

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

MARCOS VÍCTORA WAGNER

SCHERZO DA SONATA PARA VIOLÃO, Op. 47 DE ALBERTO GINASTERA:
TRAJETÓRIA E SÍNTESE DOS *SCHERZI GINASTERIANOS*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Any Raquel Carvalho

Porto Alegre

2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq, pela concessão da bolsa de estudos que possibilitou a realização deste trabalho;

À coordenação do curso de Pós-Graduação em Música da UFRGS, Profa. Dra. Luciana Del Bem;

À Profa. Dra. Any Raquel Carvalho pela orientação, disponibilidade e acessibilidade;

Ao Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves e ao Prof. Dr. Daniel Wolff pelo auxílio nas primeiras etapas do trabalho;

Aos membros da banca examinadora, Prof. Dr. Orlando Fraga, Prof. Dr. Ricardo Mitidieri e Prof. Dr. Daniel Wolff;

A Juan Pablo Marco pela concessão de materiais;

À minha família, amigos e colegas pelo apoio;

A Liliana Michelsen de Andrade.

[...] Da minha infância, eu lembro dos sons noturnos: os grilos, os pássaros e os sapos. Lá estava a atmosfera das grandes planícies dos pampas e a imensa vastidão do céu cheio de estrelas. Eu recordo alguns efeitos luminosos – o luar nos bananais ou no rio Paraná e os vaga-lumes – tudo isso se tornou parte da minha alma, e todas [essas lembranças] reaparecem nas minhas composições [...].

– Alberto Ginastera

RESUMO

Este trabalho busca verificar a síntese estilística ocorrida no *Scherzo* da *Sonata para violão, Op. 47* (1976), de Alberto Ginastera, através da comparação com *scherzi ginasterianos* precedentes: *Vivacissimo*, do *Primeiro quarteto de cordas, Op. 20* (1948); *Presto misterioso*, da *Sonata para piano No. 1, Op. 22* (1952); *Presto magico*, do *Segundo quarteto de cordas, Op. 26* (1958); *Scherzo fantastico*, do *Quinteto para piano, Op. 29* (1963); *Fantastico*, do *Terceiro quarteto de cordas, Op. 40* (1973). Nessas obras é observada a recorrência de técnicas e materiais a partir de parâmetros harmônico/melódicos e rítmicos. Também são apresentadas, por motivo de contextualização, uma revisão bibliográfica da divisão estilística tradicional do *opus ginasteriano* e uma análise da estrutura normativa (forma) do *Scherzo, Op. 47*.

RESUMEN

Este trabajo busca la verificación de la presencia de una síntesis estilística en el *Scherzo* de la *Sonata para guitarra, Op. 47* (1976), de Alberto Ginastera, por medio de la comparación con *scherzi ginasterianos* precedentes a esta obra, siendo ellos: *Vivacissimo*, del *Primer cuarteto de cuerdas, Op. 20* (1948); *Presto misterioso*, de la *Sonata para piano No. 1, Op. 22* (1952); *Presto magico*, del *Segundo cuarteto de cuerdas, Op. 26* (1958); *Scherzo fantastico*, del *Quinteto para piano, Op. 29* (1963); *Fantastico*, del *Tercero cuarteto de cuerdas, Op. 40* (1973). En estas piezas se observarán la recurrencia de técnicas y materiales partiendo de parámetros harmónico/melódicos y rítmicos. Así como son presentadas, por una contextualización necesaria, una revisión de la bibliografía acerca de la división estilística tradicional del *opus ginasteriano* y un análisis de la estructura normativa del *Scherzo, Op. 47*.

ABSTRACT

The purpose of this study is to discover the stylistic synthesis of the Scherzo of the Sonata for Guitar, Op. 47 (1976), by Alberto Ginastera through the comparison with *Ginasterian scherzi* written before this work, including: *Vivacissimo*, of the *First String Quartet*, Op. 20 (1948); *Presto misterioso*, of the *Sonata for Piano No. 1*, Op. 22 (1952); *Presto magico*, from the *Second String Quartet*, Op. 26 (1958); *Scherzo fantastico*, from the *Quintet for Piano*, Op. 29 (1963); *Fantastico*, of the *Third String Quartet*, Op. 40 (1973). The recurrence of materials and techniques within the harmonic/melodic and rhythmic parameters are observed. A bibliographic review of the traditional style of the Ginasterian opus is carried out, as well as an analysis of the structural form of the *Scherzo*, Op. 47.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1-Tabela da forma do Scherzo, segundo movimento da Sonata, Op. 47.....	30
Figura 2 Cadência da seção A do <i>Scherzo</i> , segundo movimento da <i>Sonata para violão, Op. 47</i> (c. 89-91).	30
Figura 3 Cadência da seção B do <i>Scherzo</i> , segundo movimento da <i>Sonata para violão, Op. 47</i> (c. 135-141).	31
Figura 4 Cadência final do <i>Scherzo</i> , segundo movimento da <i>Sonata para violão, Op. 47</i> (c. 1-15).	31
Figura 5-Movimento cadencial para polarização de Ré (c. 43-49).	32
Figura 6-Movimento cadencial para polarização de Sol (c. 104-114).	32
Figura 7-Transição (c. 50-59).	35
Figura 8 <i>Scherzo</i> , segundo movimento da <i>Sonata para violão, Op. 47</i> (c. 1-15)	42
Figura 9 Abstração dos compassos 5-10 do <i>Scherzo</i> , segundo movimento da <i>Sonata para violão, Op. 47</i>	42
Figura 10 <i>Scherzo</i> , segundo movimento da <i>Sonata para violão, Op. 47</i> (c. 127-134).	44
Figura 11 <i>Scherzo</i> , segundo movimento da <i>Sonata para violão, Op. 47</i> (c. 143-150).	45
Figura 12 <i>Scherzo</i> , segundo movimento da <i>Sonata para violão, Op. 47</i> (c. 60-77)...	46
Figura 13 Abstração dos conjuntos empregados nos compassos 60-77 do <i>Scherzo</i> , segundo movimento da <i>Sonata para violão, Op. 47</i>	46
Figura 14 <i>Scherzo</i> , segundo movimento da <i>Sonata para violão, Op. 47</i> (c. 92-95)...	47
Figura 15 <i>Scherzo</i> , segundo movimento da <i>Sonata para violão, Op. 47</i> (c. 121-122).	48
Figura 16 Abstração da série empregada no <i>Scherzo</i> , segundo movimento da <i>Sonata para violão, Op. 47</i>	48
Figura 17 Análise dos compassos 52-55 do <i>Scherzo</i> , segundo movimento da <i>Sonata para violão, Op. 47</i>	49
Figura 18 Primeiro e segundo modos octatônicos.....	49
Figura 19 <i>Presto misterioso</i> , segundo movimento da <i>Sonata para piano No. 1, Op. 22</i> (c. 1-2).	51
Figura 20 Abstração da série utilizada no <i>Presto magico</i> , terceiro movimento do <i>Segundo quarteto de cordas, Op. 26</i>	52
Figura 21 Abstração da primeira série empregada no <i>Scherzo fantastico</i> , terceiro movimento do <i>Quinteto para piano, O. 29</i>	53
Figura 22 Abstração da segunda série empregada no <i>Scherzo fantastico</i> , terceiro movimento do <i>Quinteto para piano, O. 29</i>	53
Figura 23 <i>Fantastico</i> , segundo movimento do <i>Terceiro quarteto de cordas, Op. 40</i> (c. 40-48).	56
Figura 24 <i>Fantastico</i> , segundo movimento do <i>Terceiro quarteto de cordas, Op. 40</i> (c. 165-168).	57
Figura 25 Análise dos compassos 17-19 do <i>Scherzo</i> , segundo movimento da <i>Sonata para violão, Op. 47</i>	59

Figura 26 <i>Scherzo</i> , segundo movimento da <i>Sonata para violão, Op. 47</i> (c. 20-28)...	59
Figura 27 Formação do acorde-Bartók.....	60
Figura 28 Formação do acorde quartal octatônico.....	61
Figura 29 Análise dos compassos 17-19 do <i>Scherzo</i> , segundo movimento da <i>Sonata para violão, Op. 47</i>	61
Figura 30 <i>Scherzo</i> , segundo movimento da <i>Sonata para violão, Op. 47</i> (c. 29-36)...	62
Figura 31 Análise dos compassos 29-32 do <i>Scherzo</i> , segundo movimento da <i>Sonata para violão, Op. 47</i>	63
Figura 32 <i>Scherzo</i> , segundo movimento da <i>Sonata para violão, Op. 47</i> (c. 96-104).	64
Figura 33 <i>Scherzo</i> , segundo movimento da <i>Sonata para violão, Op. 47</i> (c. 43-49)...	64
Figura 34 Análise dos compassos 43-49 do <i>Scherzo</i> , segundo movimento da <i>Sonata para violão, Op. 47</i>	65
Figura 35 <i>Scherzo</i> , segundo movimento da <i>Sonata para violão, Op. 47</i> (c. 104-114).	65
Figura 36 Análise dos compassos 104-114 do <i>Scherzo</i> , segundo movimento da <i>Sonata para violão, Op. 47</i>	66
Figura 37 <i>Scherzo</i> , segundo movimento da <i>Sonata para violão, Op. 47</i> (c. 78-80)....	67
Figura 38 <i>Scherzo</i> , segundo movimento da <i>Sonata para violão, Op. 47</i> (c. 142)	68
Figura 39 Análise de trecho do compasso 142 do <i>Scherzo</i> , segundo movimento da <i>Sonata para violão, Op. 47</i>	69
Figura 40 <i>Scherzo</i> , segundo movimento da <i>Sonata para violão, Op. 47</i> (c. 151).	69
Figura 41 Cadência da seção A do <i>Scherzo</i> , segundo movimento da <i>Sonata para violão, Op. 47</i> (c. 89-91).	70
Figura 42 Cadência da seção B do <i>Scherzo</i> , segundo movimento da <i>Sonata para violão, Op. 47</i> (c. 135-141).	70
Figura 43 Cadência final do <i>Scherzo</i> , segundo movimento da <i>Sonata para violão, Op. 47</i> (c. 1-15).	70
Figura 44 <i>Presto misterioso</i> , segundo movimento da <i>Sonata para piano No. 1, Op. 22</i> (c. 28-30).	72
Figura 45 <i>Vivacissimo</i> , segundo movimento <i>Primeiro quarteto de cordas, Op. 20</i> (c. 76-79).	73
Figura 46 <i>Vivacissimo</i> , segundo movimento <i>Primeiro quarteto de cordas, Op. 20</i> (c. 59-65).	74
Figura 47 <i>Presto misterioso</i> , segundo movimento da <i>Sonata para piano No. 1, Op. 22</i> (c. 145-155).	75
Figura 48 <i>Presto misterioso</i> , segundo movimento da <i>Sonata para piano No. 1, Op. 22</i> (c. 115-116).	76
Figura 49 <i>Vivacissimo</i> , segundo movimento <i>Primeiro quarteto de cordas, Op. 20</i> (c. 134-142).	77
Figura 50 <i>Presto misterioso</i> , segundo movimento da <i>Sonata para piano No. 1, Op. 22</i> (c. 107-114).	78
Figura 51 <i>Presto misterioso</i> , segundo movimento da <i>Sonata para piano No. 1, Op. 22</i> (c. 183-189).	78
Figura 52 <i>Scherzo</i> , segundo movimento da <i>Sonata para violão, Op. 47</i> (c. 88).	79
Figura 53 <i>Fantastico</i> , segundo movimento do <i>Terceiro quarteto de cordas, Op. 40</i> (c. 148-154).	80
Figura 54 <i>Scherzo</i> , segundo movimento da <i>Sonata para violão, Op. 47</i> (c. 20-28)...	85
Figura 55 <i>Scherzo</i> , segundo movimento da <i>Sonata para violão, Op. 47</i> (c. 29-36)...	85
Figura 56 <i>Scherzo</i> , segundo movimento da <i>Sonata para violão, Op. 47</i> (c. 115-126).	86

Figura 57 <i>Scherzo</i> , segundo movimento da <i>Sonata para violão, Op. 47</i> (c. 143-150).	87
Figura 58 <i>Scherzo</i> , segundo movimento da <i>Sonata para violão, Op. 47</i> (c. 104-114).	87
Figura 59 <i>Presto misterioso</i> , segundo movimento da <i>Sonata para piano No. 1, Op. 22</i> (c. 97-104).	90
Figura 60 <i>Presto magico</i> , terceiro movimento do <i>Segundo quarteto de cordas, Op. 26</i> (c. 87-96).	91
Figura 61 <i>Presto misterioso</i> , segundo movimento da <i>Sonata para piano No. 1, Op. 22</i> (c. 44-47).	91
Figura 62 <i>Scherzo fantastico</i> , terceiro movimento do <i>Quinteto para piano, Op. 29</i> (c. 141-145).	92
Figura 63 Gesto final do <i>Vivacissimo</i> , segundo movimento do <i>Primeiro quarteto de</i> <i>cordas, Op. 20</i> (c. 267-270).	95
Figura 64 Gesto final do <i>Presto misterioso</i> , segundo movimento da <i>Sonata para</i> <i>piano No. 1, Op. 22</i> (c. 189-192).	96
Figura 65 Gesto final do <i>Presto magico</i> , terceiro movimento do <i>Segundo quarteto de</i> <i>cordas, Op. 26</i> (c. 232-235).	97
Figura 66 Gesto final do <i>Scherzo fantastico</i> , terceiro movimento do <i>Quinteto para</i> <i>piano, Op. 29</i> (c. 217-219).	98
Figura 67 Gesto final do <i>Fantastico</i> , segundo movimento do <i>Terceiro quarteto de</i> <i>cordas, Op. 40</i> (218-221).	99
Figura 68 Gesto final do <i>Scherzo</i> , segundo movimento da <i>Sonata para violão, Op.</i> <i>47</i> (c. 152-155).	99

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
REFERENCIAL TEÓRICO	18
1 CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES	22
1.1 Periodização da obra de Ginastera	22
1.1.1 Nacionalismo objetivo	23
1.1.2 Nacionalismo subjetivo.....	23
1.1.3 Neo-expressionismo.....	25
1.1.4 Fluxo composicional.....	27
1.2 Estrutura normativa do <i>Scherzo da Sonata, Op. 47</i>	29
2 SÍNTESE DE MATERIAIS HARMÔNICO/MELÓDICOS.....	38
2.1 Atonalidade.....	39
2.1.1 Vocabulário harmônico/melódico aplicado nos contextos atonais do <i>Scherzo da Sonata para violão, Op. 47</i>	40
2.1.2 Incidência do mesmo vocabulário harmônico/melódico em obras atonais precedentes.....	50
2.2 Neo-tonalidade	57
2.2.1 Vocabulário harmônico/melódico aplicado nos contextos neo-tonais do <i>Scherzo da Sonata para violão, Op. 47</i>	58
2.2.2 Incidência do mesmo vocabulário harmônico/melódico em obras neo-tonais precedentes.....	70
2.3 Outros recursos de linguagem utilizados	79
2.3.1 Aleatoriedade	79
3 SÍNTESE DE MATERIAIS RÍTMICOS	81
3.1 Derivação dos materiais rítmicos nos <i>scherzi ginasterianos</i>	82
3.1.1 Vocabulário rítmico aplicado na <i>Sonata para violão, Op. 47</i>	84
3.1.2 Incidência do mesmo vocabulário rítmico em obras precedentes	89
3.2 Dissolução rítmica no microcosmo do gesto final dos <i>scherzi</i>.....	94
CONCLUSÃO.....	100
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	104
ANEXOS (PARTITURAS)	108

INTRODUÇÃO

A *Sonata para violão, Op 47*¹, de Alberto Ginastera (1916-1983) foi encomendada pelo violonista brasileiro Carlos Barbosa-Lima em 1976² e composta entre abril e outubro deste mesmo ano em Genebra. A obra, estreada em novembro de 76, possui quatro movimentos: *Esordio, Scherzo, Canto, Finale*; e é uma das últimas obras instrumentais de sua produção musical.

No prefácio da *Sonata, Op. 47* o compositor explica que "a complexidade da tarefa inibiu [seu] impulso criativo, apesar do violão ser o instrumento nacional do [seu] país" (1984, prefácio), razão pela qual compôs para violão apenas no fim da vida. Essa complexidade, manifestada por Ginastera, diz respeito a sua falta de familiaridade com os recursos e limites violonísticos. Tal situação se repetiu diversas vezes no decorrer do século XX, período em que vários compositores não-violonistas, incentivados por intérpretes, compuseram obras para violão. Ele ainda observa sobre a tarefa de compor para violão:

Eu estive por decênios traumatizado com a técnica violonística que é tão diferente de outros instrumentos de cordas. O caso do violão tem sido um problema para mim desde que tinha vinte anos, nessa época eu conheci Andrés Segovia em Buenos Aires e ele me ofereceu sua

¹ Existem duas edições da *Sonata para violão, Op. 47*, isso se deve ao fato da primeira edição de 1981 ter sido posteriormente revisada em 1984. Resulta dessa revisão algumas diferenças no número de compassos do *Scherzo*, deste modo, a edição utilizada nas análises desse trabalho será a de 1984.

² A encomenda dessa peça por parte de Barbosa-Lima foi possível graças à Robert Bialek, que patrocinou este empreendimento para celebrar o 25º aniversário da Discount Record and Book Shop, de propriedade deste último (GINASTERA, 1984, prefácio da partitura).

gentil amizade, recebi propostas para compor algumas peças ou concertos. [...] Nos últimos meses estive estudando a teoria técnica e principais possibilidades do instrumento e finalmente tomei coragem de compor essa Sonata... uma obra acessível, sendo a imagem da música de todo um continente, na qual o intérprete pode demonstrar suas qualidades (GINASTERA apud STOVER, 1986, p. 20).

Apesar de Alberto Ginastera ter utilizado o violão como meio para sua música apenas no fim de sua vida, este já era explorado pelo compositor como ícone da música folclórica argentina. Diversos trabalhos – Chase (1957), Chase (1980), Wallace (1964), Stover (1986), Schwartz-Kates (2001), entre outros – comentam a utilização desde as primeiras obras do compositor de elementos que remetem ao violão. Ginastera criou uma simbologia própria que utiliza o violão como vértice de imagens musicais referentes à tradição cultural sul-americana, principalmente remetendo à *pampa* (planícies que englobam parte do Uruguai, da Argentina e do Brasil), e à *puna*³ (região da pré-cordilheira ao norte da Argentina). Deste modo, dois dos principais símbolos explorados pelo compositor em suas obras estão diretamente ligados ao violão como representante da cultura *criolla*⁴, relativa à *pampa* e ao *gaucho*: o acorde simbólico e o malambo (SCHWARTZ-KATES, 2001, p. 876)⁵.

No prefácio da *Sonata, Op. 47* Ginastera apresenta um texto que descreve características dos quatro movimentos da obra:

O primeiro movimento, Esordio, é um solene prelúdio, seguido por uma canção inspirada na música quíchua⁶ e que encontra a sua

³ Como observa Richard Stover, referindo-se às representações ligadas à *puna* e ao *pampa* na obra de Ginastera: “[...] A *puna* é um mundo tribal e indígena de picos cobertos de neve, de lhamas e alpacas, de flautas quena e charangas, da vidala e do yaravi. A *pampa* é a cultura *gaucha* do plano, de extensas planícies, de cavalos e do gado, do violão, do malambo e dos rasgueos. Dois conceitos muito diferentes representando dois mundos distintos os quais estão integrados em uma forma total” (1986, p. 20).

⁴ A palavra *criollo* diz respeito aos indivíduos de ascendência européia nascidos nas colônias hispano-americanas. Deste modo, a cultura *criolla* refere-se a elementos culturais latino-americanos provenientes da influencia européia.

⁵ *Acorde simbólico* é o nome dado ao acorde de cordas soltas do violão: E-A-d-g-b-e' (CHASE, 1980, p. 388); e *malambo* é um duelo de dança originado no século XVI, executado por homens e acompanhado pelo violão com música não vocal (CHASE, 1957, p. 454). Ambos os simbolismos atuam em questões estruturais das composições, no caso, respectivamente, harmonia/melodia e métrica/ritmo e serão melhor estudados mais adiante neste trabalho.

⁶ A palavra quíchua é relativa à tribo indígena ameríndia habitante do Peru e suas imediações (Equador, Bolívia, Chile, Colômbia, Argentina) conquistada pelos Incas nos primórdios da expansão do império. O povo quíchua existe até os dias de hoje, sendo o idioma quíchua, um dos principais do extinto império, a quarta língua mais falada nas Américas atualmente.

conclusão numa repetição abreviada desses dois elementos. O segundo movimento, *Scherzo*, que deve ser tocado “il più presto possibile”, é uma interpolação de sombra e luz, de ambientações noturnas e mágicas, de contrastes dinâmicos, danças distantes, de impressões surreais, assim como eu já havia usado em obras anteriores. Logo ao fim, o tema de Sixtus Bekmesser aparece como uma fantasmagoria. O terceiro movimento, *Canto*, é lírico e rapsódico, expressivo e exânime, como um poema de amor. Este é conectado com o próximo movimento, *Finale*, um rápido e enérgico rondó que relembra os ritmos fortes e intrépidos da música dos pampas. Combinações de “rasgueados” e “tamboras”, efeitos percussivos, variados por outros elementos de cor metálica ou a ressonância das cordas, dá uma tonalidade especial para esse abrupto e violento movimento que, desse modo, ganha o aspecto geral de uma “*toccatà*” (GINASTERA, 1984, prefácio).

Neste excerto Ginastera relaciona o segundo movimento, *Scherzo*, a obras anteriores, fato que despertou meu interesse ao iniciar o processo de estudo para execução da *Sonata, Op. 47*. A partir disso, comecei uma busca por materiais bibliográficos e fonográficos que me permitiram presenciar a coesão do *opus ginasteriano* como um todo. Com o auxílio desses referenciais foi possível perceber semelhanças não só entre o segundo movimento e obras anteriores, mas entre todos os movimentos, por sua vez, ligados e interligados à produção precedente do compositor. Como afirma Tabor:

[...] Apesar da presença de numerosos procedimentos de vanguarda na Sonata [para violão, Op. 47], essa obra contém muitos elementos que mostram uma notável continuidade entre composições [precedentes] ⁷. A continuidade é aparente em um largo nível de tipos de movimentos e num pequeno nível de sonoridades e técnicas. Por exemplo, essa obra compreende quatro movimentos altamente unificados cujos tipos podem ser encontrados em toda a produção de Ginastera [...] (1994, p. 21).

Alguns aspectos característicos ligavam esses movimentos da *Sonata, Op. 47* às famílias de movimentos que percorriam todo *opus*. Isso relacionava essa sonata com obras precedentes através do compartilhamento de traços específicos, como caracteres e gestos. Deste modo, podemos encontrar quatro famílias de movimentos na obra em questão: os *prelúdios*

*ginasterianos, os scherzi ginasterianos, os lentos ginasterianos e as toccatas ginasterianas.*⁸

Apesar da coesão e unidade que a *Sonata, Op. 47* apresenta em si, foi necessário, neste trabalho, principalmente pelo escopo proposto, focalizar-me em apenas um movimento arquetípico desta obra. Pela mesma razão, também se resolveu restringir o estudo às obras em macro-forma-sonata para câmara e instrumentos solo do compositor que precedessem cronologicamente a *Sonata para violão*. Deste modo, optou-se pelos *scherzi*⁹ *ginasterianos*, 1) por essa família ser a mais identificada pela bibliografia; 2) pelas delimitações recém feitas compreenderem, ainda assim, o primeiro movimento desse tipo na obra do compositor; e, 3) por estarem presentes nesta família inovações significativas da obra de Ginastera (como o primeiro movimento que apresenta uma série e o primeiro movimento inteiramente serial em toda a produção do compositor). Segundo as delimitações descritas, resume-se a amostragem estudada a cinco obras além do *Scherzo da Sonata para violão, Op. 47* (1976):

- *Vivacissimo*, segundo movimento do *Primeiro quarteto de cordas, Op. 20* (1948);
- *Presto misterioso*, segundo movimento da *Sonata para piano No. 1, Op. 22* (1952);
- *Presto magico*, terceiro movimento do *Segundo quarteto de cordas, Op. 26* (1958);
- *Scherzo fantastico*, terceiro movimento do *Quinteto para piano, Op. 29* (1963);

⁷ Tabor propõe uma divisão específica da obra de Ginastera que será apresentada no capítulo de “Considerações preliminares”. O texto originalmente comparava a obra a fases específicas (como consta no excerto original, a comparação se restringe a obras: “da terceira tendência com obras do último período e as primeiras peças nacionalistas”). Entretanto, agora é suficiente saber que a autora se refere às obras anteriores à *Sonata para violão*.

⁸ Esses nomes são criações próprias apenas para ilustrar as famílias de movimentos encontradas.

⁹ A origem do scherzo como o movimento que substituíra o minueto em peças em macro-forma-sonata encontrou suas primeiras aparições na obra de Haydn e sua consolidação com Beethoven e seus sucessores. Em italiano a palavra *scherzo* significa “brincadeira” ou “diversão”, mas o caráter humorístico aos poucos desapareceu, dando lugar a uma expressividade quase sempre dramática, ou mesmo trágica. Posteriormente o movimento foi utilizado como uma peça curta isolada durante o romantismo (BEAUSSANT apud MASSIN, 1997, p. 96).

- *Fantastico*, segundo movimento do *Terceiro quarteto de cordas*, Op. 40 (1973).

Baseados em Tabor (1994, p. 12) podemos traçar linhas gerais que caracterizam esses *scherzi*, “um dos movimentos distintivos de Ginastera” segundo essa autora. Assim, eles possuem “qualidades misteriosas alusivas”, já perceptíveis nos títulos das obras; ativadas através de um baixo nível dinâmico geral com súbitos *crescendi* e utilização de efeitos instrumentais. Também apresentam andamentos extremamente rápidos e métricas compostas ¹⁰.

Para ilustrar a relação desses movimentos, apresentamos aqui algumas identificações por parte da bibliografia no que diz respeito ao reconhecimento da formação do arquétipo específico *scherzo* na obra de Ginastera. Wallace (1964) observa, em sua análise dos trinta primeiros opus do compositor, quando se refere ao *Vivacissimo*, do *Primeiro quarteto de cordas*, Op. 20, que “uma revisão de obras anteriormente discutidas irá desvelar que, antes do *Primeiro quarteto de cordas*, Ginastera não havia escrito um movimento comparável a esse” (1964, p. 149). O mesmo autor afirma sobre o *Presto misterioso*, da *Sonata para piano No.1*, Op. 22, que “a característica de *scherzo* do movimento como um todo pode ser ligada às qualidades similares do movimento rápido do *Primeiro quarteto de cordas*” (1964, p. 165). Wallace (1964), ao comparar o *Presto magico*, do *Segundo quarteto de cordas*, Op. 26, com o *Presto misterioso*, da *Sonata para piano*, coloca que “[...] um efeito similar é obtido nesse *scherzo* com seus dois trios” (WALLACE, 1964, p. 228). Tabor relaciona o *Scherzo fantastico*, do *Quinteto para piano*, Op. 29, com obras anteriores: “[...] esse tipo de movimento, o qual aparece primeiramente no *Primeiro quarteto de cordas* em 1948 pode ser encontrado em quatro outras composições que precedem o *Quinteto para piano*” ¹¹ (TABOR, 1994, p. 12). No prefácio do *Terceiro quarteto de cordas*, Op. 40, Ginastera afirma a

¹⁰ Apenas o *Fantastico*, Op. 40 não possui uma métrica composta, como veremos a seguir nas análises deste trabalho.

¹¹ Na contagem da autora constam quatro *scherzi* antes do Op. 29 porque está incluído o *Scherzo allucinante* do *Concerto para piano e orquestra No. 1*, Op. 28. Este movimento, por não se enquadrar na delimitação da amostragem proposta neste trabalho, não se faz aqui presente.

correspondência do *Fantastico* com o “tradicional *scherzo*” (1977, prefácio). No prefácio da *Sonata para violão*, como já visto, o compositor ao descrever o *Scherzo* afirma já ter usado seus elementos em obras anteriores. Desta forma, todos os movimentos aqui estudados são identificados como *scherzi ginasterianos*.

Com uma amostragem estabelecida podemos relacioná-la à idéia de uma síntese de elementos anteriores, ocorrida no fim da vida do compositor. Duas autoras, Tabor (1994) e Schwartz-Kates (2001), identificam uma síntese nas últimas obras de Ginastera, período no qual foi composta a *Sonata para violão*. Todavia, suas afirmações se norteiam por elementos subjetivos, como a presença ou não de influências do nacionalismo e as divisões de períodos propostas pelo compositor na década de 60. Na bibliografia há críticas contundentes a essa divisão em períodos, recém comentada, e à subjetividade das alegações de Ginastera:

Quando Ginastera fala sobre suas composições, entretanto, ele seguidamente o faz em termos não-técnicos ou subjetivos (referências romantizadas sobre as influências dos pampas não são incomuns), e apesar desses laivos darem uma perspectiva interessante para suas obras, eles geralmente dizem muito pouco sobre seus processos composicionais. [...] Ginastera também é conhecido por reavaliar o que ele tinha dito anteriormente sobre sua própria música. Mais notável é a instância onde ele convenientemente – e um tanto arbitrariamente – delineou sua música como encaixando em três períodos estilísticos: nacionalismo objetivo, nacionalismo subjetivo, e neo-expressionismo (CAMPBELL, 1991, p. 1-2).

Dessa maneira, não é apresentado um estudo sobre o retorno de elementos nessas últimas obras com um enfoque analítico. A partir do estudo do microcosmo propiciado por um movimento específico e do isolamento da amostragem, será traçada, nesse trabalho, uma linha da trajetória estilística dos *scherzi* de Ginastera até a *Sonata para violão*. Por esses movimentos possuírem elementos em comum torna-se mais clara a utilização de materiais e técnicas nos mesmos e como esta é feita. Deste modo, o presente estudo pretende apresentar uma visão mais objetiva da trajetória e síntese dos *scherzi ginasterianos*.

Sendo assim, nortearmos o trabalho pela pergunta de pesquisa: como se desenvolve, nos quesitos de técnicas e materiais utilizados pelo compositor, a trajetória estilística e a síntese estilística dos *scherzi ginasterianos* no seu percurso até o *Scherzo da Sonata para violão, Op. 47*?

REFERENCIAL TEÓRICO

Para alcançar os objetivos desse trabalho foi, primeiramente, efetuada uma análise do *Scherzo da Sonata para violão, Op. 47*. A partir dessa primeira análise foram encontrados elementos os quais, após análises das outras obras estudadas, foram comparados entre a amostragem. Este trabalho apresentará, assim, algumas das recorrências de técnicas e materiais mais significativas encontradas entre as obras. Esses elementos serão classificados e comparados mediante análise de passagens do *Scherzo, Op. 47* e das outras obras estudadas. Maiores detalhes da metodologia utilizada serão apresentados na seção introdutória de cada capítulo.

O principal referencial teórico deste trabalho *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music* (1999) de Stefan Kotska. Nesse livro o autor apresenta elementos da música do século XX através de classificações, caracterizações e conceitos adotados na análise musical de obras desse período. Por Ginastera ser um compositor completamente nas tendências desenvolvidas no século XX, utilizando, assim, os materiais e técnicas descritas por Kotska (1999), este referencial enquadra-se nas necessidades deste trabalho.

A principal classificação aqui utilizada, baseada em Kotska, diz respeito às progressões harmônicas e tonalidade. O autor afirma: “para a maioria, ao menos nas primeiras décadas do século XX, música ‘séria’ tem sido ou neo-tonal ou atonal” (1999, p. 108), salientando que:

O final do século XIX e início do século XX assistiram o declínio do sistema tonal, o qual tem sido um importante fator organizacional na

música desde o início do Barroco. No seu lugar veio não um sistema novo, mas um estilhaçamento, uma multiplicidade de soluções para o problema da progressão harmônica e tonalidade. No nível mais geral, música é ou tonal ou não-tonal (usualmente chamada de atonal), mas várias abordagens podem ser tomadas em ambos os casos (KOTSKA, 1999, p. 97).

Desta forma, o presente trabalho está estruturado em dois grandes capítulos de análise: “Síntese de materiais harmônico/melódicos” e “Síntese de materiais rítmicos”. O primeiro capítulo estrutura-se basicamente nessa classificação, baseada em Kotska (1999), da música do século XX em neo-tonalidade e atonalidade, assim como na categorização dos materiais utilizados. Essa última categorização será igualmente utilizada no capítulo seguinte sobre ritmo.

A análise do *Scherzo* que dá suporte às afirmações contidas nesse trabalho, foi norteadada por alguns conceitos básicos como um exposto por John White (1976) no livro *The Analysis of Music*. Esse autor afirma que para compositores do século XX, “pontos de grande consonância são, freqüentemente, os pontos de maior repouso (cadências), e, esses pontos, seguidamente definem os centros tonais” (1976, p. 112). Outros conceitos fundamentais responsáveis pela análise são os de *unidade temporal* e *estrutura temporal* propostos por Lawrence Ferrara em *Philosophy and the Analysis of Music* (1991). Este autor nos traz essa nomenclatura utilizada para evitar a rede de relações baseadas na tradição, as quais nos remetem palavras como *frase* e *período*. Definições de frase e período, conforme White (1976), por estarem alicerçadas na tradição, fazem menção a trechos musicais que possuem sentido em si ou que são delimitados por cadências. Por diversas subdivisões do *Scherzo* não se enquadrarem em classificações tradicionais, utilizou-se a referencia de Ferrara, na qual:

Uma unidade temporal é distinguível por uma frase musical caracterizada pelo fluir temporal do tempo musical através, a partir, e para, notas, harmonias, texturas e ritmos essenciais. Unidades temporais são os blocos constituintes para períodos maiores de tempo musical, chamadas “estruturas temporais”. Unidades temporais e estruturas temporais têm um início e fim identificável em seu fluir temporal (1991, p. 233).

Na análise também foram utilizadas ferramentas da teoria analítica de *conjuntos de classes de notas* (*pitch class set theory*) como apresentadas por Joseph Strauss (2000). Para tornar o trabalho mais acessível, só foram mantidos na versão final alguns resquícios das ferramentas utilizadas. Assim, faz-se presente a classificação de *classes de notas*, onde é feita a equivalência de uma nota, desconsiderando sua altura; e dois conjuntos recorrentes na obra [3-1] e [3-2]¹², por estar implícito nesta classificação os intervalos do conjunto e, por conseguinte, sua sonoridade básica. Apenas na análise de séries foi utilizada também a nomenclatura proposta para *classes de intervalos*. Nesta, um intervalo e sua inversão são considerados como pertencentes a uma mesma classe identificada por um numeral arábico.

O presente trabalho, por tratar de um assunto específico, mas com muitos referenciais teóricos correlatos, possui um caráter de revisão bibliográfica. Por isso, as análises feitas foram guiadas e apoiadas em estudos anteriores feitos por diversos autores, tanto para condizer quanto para contradizer suas colocações.

Desse modo, a análise do *Scherzo da Sonata para violão, Op. 47* (1976) também se apoiou em trabalhos de King (1992), Tabor (1994) e Marcinizyn¹³ (1998). Para a análise e reflexões a respeito do *Vivacissimo do Primeiro quarteto de cordas, Op. 20*, utilizou-se o trabalho de Wallace (1948) e Scarabino (1996). Este último texto, por consistir em uma análise das técnicas e estilo de Ginastera entre os anos de 1935-1954, também serviu como apoio a colocações referentes ao *Presto misterioso da Sonata para piano, Op. 22* (1952). Na análise do deste também foi utilizado como apoio os trabalhos de Wallace (1964), Knafo (1994) e Campbell (1991). Colocações a respeito do *Presto magico do Segundo quarteto de cordas, Op. 26* (1958) basearam-se na análise de Wallace (1964). A análise do *Scherzo fantastico do Quinteto para*

¹² Estes conjuntos, [3-1] e [3-2] são respectivamente os conjuntos (0,1,2) e (0,1,3) segundo a classificação e listagem de Allen Forte feita na década de sessenta. Nesta listagem o primeiro número (o 3 dos conjuntos [3-1] e [3-2]) diz respeito ao número de notas existentes no conjunto, já o segundo número, separado por um hífen, representa a posição destes conjuntos na lista de conjuntos de Forte. Desta forma, referimo-nos ao primeiro e terceiro conjuntos de três notas da listagem de Forte (STRAUS, 2000).

¹³ As análises reducionistas de Marcinizyn (1998) também serviram de modelo para alguns gráficos do presente trabalho.

piano, Op 29 (1963) guiou-se pela abordagem de Tabor (1994), e a do *Fantastico do Terceiro quarteto de cordas, Op. 40* (1973) pelas colocações do próprio Ginastera no prefácio dessa obra.

1 CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

Em função da contextualização do conteúdo do presente estudo, dois assuntos serão inicialmente apresentados: a exposição da periodização da obra de Ginastera e os fatores que nos levaram a questioná-la, e a apresentação da forma do *Scherzo da Sonata Op. 47*. Desta maneira, este capítulo divide-se, respectivamente, em dois sub-capítulos: “Periodização da obra de Ginastera” e “Estrutura normativa do Scherzo da Sonata, Op. 47”.

O primeiro inicia com a apresentação sucinta, através de uma revisão bibliográfica, das principais correntes de pensamento sobre a divisão periódica da obra de Ginastera, das mais conciliatórias às mais excludentes. No decorrer dessa etapa serão apontados pontos de vista e argumentos próprios e de autores reconhecidos pelos pares que questionam essa periodização tradicional.

Já no segundo sub-capítulo, será estipulada a estrutura normativa aplicada no *Scherzo* e constatada após a análise desse movimento. Segue um diálogo com análises feitas anteriormente por outros autores, assim como será realizada a comparação entre a presente análise e aquelas.

1.1 Periodização da obra de Ginastera

A divisão da obra de Ginastera em três períodos composicionais (*nacionalismo objetivo, nacionalismo subjetivo, neo-expressionismo*), foi delimitada pelo próprio Ginastera em 1967, numa entrevista concedida a Pola Soarez Urtubey. Esta, por sua vez, faz parte da classificação tradicional da sua obra, e está presente na maioria dos estudos sobre o compositor – como Tabor

(1994), Shwartz-Kates (2001), Chase (1980), King (1992), Beasinski (1994), entre outros. Essa divisão foi ainda reformulada por Michele Tabor (1994) e por Débora Schwartz-Kates (2001), assim, constando de:

1.1.1 Nacionalismo objetivo

Neste período (1934-1947) o compositor refere-se diretamente ao material folclórico de tradição tonal (SCHWARTZ-KATES, 2001, p. 876). O próprio Ginastera explica em sua delimitação feita na década de sessenta:

O [primeiro período,] 'objetivo', engloba os elementos de caráter argentino apresentados de uma maneira direta e é nele que a linguagem participa ainda de elementos melódicos da música tonal. É a época de Panambí [Op. 1, 1935-37], de Estancia [Op. 8, 1941] e toda uma série de canções e de obras para piano [...] (GINASTERA apud SCARABINO, 1996, p. 4).

Interpretando este comentário, Tabor observa que:

Porque os elementos nacionalistas deste grupo de obras eram tão literais, Ginastera percebeu que eles eram objetivos e não incluíam seus próprios sentimentos com relação ao nacionalismo. Entretanto, mesmo durante este precoce período, quando a música do compositor era julgada como sendo tão autêntica, a ponto de ser considerado o principal porta-voz do nacionalismo em música na Argentina, suas obras não continham citações de materiais folclóricos existentes (TABOR, 1992, p. 2).

1.1.2 Nacionalismo subjetivo

No *nacionalismo subjetivo* estendeu-se por uma década a partir de 1947 (SCHWARTZ-KATES, 2001, p. 876). Nele é utilizada uma simbologia idealizada para formar um estilo originalmente argentino. Segundo Ginastera:

[...] A Pampeana No. 1 [Op. 16, 1947] marca o ponto culminante deste período e é, por sua vez, a primeira obra que inicia a segunda etapa. Poderia dizer que esta Pampeana para violino e piano é como

um pivô no qual se manifestam materiais pertencentes às duas épocas. No Primeiro quarteto de cordas [Op. 20, 1948], na Sonata para piano [Op. 22, 1952], as Variações concertantes [Op. 23, 1953], e nas Pampeanas No.1 e No. 2 [Op. 21 e 24, 1950 e 1954], o caráter argentino começa a adquirir uma nova fisionomia e a linguagem musical inicia sua evolução até a dodecafonía. Este seria o período do nacionalismo subjetivo (GINASTERA apud SCARABINO, 1996, p. 4).

Então, para Tabor:

Esta segunda fase refere-se à presença de ritmos e melodias argentinas como alusões ao nacionalismo, em contraste com sua presença evidente e óbvia nas obras do primeiro período estilístico. Porque o compositor estava a par das características argentinas nessas composições, mas ouvintes podem não estar similarmente cientes delas, Ginastera considerou o nacionalismo exibido como subjetivo (TABOR, 1992, p. 2).

Apesar da distinção feita pelo compositor em duas fases nacionalistas diferentes, Guillermo Scarabino, em sua análise das técnicas e estilo das composições de Ginastera escritas entre 1935-1954, assim, englobando as duas fases já expostas, afirma que:

[...] Ginastera agrupa esses anos sob o nacionalismo musical ainda em duas fases: a 'objetiva' e a 'subjetiva'. Aceitando esta distinção como válida, por tê-la efetuado o próprio compositor, a mesma não se adverte com tanta clareza nas técnicas empregadas, onde há certa continuidade na apelação a recursos cuja utilização reiterada configura o estilo (SCARABINO, 1996, p. 5).

Dessa forma, Scarabino alega que, factualmente, em questões puramente musicais, os períodos *nacionalismo objetivo* e *subjetivo* não apresentam diferenciações técnicas e estilísticas claras. Também é interessante notar que biograficamente Ginastera residiu nos Estados Unidos de Dezembro de 1945 até Março de 1947 com a assistência da Fundação Guggenheim. Sendo assim, a etapa do *nacionalismo subjetivo* inicia com um fato marcante: o retorno do compositor a sua pátria natal. A partir desses dois fatores, pode-se supor que a questão do nacionalismo na obra de Ginastera esteja muito mais ligada à compreensão da sua própria identidade como compositor argentino do que a qualquer outro motivo.

1.1.3 Neo-expressionismo

O *neo-expressionismo*, no qual o compositor combina procedimentos de vanguarda e dodecafônicos com expressionismo e surrealismo, seria, antes de sua subsequente reformulação por alguns teóricos, o período a partir de 1958 (SCHWARTZ-KATES, 2001, p. 876). Segundo Ginastera:

[...] Considero que a terceira etapa, a “neo-expressionista”, que se inicia com o Segundo quarteto de cordas [Op. 26, 1958], se consolida nos Concertos e no Quinteto [Op. 29, 1963], na Cantata para América Mágica [Op. 27, 1960], em Bormazo [Op. 32, 1964] e Don Rodrigo [Op. 31, 1963-64] (GINASTERA apud SCARABINO, 1996, p. 4).

E, segundo Tabor:

O termo do compositor para seu terceiro período criativo era neo-expressionismo. Ele inicia com o Quarteto de cordas No. 2, Op. 26 (1958), sua primeira obra inteiramente dodecafônica, e inclui o restante de sua obra. De acordo com Ginastera, as composições desse período não contêm motivos rítmicos e melódicos derivados da música folclórica. Entretanto, elas exibem certas implicações que se pode considerar que tenham uma essência argentina (TABOR, 1992, p. 2).

Débora Schwartz-Kates justifica a reformulação do período *neo-expressionista* e a inclusão de um quarto período:

Embora o próprio Ginastera tenha formulado essa periodização, ele o fez no final da década de 60, excluindo, assim, de sua consideração um grande número de obras compostas posteriormente. Se aceitarmos seu esquema sem revisão, seu terceiro período englobaria quase 30 obras compostas durante um período de 26 anos. Além disso, um exame minucioso do repertório revela que seu último período está longe de ser monolítico. Começando com a Puneña No. 2 (1976), Ginastera aplicou complexas técnicas pós-seriais para recriar o espírito das Américas como exemplificado nesta herança indígena coletiva. Todavia, é razoável adicionar um quarto período, “síntese final” (1976-83), para justificar essa mescla única de tradição e inovação (SCHWARTZ-KATES, 2001, p. 876).

A partir de uma justificativa semelhante Michelle Tabor propõe uma subdivisão da terceira fase, *neo-expressionismo*, em três tendências:

Uma direção explorada por Ginastera após 1957 compreende um grupo de obras abstratas, que não contém referências nacionalistas e exibem poucos traços tonais tradicionais. [...] A segunda [...] revela uma abordagem única dos ideais nacionalistas evocados em um idioma contemporâneo. [...] Todavia, as composições dentro desta tendência constituem uma síntese do nacionalismo com técnicas de vanguarda. [...] A terceira direção contém muitos traços nacionalistas, como ritmos e melodias, mas a identificação deles com o nacionalismo é menos óbvia que nas obras que expressam um 'nacionalismo objetivo'. [...] Talvez essas obras sejam mais parecidas com aquelas do segundo período do 'nacionalismo subjetivo' (TABOR, 1994, p. 3-5).

O próprio compositor observou em Julho de 56, portanto dois anos antes do início do chamado período *neo-expressionista*, que “[...] qualquer obra de talento, como sempre ocorreu na história das artes, é, em última análise, ‘nacional’, mesmo esta não tendo iniciado como sendo ‘folclórica!’” (GINASTERA apud CHASE, 1985, p. 83). Nesta citação o compositor manifesta um ponto de vista diferente do até então apresentado com relação à expressão de uma identidade nacional. Apesar de, segundo declarações de Ginastera, sua produção *neo-expressionista* estar relacionada a um “clima expressionista, quase mágico” (SUÁREZ-URTUBEY, 1999-2002, p. 631), outra interpretação do termo relaciona-o com um câmbio da concepção de o que é uma identidade nacional em música.

Infere-se com a premissa “qualquer obra de talento é, em última análise, nacional” que, na realização de uma “obra de talento”, o artista entra em contato e representa em sua arte as imagens impostas pela época e sociedade que o circundam. Essas imagens são reflexos do meio onde o artista está inserido, o que propicia o aspecto “nacional” à sua arte. Assim, está implícita nesta afirmação a concepção do artista como um fruto do meio, e, como tal, a liberdade artística é restringida ao reflexo daquelas imagens indiretamente impostas.

Ginastera, deste modo, parece ter assimilado, nessa etapa *neo-expressionista*, a visão de que estaria inerente e arraigado a qualquer ato criativo seu a expressão de sua identidade nacional devido à sua própria

existência como argentino. Pode-se afirmar, então, que, também no *neo-expressionismo ginasteriano*, é mantida a essência de um caráter nacional, estando essa essência ligada à *compreensão da sua própria identidade como compositor argentino*, como nas fases precedentes.

1.1.4 Fluxo composicional

Alguns autores estudados – como Kuss (1986), Campbell (1991), Scarabino (1996), entre outros – norteiam suas pesquisas por outra idéia diferente da divisão em períodos. Estes, por sua vez, apontam um fluxo composicional contínuo na obra de Ginastera.

Começou-se a questionar aquela divisão em períodos a partir de uma entrevista feita com o compositor pouco antes de sua morte, na qual o próprio revisava aquela periodização anterior em fases. Na entrevista, quando perguntado sobre os períodos composicionais delimitados na década de sessenta, Ginastera respondeu: [...] eu creio que não há três, mas dois. O primeiro eu chamaria tonal e politonal. Então um segundo período onde eu usei a atonalidade. Porém, no momento, eu estou evoluindo [...] (GINASTERA apud TAN, 1984, p. 7). Desta forma, no excerto, o compositor se atém pela primeira vez às questões técnicas sem fazer menção a elementos nacionalistas em suas obras anteriores. Tendo em vista esta exclusão de referencias ao nacionalismo, quando distanciamento cronológico permitia um olhar mais nítido do assunto, justifica-se a idéia da relação da representação nacionalista e nacional de Ginastera com a *compreensão da sua própria identidade como compositor argentino*.

A partir desta revisão feita pelo próprio compositor tornou-se questionável a delimitação da periodização de sua obra como verdade absoluta. Assim, autores como Malena Kuss nos oferecem a abordagem da obra de Ginastera como um fluxo estilístico:

É também inadequado continuar dissociando a obra de Ginastera em períodos estilísticos de características rigidamente delineadas [...] Mais objetivo e preciso é considerar as cinquenta e quatro

composições que representam sua obra completa (1937-1983) como uma busca ininterrupta de síntese das fontes folclóricas que forjam sua linguagem e definem a identidade de sua cultura, e as técnicas do século XX que Ginastera aprendeu a manipular com consumado virtuosismo (1986, p. 10-11).

E Michelle Tabor, apesar de propor a divisão da obra de Ginastera nos períodos estilísticos tradicionais e defender uma redivisão do último período, também admite que:

Muitas obras de Ginastera, mas não todas, compreendem uma progressão gradual de uma nítida manifestação do nacionalismo e folclore argentino em uma estrutura tonal tradicional, para uma expressão mais “universal” que é apenas às vezes devotada a alusões ao nacionalismo (TABOR, 1994, p. 3).

Da mesma forma Pola Soárez Urtubey acrescenta:

O compositor reconheceu ao menos três constantes fundamentais em sua obra. Em primeiro lugar, a exaltação do lirismo [...]. O segundo elemento se dá através desse ritmo que emana das danças masculinas folclóricas [...]. E o terceiro elemento que Ginastera reconheceu como permanente em sua obra é um clima expressionista, quase mágico [...] (SOAREZ-URTUBEY, 1999-2002, p. 631).

Grace Campbell resume o assunto com uma visão semelhante à apresentada anteriormente no *neo-expressionismo ginasteriano*. Assim, também se infere na citação seguinte a idéia do compositor como fruto do meio e a expressão de sua identidade nacional como algo inerente à sua obra:

Como compositor Ginastera trabalhou para, e consumou, uma síntese entre uma linguagem musical expressada através do uso de idiomas contemporâneos e a voz de várias tradições musicais de sua terra natal. Assim como sua identidade como um compositor contemporâneo está inextricável à sua identidade como um compositor ‘latino-americano’ (CAMPBELL, 1991, p. 2).

A partir do ponto de vista apresentado por esses autores, em união às colocações feitas no decorrer do texto, torna-se questionável a divisão da

obra de Ginastera em períodos delimitados pela expressão nacionalista em sua música. Desta forma, cria-se um ambiente onde duas correntes de pensamento possíveis convivem juntas.

Argumenta-se, então, uma análise da música de Ginastera prezando apenas os aspectos técnico/musicais, devido à subjetividade de algumas colocações (revistas pelo próprio compositor quando distanciamento cronológico permitia um olhar mais objetivo do assunto e revista por teóricos que afirmam a não advertência desses elementos numa análise das obras) para, então, a partir dessa, tirar conclusões menos influenciadas por elementos preestabelecidos.

1.2 Estrutura normativa ¹⁴ do *Scherzo da Sonata, Op. 47*

Na opinião de Ginastera “[...] o ritmo é um dos elementos da música e o que determina toda a estrutura da obra” (GINASTERA, apud SCARABINO, 1996, p. 96). A visão exposta pelo compositor nesse excerto explica o fato de se fazerem presentes em pontos de articulação estrutural do *Scherzo* alterações rítmicas no fluxo métrico. A partir disso, chegamos a uma estrutura normativa composta por duas seções e uma *Coda*, sendo todas subdivididas em duas subseções (Figura 1).

¹⁴ Esse termo é proposto por John White (1976) para determinar “formas e unidades estruturais da música, as quais se tornaram parte de nossas terminologias musicais e analíticas através de sua utilização estilizada na história da música ocidental” (p. 49).

SEÇÕES	SUBSEÇÕES	ESTRUTURAS TEMPORAIS
A (c. 1-91)	a (c. 1-49)	1ª (c. 1-16)
		Ponte (c. 17-19)
		2ª (c. 20-36)
		Ponte (c. 37-42)
	Transição (c. 50-59)	
	b (c. 60-91)	1ª (c. 60-77)
2ª (c. 78-87)		
3ª (c. 88-91)		
B (c. 92-141)	c (c. 92-114)	1ª (c. 92-104)
		2ª (c. 104-114)
	d (c. 115-141)	1ª (c. 115-126)
		2ª (c. 127-134)
		3ª (c. 135-141)
CODA (c. 142-155)	e (c. 142-150)	1ª (c. 142)
		2ª (c. 143-150)
	f (c. 151-155)	1ª (c. 151)
		2ª (c. 152-155)

Figura 1 Tabela da forma do Scherzo, segundo movimento da Sonata, Op. 47.

As articulações mais nítidas, presentes nos compassos 91 e 141, apresentam *fermatas*, respectivamente cadenciando em Mi (Figura 2) e Fá (Figura 3); a *Coda* finaliza o movimento em Mi (c. 153-155) (Figura 4). Além da articulação rítmica proporcionada pelas *fermatas*, a cadência da primeira seção (A) apresenta um compasso ternário composto (c. 90), antes da chegada em Mi; e a cadência final, na *Coda*, apresenta um compasso 7/8, também antes da nota final Mi. Chega-se, assim, a uma estrutura da obra organizada sobre a polarização das notas Mi-Fá-Mi.

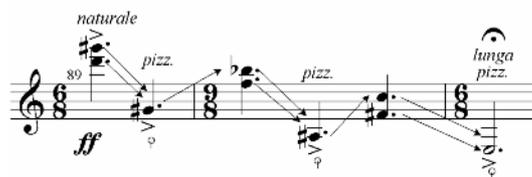


Figura 2 Cadência da seção A do Scherzo, segundo movimento da Sonata para violão, Op. 47 (c. 89-91).



Figura 3 Cadência da seção B do *Scherzo*, segundo movimento da *Sonata para violão*, Op. 47 (c. 135-141).

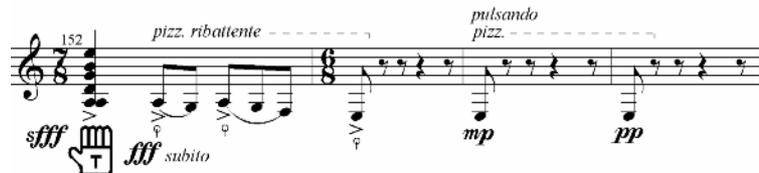


Figura 4 Cadência final do *Scherzo*, segundo movimento da *Sonata para violão*, Op. 47 (c. 1-15).

As subdivisões das seções A e B também estão alicerçadas em alterações rítmicas e no repouso em uma *classe de nota* (pitch class) específica. No fim da primeira subseção (a) da seção A (Figura 5), ocorre a polarização de Ré e a articulação rítmica propiciada pela troca para a métrica ternária composta (c. 49). O fim da segunda subseção (b) coincide com o fim da seção A através da cadência em Mi e das articulações rítmicas anteriormente expostas (c. 90-91) (Figura 2). A primeira subseção (c) da seção B polariza Sol (Figura 6), novamente em um compasso ternário composto (c. 114). Sua segunda subseção (d) divide a articulação rítmica e a cadência em Fá com o final da segunda seção (c. 140-141) (Figura 3). Além disso, todas as subseções até então iniciam com a apresentação melódica ou harmônica de um dos principais materiais estruturais e temáticos do movimento: o conjunto [3-1]¹⁵. Na *Coda* as duas subseções iniciam com a exposição do *acorde simbólico*¹⁶ através de citações do alaúde de Sixtus Beckmesser¹⁷, primeiramente em Mi e posteriormente em Sol#. A articulação entre elas fica a

¹⁵ Segundo Marcinizyn o conjunto [3-1], ou seja, “o tricorde {012} é [...] uma sonoridade característica que é ouvida harmonicamente e melodicamente em toda a extensão do movimento” (1998, p. 17).

¹⁶ Nomenclatura proposta por Gilbert Chase para referir-se ao acorde de cordas soltas do violão na obra de Ginastera (1957, p. 450).

¹⁷ Como veremos mais adiante no trabalho esta seção é feita sobre uma citação da ópera wagneriana *Die Meistersinger von Nürnberg*. Esta referencia já é apontada por Ginastera na própria partitura com a indicação “Sixtus Beckmesser está vindo!” (GINASTERA, 1984, p. 7).

cargo de uma passagem que, através de um efeito instrumental em registro sobreagudo e sem notas definidas, marca, em seqüência, os ritmos: binário composto, de hemíola em semínimas e de hemíola em mínimas (c. 147-150). O fim da seção fica a cargo da finalização do movimento anteriormente exposta (Figura 4).



Figura 5 Movimento cadencial para polarização de Ré (c. 43-49).



Figura 6 Movimento cadencial para polarização de Sol (c. 104-114).

Assim, a obra se estrutura sobre uma linguagem fragmentária onde eventos inesperados (principalmente a seção aleatória do compasso 88) propiciam, por vezes, elementos de desconexão. Entretanto, são as passagens recém descritas que promovem as articulações mais significativas, ou com relevância formal, do movimento.

As duas análises formais da obra estudadas para a realização deste trabalho – King (1992) e Marcinizyn (1998) – apresentam visões diferentes com respeito a este tópico. Para King (1992, p. 28-29) o *Scherzo* possui uma forma ternária composta: seções A (c. 17-49), B (c. 50-91), C (c. 92-141), com uma

introdução (c. 1-16) e uma *Coda* (c. 142-155). Esse autor também propõe subdivisões dessas estruturas em subseções e frases.

Por outro lado, a presença de uma introdução é contestada por Marcinizyn (1998). Este constata a recorrência contínua do material harmônico/melódico apresentado nos primeiros compassos do movimento (c. 1-16) tanto em larga quanto pequena escala (1998, p. 17). Isso, por sua vez, cria uma região onde ocorre a apresentação dos materiais desenvolvidos no restante do movimento, o que impele à passagem uma função expositiva e não introdutória. No restante, a forma final apresentada por Marcinizyn (1998) é idêntica a de King (1992), com três seções – A (c. 1-49), B (c. 50-91), C (c. 92-141) – e uma *Coda* (c. 142-155)¹⁸. Todavia, ao contrário de King (1992), a análise desse autor observa a estrutura de alturas (*pitch structure*) do movimento e, com poucas exceções¹⁹, não tenta definir segmentos menores que as próprias seções.

Com exceção do posicionamento da *Coda*, o qual permanece o mesmo, os elementos apresentados por Marcinizyn (1998) foram reorganizados e re intitulados no presente trabalho. Além da diferente proposta entre os dois trabalhos – pois, como anteriormente observado, Marcinizyn busca a estrutura de alturas da obra e aqui é proposta uma análise mais específica – as divergências desta para aquela análise serão justificadas a seguir.

A articulação na forma proporcionada pela polarização de Ré (Figura 5, c. 49) é tão representativa quanto a polarização de Sol (Figura 6, c. 114). Marcinizyn só reconhece a cadência em Ré, e, sobre a polarização de Sol afirma: “a chegada de Sol (c. 108-114) é ornamentada com o motivo Sol-Láb-Fá# [...]” (p. 30). Como é possível observar nas Figura 5 e Figura 6, a “chegada” em Sol providencia um nível de articulação da obra semelhante à de

Ré pela recorrência de ambas as notas por sete compassos. Na primeira, isto ocorre através de um pedal em Ré (c. 43-49) e na segunda pela ornamentação da nota Sol (c. 104-114) assim como pela mudança para a métrica ternária composta no repouso de ambas as notas (c. 49 e 114). Isso, por sua vez, equipararia as duas polarizações em um mesmo nível de articulação, o que impossibilita a interferência de apenas uma delas no fluxo formal do *Scherzo*. A partir deste ponto de vista, se a polarização de Ré (c. 49) for considerada uma articulação formal, por conseguinte, a polarização de Sol (c. 114) também deveria o ser.

Igualmente, a articulação formal propiciada pela polarização em Mi (c. 91) e em Fá (c. 141), é perceptível desde uma primeira audição da peça. Configuram, assim, cadências evidentes ou, melhor dizendo, pertencentes a um outro nível de articulação no fluxo formal do movimento, se comparadas com as de Ré e Sol. Desta maneira, neste trabalho foi encontrada como solução para esse tema a subdivisão em níveis estruturais distintos. Essa subdivisão não equipara os quatro pontos de repouso e polarização num mesmo nível de articulação do fluxo; todavia, reconhece os quatro pontos como articulações do *Scherzo*. Assim, chega-se à estrutura formal apresentada no quadro da Figura 1 e às características dessa forma expostas anteriormente no início deste capítulo.

Outra diferença, mais específica, diz respeito ao ponto de início da passagem classificada no presente trabalho como segunda subseção (*b*) de A, e por Marcinizyn (1998) como segunda seção. Marcinizyn indica o compasso 50 como o começo da passagem, entretanto, a passagem compreendida entre os compassos 50-59 constitui uma movimentação harmônica contínua (Figura 7). Primeiramente, a movimentação ocorre através de um *glissando* que vai de Dó# a Mi (c. 50-51), depois por arpejos constituídos sobre tétrades diminutas

¹⁸ Marcinizyn utiliza em sua análise a primeira edição (1981) da *Sonata para violão*, que possui, por sua vez, algumas diferenças na contagem dos compassos em decorrência do trecho após a seção aleatória do compasso 88 ser apresentado em mínimas pontuadas e não em semínimas pontuadas. Assim, segundo a contagem de desse autor, o primeiro compasso do primeiro sistema da página 6 da *Sonata para violão* possui a numeração 95 e não 92. Desta forma, para que ocorra a compatibilidade com o texto aqui exposto foi necessária a conversão dos trechos para a contagem presente na edição corrigida da *Sonata* aqui utilizada (1984).

¹⁹ Marcinizyn (1998) só aponta uma subdivisão em frases no *Scherzo* nas estruturas apresentadas nos compassos 130-137.

apresentando duas vezes as doze classes de notas (c. 52-55), e por fim uma seqüência de dois compassos (c. 56-57) que é invertida e transposta nos dois compassos seguintes (c. 58-59) (MARCINIZYN, 1998, p. 23-26). Devido a essa movimentação harmônica contínua, o trecho entre os compassos 50-59 é classificado nesta análise como uma transição. A segunda subseção (b) de A inicia apenas no compasso 60, onde é apresentado um arpejo baseado no conjunto [3-1] (c. 60-63) que é transposto mais duas vezes (c. 64-65 e 66-67).

Figura 7 Transição (c. 50-59).

A análise de John Marcinizyn busca relações entre “diferentes níveis estruturais, de forma a ilustrar como materiais em pequena escala são também expostos em grande escala” (MARCINIZYN, 1998, p. 2). Apesar das divergências com aquela análise, relações são também encontradas na estrutura formal do movimento proposta na presente análise, sendo possível a inserção dessas relações em proposições expostas pelo próprio Marcinizyn (1998) no decorrer de seu estudo.

Segundo este prisma, uma larga movimentação Mi-Fá-Mi, delineada pelas cadências das seções, seria uma macro representação do semitom, que caracteriza o intervalo básico de um dos principais materiais utilizados: o conjunto [3-1] (MARCINIZYN, 1998, p. 17). Da mesma forma, trata-se de uma relação de sensível superior, típica da cadência frígia; e, segundo Marcinizyn, “muitas das cadências de Ginastera no decorrer da Sonata são frígias (usualmente de Fá para Mi)” (1998, p. 22).

De qualquer maneira, mesmo com todas as concessões formais permitidas no século XX, uma forma baseada em cadências nas alturas Mi-Fá-Mi parece compor uma forma ternária. Ao invés de alicerçar-se numa macro-estrutura baseada na cadência perfeita (I-V-I) como a forma ternária tonal tradicional o faz (KENNEDY, 1994, p. 262), a obra apresenta uma estrutura composta por uma cadência frigia (i-II-i). Stefan Kotska diz, sobre as formas na música do século XX:

Todas as estruturas e procedimentos formais encontrados na era tonal sobreviveram no século XX. [...] No entanto para muitos músicos algumas das formas antigas pareçam estranhamente desconfortáveis na roupagem do século XX. A razão para isso pode convenientemente repousar no enfraquecimento do sistema tonal em praticamente toda a música do século XX, ao ponto de sua total vacância em estilos atonais. [...] A forma ternária, uma das estruturas musicais mais básicas, foi, provavelmente, a que melhor suportou a tempestade, por seu desenho – exposição, contraste, retorno – podendo ser aplicado a uma vasta variedade de estilos, do tonal ao eletrônico (KOTSKA, 1999, p. 138).

Para esta estrutura harmônica Mi-Fá-Mi fazer parte de uma forma ternária – forma utilizada nos *scherzi* da tradição ocidental (BEAUSSANT apud MASSIN, 1997, p. 96) – a *Coda* deveria configurar uma seção da obra, porém, segundo os paradigmas da análise musical ela configura uma seção aparte.

Formas ternárias, algumas vezes concluem com uma Coda. Uma Coda é uma passagem além da estrutura básica da forma, a qual normalmente segue uma cadência, real ou implícita, na principal tonalidade. Uma Coda serve para levar a peça a um final mais completo e satisfatório. Codas são proporcionais ao resto da obra. Aquelas ligadas a simples formas ternárias são breves, mas não é incomum formas maiores terem Codas extensas, multiseccionais, com desenvolvimentos (DALLIN, 1974, p. 269).

Contudo, no *Scherzo da Sonata para violão* há um retorno, na *Coda*, ao mesmo centro tonal da primeira seção, através de uma nova polarização da nota Mi. Assim, apesar do papel dissoluto do contraste nesse movimento, “[dá-

se] ao ouvinte a sensação de retorno após contraste, a essência da forma ternária” (KOTSKA, 1999, p. 140)²⁰.

²⁰ Uma estrutura normativa semelhante a essa (seção A, seção B e *Coda*) é encontrada no *Fantastico* do *Terceiro quarteto de cordas, Op. 40* (1973). De acordo com Ginastera: “o segundo movimento, *Fantastico*, é puramente instrumental e corresponde ao tradicional Scherzo. Consiste em duas partes principais e uma *Coda*; as partes, por sua vez, estão subdivididas em três seções: Introdução, Desenvolvimento e Primeira culminação, na primeira; e Transição, Segunda culminação e Desinência, na segunda; uma síntese de todos os movimentos anteriores na *Coda*” (GINASTERA, 1973, prefácio). Sendo esse o segundo movimento da obra não fica claro a que se refere o compositor quando fala em “todos os movimentos anteriores”, se aos outros segmentos do quarteto ou às seções e subseções do *Fantastico*. De qualquer forma, fica clara a referência a uma “síntese” que configuraria em ambos os casos um retorno; claramente munido de todas as concessões formais do século XX (KOTSKA, 1999, 138).

2 SÍNTESE DE MATERIAIS HARMÔNICO/MELÓDICOS

Após a análise do *Scherzo* da *Sonata para violão, Op. 47* foi possível separar os trechos da obra em dois grupos em relação a suas progressões harmônicas e tonalidade. O primeiro grupo engloba aqueles trechos que possuem um centro tonal pela polarização de alguma nota, e, o segundo grupo, os que não possuem um centro tonal pela polarização de alguma nota. Pela classificação de Josef Kotska (1999, p. 97-112) podemos denominar esses grupos como: atonal e neo-tonal.

Ambos os grupos se encaixam na definição feita por Ginastera no fim da vida em etapas estilísticas de sua obra, uma tonal e politonal ²¹, e outra atonal (GINASTERA apud TAN, 1984, p. 7). As peças compreendidas na amostragem identificadas pela bibliografia como tonal e politonal são o *Vivacissimo* do *Primeiro quarteto de cordas, Op. 20* (1948) e o *Presto misterioso* da *Sonata para piano No. 1, Op. 22* (1954). Assim como as identificadas como atonais são o *Presto magico* do *Segundo quarteto de cordas, Op. 26* (1958); o *Scherzo fantastico* do *Quinteto para piano, Op. 29* (1963) e o *Fantastico* do *Terceiro quarteto de cordas, Op. 40* (1973). Essas obras apresentam abordagens distintas quanto a sua concretização harmônica, seja neo-tonal ou atonal.

²¹ Na definição de Kotska (1999) a politonalidade compreende um grupo harmônico e tonal distinto da neo-tonalidade. Entretanto, por Ginastera apresentar ambos os elementos em suas obras neo-tonais, esses serão analisados no sub-capítulo “Neo-tonalidade”, e, quando se fizer presente, a politonalidade será indicada.

Desta forma, neste capítulo será apresentada a caracterização dos dois grupos (atonal e neo-tonal ²²) e, posteriormente, será realizada a análise de trechos da *Sonata para violão* que os representem, identificando materiais e técnicas empregadas na manipulação dos mesmos, ou seja, o vocabulário utilizado pelo compositor. Ao fim dessa etapa serão grifados os principais materiais utilizados no *Scherzo, Op. 47*, cuja identificação foi possível através da análise.

Posteriormente, esses materiais serão identificados nas outras obras estudadas, onde será analisada a utilização desses materiais através dos recursos técnicos empregados nessas obras. Desta maneira, tecer-se-á paralelos entre essas obras e o *Scherzo, Op. 47*, assim como será traçada a movimentação da linguagem do compositor entre as obras dessa amostragem.

2.1 Atonalidade

Josef Kotska propõe no excerto abaixo uma definição de atonalidade:

Atonalidade foi um desenvolvimento ainda mais radical que as várias formas de neo-tonalidade na música do século XX. [...] Nesse momento será suficiente definir musica atonal como música na qual o ouvinte não percebe centro tonal. Por essa ser uma definição subjetiva, ouvintes não irão sempre concordar se um exemplo particular é tonal ou atonal [...] (KOTSKA, 1999, p. 106-107).

Em complemento o autor observa que

[...] Essa atonalidade é alcançada evitando-se os padrões melódicos, harmônicos e rítmicos convencionais que ajudam a estabelecer uma tonalidade na música tradicional. No seu lugar encontramos dissonâncias não resolvidas, uma preponderância de acordes com intervalos mistos e coleções de notas derivadas da escala cromática [...] (KOTSKA, 1999, p. 177).

²² Apesar de na obra de Ginastera as obras neo-tonais ocorrerem antes das atonais, o sub-capítulo “Atonalidade” aparece antes no corpo deste trabalho por algumas das nomenclaturas nele descritas serem necessárias também no sub-capítulo “Neo-tonalidade”. Principalmente as referentes a conjuntos de classes de notas.

São classificadas como passagens atonais do *Scherzo* da *Sonata para violão, Op. 47* aquelas onde não há a polarização de uma classe de nota específica, ou seja, não há um centro tonal. Na efetivação desta atonalidade Ginastera emprega alguns processos que serão vistos a seguir.

2.1.1 Vocabulário harmônico/melódico aplicado nos contextos atonais do *Scherzo* da *Sonata para violão, Op. 47*

É possível analisar as passagens abaixo segundo duas formas de estruturação atonais: em conjuntos²³ ou em séries (sendo, no caso do *Scherzo*, a segunda relacionada à primeira, como veremos mais adiante). Previamente se faz necessária a distinção entre conjuntos de classes de notas e séries. Assim, Strauss (2000) delimita os conjuntos como:

[...] blocos de construção básicos de muita música pós-tonal. Um conjunto de classes de notas é uma coleção desordenada de classes de notas. Trata-se de um motivo no qual muitas das características de identificação – registro, ritmo, ordem – foram evaporadas. O que resta são simplesmente a identidade básica das classes de notas e das classes de intervalos de uma idéia musical (2000, p. 30).

Da mesma forma, Strauss (2000) classifica como séries as incidências ordenadas de conjuntos:

[...] Uma série é uma linha de classes de notas, não um conjunto. Um conjunto de classes de notas retém sua identidade não importando como suas classes de notas são ordenadas. Numa série, entretanto, as classes de notas ocorrem numa ordem particular; a identidade da série muda se a ordem da série muda. Uma série pode ter qualquer comprimento, mas sem dúvida o mais comum é uma série de todas

²³ Kotska justifica a utilização de conjuntos na análise de música do século XX. Para esse autor, “[...] logo se tornou claro para os músicos que o tratamento das notas na música atonal requeria um novo vocabulário se a análise dessa música pretendesse ser mais do que descritiva. Era reconhecido que a música atonal seguidamente alcançava certo grau de unidade através da recorrente utilização de um novo tipo de motivo. Este novo tipo de motivo foi batizado de diversos nomes, incluindo *célula*, *célula básica*, *conjunto*, *conjunto de notas*, *conjunto de classes de notas* e *sonoridade referencial*. Isso poderia aparecer melodicamente, harmonicamente ou como combinação dos dois. O conjunto pode também ser transposto e/ou invertido [...], e suas alturas podem aparecer em qualquer ordem [...]” (1999, p. 178).

as doze classes de notas. [...] A música que usa tal série como sua estrutura referencial base, é conhecida como dodecafônica (2000, p. 144).

Marcinizyn (1998) em sua análise da *Sonata para violão* alega a utilização da teoria dos conjuntos, apesar deste autor não fazer menção de diversas ferramentas. Esta teoria, por sua vez, o auxilia na relação de diferentes níveis estruturais em toda a obra. Assim, Marcinizyn chega a algumas conclusões a respeito do *Scherzo*:

[...] O Scherzo é estruturado sobre a expansão melódica do intervalo de terça menor, tanto em um nível local quanto global, e é seguidamente expressado em um tríplice {013} ou {023} [conjunto [3-2]]. O tríplice {012} [conjunto [3-1]] é também uma sonoridade característica que é ouvida harmônica e melodicamente em toda a extensão do movimento [...] (MARCINIZYN, 1998, p. 17).

A incidência de ambos os conjuntos, [3-1] e [3-2], como material harmônico, melódico ou estrutural, assim como apontado por Marcinizyn ²⁴ (1998, p. 17), pode ser observada na *estrutura temporal* dos compassos 1-15 (Figura 8). Numa rápida análise dessa estrutura podemos observar que a peça inicia com acordes (Ré#-Mi-Fá e Sol-Sol#-Lá), caracterizando incidências verticais do conjunto [3-1] (c. 1-4). Esse mesmo material é utilizado como base harmônico/melódico nos compassos 5-6 (Sol#-Lá-Sib), que através de um processo de expansão da linha melódica Sol#-Sib, apresentada no baixo que pendula sobre um pedal em Lá (c. 5-6), faz uma abertura de um semitom alcançando Sol-Sib (c. 7-8). Com esse processo de expansão, alcança-se, através de uma derivação, o segundo material harmônico/melódico utilizado: o conjunto [3-2].

²⁴ Marcinizyn apresenta uma análise semelhante a esta no seu trabalho (1998, p. 18-19).

Figura 8 Scherzo, segundo movimento da *Sonata para violão*, Op. 47 (c. 1-15).

O material harmônico/melódico dos compassos 9-10 constitui o único material não baseado nos conjuntos [3-1] e [3-2] nesta *estrutura temporal*. Este material, baseado em acordes quartais²⁵, entretanto, liga-se ao trecho anterior por uma incidência melódica do conjunto [3-1]. Como é possível observar na abstração da Figura 9, as notas mais graves da melodia (c. 5-9) apresentam as classes de notas Sol#, Sol e Fá#; configurando, assim, um cromatismo como o conjunto [3-1].

Figura 9 Abstração dos compassos 5-10 do Scherzo, segundo movimento da *Sonata para violão*, Op. 47.

No restante da *estrutura temporal* é apresentado o conjunto [3-2] em movimentos melódicos ascendentes e descendentes, assim, “na segunda metade dos compassos 11-14, o motivo Mi-Ré-Dó# é uma inversão do motivo Fá-Sol-Láb” (MARCINIZYN, 1998, p. 19). O trecho finaliza com uma articulação

²⁵ “Acordes quartais e em quintas são mais comumente formados sobre intervalos perfeitos, mas quartas aumentadas e quintas diminutas podem ser incluídas” (KOTSKA, 1999, p. 58)

através de em um *cluster*²⁶ de alturas indefinidas em registro sobreagudo que marca o ritmo binário composto (c. 14-15).

Desta maneira, basicamente dois conjuntos e suas derivações são utilizados nas seções atonais do *Scherzo da Sonata para violão, Op. 47*. Trata-se dos conjuntos [3-1] e [3-2], que podem, respectivamente, ser classificados como o “ponto de partida da escala cromática” (TOSAR, 1996, p. 55), ou seja, o menor conjunto cromático, e o menor conjunto octatônico (STRAUSS, 2001, p. 120). Ambos os conjuntos, quando em suas disposições cordais, constituem *clusters* por se basearem em intervalos de segundas maiores e/ou menores. Segundo a classificação de Kotska:

[...] [Uma] possibilidade para a construção de acordes são os acordes em segundas, uma sonoridade construída de segundas maiores e menores ou combinações dos dois. [...] Mais comumente, as notas de um acorde em segundas são posicionadas adjacentes umas às outras, um arranjo as vezes referido pelos termos “cluster” e “tone cluster” (1999, p. 61).

Como podemos acompanhar, no contexto do *Scherzo*, o conjunto [3-2] é apresentado como uma derivação do conjunto cromático [3-1] por chegar-se a ele através de uma expansão melódica. Desta forma, são relacionados os dois conjuntos ([3-1] e [3-2]), sendo o conjunto [3-1] e o *cluster* baseado em efeito instrumental de alturas indefinidas em registro sobreagudo (c. 14-15) os materiais responsáveis pela sonoridade em *cluster* buscada pelo compositor em trechos atonais do movimento. Essa recorrência da apresentação vertical do conjunto [3-1] ocorre por este constituir o maior *cluster* cromático em disposição harmônica transponível para diversas regiões do violão²⁷. Contudo, podemos encontrar apenas três outras reincidências verticais dessas duas sonoridades em *clusters* em posição fechada (consistindo nas apresentações harmônicas do conjunto [3-1] e do efeito sem altura definida que finaliza a

²⁶ Para essa classificação é utilizada a concepção de que num *cluster* o “conjunto de notas disponível para a aplicação depende da fonte acústica utilizada” (MONDRUP, 1999-2006, p. 9). Como neste caso a fonte acústica é um efeito instrumental não temos um meio cromático.

²⁷ Para a execução deste *cluster* em posição fechada ao violão é necessária ao menos uma corda solta, sendo as outras duas presas. Assim, é possível a realização desse acorde em diversas alturas do instrumento, mantendo sempre uma das notas em corda solta (com exceção da quinta e sexta cordas), podendo estar esta em qualquer posição do acorde.

mesma *estrutura temporal*), ocorrendo essas em três outras *estruturas temporais* atonais do movimento a seguir analisadas.

Numa reincidência (Figura 10, c. 127-130), ocorre a reapresentação dos *clusters* do conjunto [3-1] através de um efeito instrumental com características percussivas²⁸ (c. 127-128), a repetição seguinte desse efeito (Figura 10, c. 131-132) configura uma derivação variada desta exposição. Como Marcinizyn observa:

As duas frases seguintes (c. 127-130 e 131-134) são também similares motivicamente. A apresentação harmônica de um tricorde {012} [conjunto [3-1]] (Dó#-Ré-Mib) no compasso 127 é transposta uma sexta maior acima (Lá#-Si-Dó) no compasso 128. Esse motivo, o qual não foi ouvido desde os primeiros quatro compassos deste movimento, é adicionado nos dois primeiros compassos da frase seguinte (c. 131-132) [...] (1998 p.32-33).



Figura 10 *Scherzo*, segundo movimento da *Sonata para violão*, Op. 47 (c. 127-134).

Em outra reincidência há a presença do *cluster* baseado no efeito instrumental sem altura definida na *estrutura temporal* dos compassos 143-150 (Figura 11). Como podemos notar, finaliza com o dito *cluster* mais uma vez pontuando uma *estrutura temporal*, repetindo, assim, a função apresentada na primeira *estrutura temporal*.

²⁸ Na bula da partitura da *Sonata para violão*, editada por Boosey & Hawkes (1984), explica-se o dito efeito como “*Tambora*, batendo nas cordas: com o polegar”. Entretanto, o efeito aplicado por Ginastera intercala as referidas *tamboras* com arpejos descendentes criando um efeito baseado na combinação das duas técnicas. Autores como Beasinski (1994) relacionam esse tipo de efeito a uma releitura da prática instrumental de violonistas da música folclórica argentina.

Figura 11 Scherzo, segundo movimento da *Sonata para violão*, Op. 47 (c. 143-150).

Podemos presenciar a última das três incidências da utilização da sonoridade de *cluster* em posição fechada nos arpejos baseados no conjunto [3-1] que formam a *estrutura temporal* que inicia a segunda subseção (b) de A (c. 60-77), como um “longo e sinuoso movimento ascendente quase-cromático” (MARCINIZYN, 1998, p. 24). Vincent Persichetti observa a utilização de clusters em arpejos:

Um cluster não é sempre introduzido soando todas suas notas simultaneamente. Quando as notas de um cluster são tocadas consecutivamente elas são efetivas se cada nota é mantida até que a última entre. Essa versão do cluster em arpejo contribui para a variedade de padrões em segundas. Eles podem se desdobrar de cima para baixo, de baixo para cima, ou do centro para as extremidades. [...] Clusters podem ser quebrados (arpejos em segundas), mas soarão como clusters apenas se uma harmonia em clusters foi anteriormente estabelecida. Eles soarão como escalas se os clusters quebrados não forem claramente partes do contexto do cluster (1961, p. 129 e 131).

Entretanto, ao que tudo indica devido às capacidades instrumentais do violão, a partir do compasso 69, no sinal de *finire legato*, a passagem torna-se um movimento escalar pela definição de Persichetti (1961). É possível observar que essa *estrutura temporal* (Figura 12) marca o retorno do material baseado no conjunto [3-1] (c. 60), que não era literalmente exposto desde a primeira *estrutura temporal* da obra (Figura 8, c. 1-15, anteriormente analisada). Esse conjunto é apresentado nos compassos 60-63, Mi-Fá-Fá#, transposto para Ré#-Mi-Fá (c. 64-65) e novamente transposto para Mi#-Fá#-Sol (c. 66-67) antes da continuação do movimento ascendente quase-cromático.



Figura 12 Scherzo, segundo movimento da *Sonata para violão*, Op. 47 (c. 60-77).

Pela análise das fundamentais dos três conjuntos em sua *forma prima* podemos notar a organização estrutural do início da passagem também em um conjunto [3-1], Ré#-Mi-Mi# (Figura 13). A partir do compasso 68, inicia um movimento ascendente que utiliza uma livre movimentação de resultantes cromáticas maiores que o conjunto [3-1], com quatro, cinco e até seis notas, com eventuais utilizações de intervalos de tom. Nos compassos 74 e 75 ocorre uma nova estabilização no conjunto [3-1] antes de a movimentação chegar à exposição das doze classes de notas num arpejo de estruturas originalmente diatônicas (c. 78-79), o qual inicia a próxima *unidade temporal*. Assim, nesta *estrutura temporal* ocorre a apresentação das sonoridades em *cluster* como estruturas fixas que são expandidas de forma variada em direção a registros mais agudos, porém, submetidas aos limites instrumentais do violão.



Figura 13 Abstração dos conjuntos empregados nos compassos 60-77 do Scherzo, segundo movimento da *Sonata para violão*, Op. 47.

Existem diversas passagens que expõe as doze classes de notas, ou seja, o total cromático, no *Scherzo*. Algumas delas podem ser classificadas como estruturadas sobre um processo serial, chegando-se, assim, à outra forma de estruturação das passagens atonais do movimento.

Ao contrário das passagens estruturadas sobre conjuntos recém analisadas, as aqui chamadas de seriais claramente dispõem uma ordem apresentada em alguma das formas básicas: prima, retrograda, invertida, retrograda invertida. Entretanto, as incidências seriais no movimento se resumem às passagens curtas, *unidades temporais*. Essa decorrência diz respeito a uma utilização menos ortodoxa de processos seriais como a descrita por Kotska:

Em geral, o serialismo como um movimento, como uma estética composicional, morreu nos anos 1960, mas isso não é dizer que música serial não vem mais sendo escrita. Ao invés, técnicas seriais juntaram-se com todas as outras técnicas, desde a atonalidade livre ao neo-tonalismo e à harmonia tradicional, que os compositores tinham à sua disposição. Não é incomum, por exemplo, encontrar um tema dodecafônico suportado por harmonias não seriais neo-tonais (1999, p. 275).

A série manipulada no *Scherzo* é formada por apresentações do conjunto cromático [3-1] em diversas disposições motivicas, separadas por terças menores ou maiores. Esta série relaciona-se diretamente com a estruturação anterior em conjuntos, porém, como veremos, sua apresentação em trechos distintos ocorre com todas suas doze classes de notas, mantendo uma ordem interna.

A primeira ocorrência da série ocorre na *unidade estrutural* que inicia a seção B (Figura 14). Com uma movimentação melódica ascendente a série é exposta (c. 92-93) e, a seguir, na movimentação melódica descendente, é apresentada sua inversão (c. 94-95).



Figura 14 *Scherzo*, segundo movimento da *Sonata para violão*, Op. 47 (c. 92-95).

nenhuma classe de nota. Contudo, por não polarizar nenhuma classe de nota a passagem foi inserida neste capítulo do trabalho. Referimo-nos, assim, à segunda *unidade temporal* da transição (comentada na análise formal do capítulo de “considerações preliminares”) (Figura 17).



Figura 17 Análise dos compassos 52-55 do *Scherzo*, segundo movimento da *Sonata para violão*, Op. 47.

São, nesta passagem, apresentados quatro arpejos de seis notas formados por tétrades diminutas expondo duas vezes as doze classes de notas, separando as duas exposições há um intervalo de terça menor. Na referida estrutura, a união de duas tétrades subseqüentes forma um total octatônico, o que outorga, também, uma sonoridade octatônica à passagem³¹. O termo octatônica,

[...] assim como pentatônica, é um nome genérico que, apesar disso, passou a se referir a uma escala específica. [...] Consiste na alternância entre segundas maiores e segundas menores, desta maneira um outro nome para essa escala é escala de tom e semitom. Ainda outro nome é o de escala diminuta que se refere ao fato de que quaisquer dois acordes diminutos com sétima [tétrades diminutas] não enarmônicos combinados produzem uma escala octatônica. Há apenas dois modos dessa escala, um iniciando com uma segunda Maior e outro iniciando com uma segunda menor [Figura 18] (KOTSKA, 1999, p. 31-32).



Figura 18 Primeiro e segundo modos octatônicos.

³¹ Seria possível a resolução de qualquer uma das tétrades do trecho em um acorde ou classe de nota específica, através de sua utilização como o acorde de sétima diminuta. Entretanto, pela não ocorrência desse procedimento a passagem foi aqui classificada como atonal.

Como podemos observar, Ginastera utiliza no vocabulário sonoro empregado em contextos atonais no *Scherzo da Sonata para violão, Op. 47* alguns elementos recorrentes. De um modo geral, podemos destacar como materiais: as incidências seriais, as apresentações não-seriais das doze classes de notas, os elementos octatônicos, os *clusters*, as incidências cromáticas e quase cromáticas não-seriais.

2.1.2 Incidência do mesmo vocabulário harmônico/melódico em obras atonais precedentes

As obras da amostragem precedentes ao *Scherzo da Sonata para violão, Op. 47* (1976) que se enquadram na classificação de atonalidade, segundo a bibliografia e análises realizadas, são: o *Presto magico do Segundo quarteto de cordas, Op. 26* (1958), o *Scherzo fantastico do Quinteto para piano, Op. 29* (1963) e *Fantastico do Terceiro quarteto de cordas, Op. 40* (1973). As duas primeiras obras são identificadas como seriais. Entretanto, para traçar o trajeto da técnica serial na obra de Ginastera, precisamos nos remeter à primeira incidência de uma série de doze sons. Esta, por sua vez, ocorre numa peça neo-tonal, mais precisamente no *Presto misterioso da Sonata para piano No. 1, Op. 22*, obra também incluída na amostragem deste trabalho.

Nesse movimento, *Presto misterioso*, o compositor afirma utilizar procedimentos dodecafônicos (GINASTERA apud CHASE, 1957, p. 451). No entanto, apesar da afirmação do compositor, nessa obra a série é tratada como um tema que é recapitulado no seu decorrer, e não com procedimentos dodecafônicos propriamente ditos³² (KNAFO, 1994, p. 36). Esse fato mostra a “adoção gradual de práticas seriais” por Ginastera no decorrer de sua obra, onde:

³² Entendemos como procedimentos dodecafônicos aqueles utilizados na música classificada como dodecafônica. Como observado anteriormente por Strauss, caracteriza essa música a utilização da série como “estrutura referencial base” (2000, p. 144), sendo ela o principal objeto de manipulações e transformações no decorrer da obra.

[...] a Sonata para piano representa sua primeira utilização inteiriça da série; deve-se lembrar que ele não estava preso por procedimentos na aplicação da série no único movimento em que ele a utilizou [Presto misterioso] (WALLACE, 1964, p. 319).

Desta maneira, numa análise dessa série/tema exposta em oitavas nos primeiros compassos da *Sonata para piano No. 1* (Figura 19), podemos observar que nela há: 1) a reiteração da nota Ré a cada dois compassos, 2) duas progressões lineares cromáticas de terça menor ascendente implícitas (Ré-Mib-Mi-Fá e Si-Dó-Dó#-Ré), 3) a resolução da sensível Dó#-Ré para a reiteração da série, 4) a nota Fá constituindo a sonoridade mais aguda, a qual está equidistante das duas reiterações de Ré (SCARABINO, 1996, p. 15). Conforme Scarabino (1996), esses elementos propiciam a polarização de Ré.



Figura 19 *Presto misterioso*, segundo movimento da *Sonata para piano No. 1*, Op. 22 (c. 1-2).

Com relação à polarização de um centro numa série, Kotska afirma:

[...] Em geral, compositores evitam usar numa série combinações de notas que possam recordar a música tonal, tais como tríades, segmentos escalares e baixos tradicionais ou fórmulas melódicas. Se o compositor escolher incluir tais padrões, como ocasionalmente ocorre, deve-se tomar nota disso e de seu efeito na música [...] (1999, p. 202-203).

É evidente a constituição dessa série em duas metades onde ocorre a inversão do contorno melódico da primeira metade na segunda³³. Já sobre o *Presto magico* do *Segundo quarteto*, Wallace (1964) observa que:

O Segundo quarteto de cordas é a primeira obra na qual Ginastera adota inteiramente o serialismo [dodecafônico]. Os anos entre a

³³ Referimo-nos aqui à inversão do contorno melódico que confere a série uma inversão não-estrita, sendo apenas invertida a direção da melodia. Entretanto, é perceptível essa relação.

Pampeana No. 3 e essa obra, nos quais nada produziu, foram, aparentemente, um tempo de estudo das possibilidades da série (1964, p. 219).

O autor tece um comentário sobre a manipulação serial em obras de Ginastera compostas até 1964:

No uso que Ginastera faz da série de doze sons, as séries são, primeiramente, cuidadosamente planejadas para dar-lhe os saltos melódicos e estruturas harmônicas que deseja. Os segmentos da série, por unidade, são usualmente relacionados por inversão, retrogradação e outros recursos (WALLACE, 1964, p. 319).

Desta maneira, podemos notar que a série original do *Segundo quarteto*, Op. 26 (Figura 20) é composta por dois hexacordes contrastantes, e cada um, por sua vez, dividido em segmentos de três notas. O segundo segmento é a retrogradação da inversão transposta do complemento intervalar do primeiro segmento. Enquanto no segundo hexacorde, o segundo segmento é apenas a inversão transposta do primeiro segmento.



Figura 20 Abstração da série utilizada no *Presto magico*, terceiro movimento do *Segundo quarteto de cordas*, Op. 26.

Já o material serial utilizado no *Scherzo fantastico*, Op. 29 pode ser interpretado tanto como séries de doze notas (TABOR, 1994, p 8-12), quanto como uma estrutura de seis notas (hexacordal). Uma análise das duas séries identificadas por Tabor (1994) nessa obra mostra a construção hexacordal de ambas (Figura 21 e Figura 22). Na primeira série o segundo hexacorde é uma retrogradação da inversão do primeiro (Figura 21); na segunda série o segundo hexacorde é uma inversão do primeiro, sendo o primeiro hexacorde da segunda série uma transposição do primeiro hexacorde da primeira série (Figura 22). Desta maneira, as duas séries são composições de um mesmo hexacorde através de transposições, inversões ou retrogradações. Apesar

dessa recorrência hexacordal nas séries, Tabor (1994) nos apresenta a obra como sendo apenas dodecafônica.

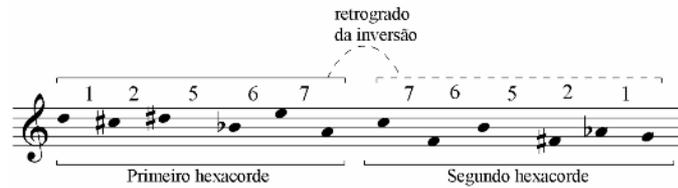


Figura 21 Abstração da primeira série empregada no *Scherzo fantastico*, terceiro movimento do *Quinteto para piano*, O. 29.



Figura 22 Abstração da segunda série empregada no *Scherzo fantastico*, terceiro movimento do *Quinteto para piano*, O. 29.

Partindo da premissa anteriormente apontada por Wallace (1964, p. 319), a respeito da composição de uma série, juntamente com o suporte das análises realizadas nas séries empregadas nos três movimentos com contextos atonais (*Presto magico*, Op. 26; *Scherzo fantastico*, Op. 29; e *Scherzo*, Op. 47), é possível notar algumas constantes da construção serial ginasteriana. Tais constantes, que já se encontram em essência na série/tema neo-tonal do *Presto misterioso*, Op. 22, constituem elementos comuns no procedimento organizacional das séries dessas obras apenas perceptível nas suas análises. Trata-se da divisão da série em duas metades (hexacordes), que possuem relações equilibradas de estruturação simétrica (através de inversões, retrogradações e etc.) sobre formações tricórdicas ou sobre os próprios hexacordes³⁴.

Tabor (1994) faz uma análise serial do *Scherzo fantastico* do *Quinteto*, Op. 29 e não menciona a uma possível organização da obra em estruturas menores. A autora afirma que “a divisão na música de várias formas

³⁴ Lembramos que outros compositores ao utilizarem procedimentos dodecafônicos estruturam suas séries também em conjuntos de quatro notas ou conjuntos desiguais, assim como, utilizam por vezes procedimentos de interseção entre conjuntos (STRAUSS, 2000, p. 154-157).

da série em hexacordes reflete a estrutura hexacordal da série” (TABOR, 1994, p. 8). Assim, segundo a colocação da autora, e numa rápida análise da obra, é possível observar que a organização das *unidades temporais* do *Scherzo fantastico, Op. 29* está baseada na sua maioria em exposições hexacordais. Já na análise de Wallace, o que pode ser caracterizado como *unidades temporais* do *Presto magico do Segundo quarteto, Op 26*, se alicerçam em “um plano utilizando cada forma da série sucessivamente” (WALLACE, 1964, p. 320). Dessa maneira, pode-se notar que Ginastera organizava as *unidades temporais* em exposição da série completa. Esse fato corrobora para a conclusão de que a organização das séries do *Scherzo fantastico, Op. 29* alicerça-se em séries de seis notas (hexacordes). Assim, pode-se afirmar que “a divisão na música de várias formas da série em hexacordes reflete a estrutura hexacordal” da música, e não apenas da série. Tabor também observa que:

A flexibilidade no uso de séries reflete a atitude de Ginastera, na qual técnicas composicionais são ferramentas projetadas para ajudar a alcançar um objetivo muito mais importante, o da expressão em música. Por exemplo, apenas partes do Movimento III [Scherzo fantastico] são baseadas na série. As seções baseadas na série são precedidas e seguidas de passagens transicionais, nas quais a série tanto se fragmenta gradualmente quanto reaparece (1994, p. 8)³⁵.

A ambigüidade da série no *Scherzo fantastico, Op. 29*, e, por conseguinte, da obra, como estrutura dodecafônica ou hexacordal, e a forma maleável como série é aplicada (TABOR, 1994, p. 8) mostra o gradual distanciamento da obra de Ginastera de uma visão serial mais ortodoxa como a do *Presto magico, Op. 26*. Isso demonstra o movimento contínuo da linguagem de Ginastera em direção a novas técnicas e formas de expressão. Assim, Ginastera “ultrapassou” sua etapa serial “de modo a orientar-se no sentido de uma escrita mais ‘espacial’, recorrendo notadamente a agregados

³⁵ São necessários dois comentários a respeito desta citação. Primeiramente, é preciso salientar que mesmo considerando que o movimento é constituído sobre hexacordes, e não séries de doze notas, a citação continua válida. Também, obras seriais anteriores ao *Quinteto para piano, Op, 29*, que na amostragem desse trabalho são representadas pelo *Presto magico Op. 26*, utilizam uma estrutura serial “onde a série pode ser traçada em toda a partitura” (WALLACE, 1964, p. 320).

em blocos ou ‘cachos’ de notas (*clusters*)” (REVERDY apud MASSIN, 1997, p. 1046).

Nas obras atonais precedentes ao *Fantastico do Terceiro quarteto de cordas, Op. 40*, presentes na amostragem estudada (*Presto magico* e *Scherzo fantastico*), a incidência de *clusters* é rara e sempre decorrente de exposições seriais cordais. Já no *Op. 40*, Ginastera explica que: “[...] como em todas minhas obras mais recentes, utilizei para o *Terceiro quarteto de cordas* uma técnica que se baseia na interação entre estruturas fixas e variáveis [...]” (GINASTERA, 1973, prefácio). São recorrentes as formações de *clusters* nessa obra onde uma estrutura cordal “fixa”, em *cluster*, migra de forma “variada” em direção a um registro mais agudo. O processo assemelha-se ao “longo e sinuoso movimento ascendente quase-cromático” em arpejos analisado anteriormente na *estrutura temporal* dos compassos 60-77 *Scherzo da Sonata para violão* (Figura 12). Além disso, a sonoridade em *clusters* está presente em vários trechos do *Scherzo*, como analisado anteriormente, entretanto, de forma reduzida devido às capacidades instrumentais do violão.

Exemplos no *Fantastico do Terceiro quarteto, Op. 40* daqueles *clusters*, em movimento gradual ascendente, alcançados por formações cordais, são encontrados nas *estruturas temporais* dos compassos 94-122 e 169-192³⁶. Na primeira, através de conjuntos cromáticos de sete ou oito notas apresentados em tremolo pelos quatro instrumentos, faz-se um movimento gradual cromático ascendente. Assim como na segunda, onde se repete o mesmo processo em estruturas fixas de oito a seis notas, por vezes com uma nota que não faz parte do total cromático.

Também é possível observar a incidência de *clusters* em registros sobreagudos no *Fantastico, Op. 40*, que nos remetem aos efeitos utilizados no *Scherzo da Sonata para violão*, vistos anteriormente (Figura 8, c. 14-15 e Figura 11, c. 147-150). No *Terceiro quarteto* esses *clusters* surgem nos efeitos instrumentais baseados em *tremolos* e *glissandi* ativados por toda a formação camerística na *estrutura temporal* dos compassos 136-147.

³⁶ Ambos os exemplos não estão no corpo do texto por serem longos, com mais de vinte compassos cada um.

Além das ocorrências de *clusters* verticais, há, no *Fantastico*, elementos cromáticos ou quase cromáticos horizontais como aqueles que ocorrem a partir do sinal de *finire legato* da *estrutura temporal* dos compassos 60-77 do *Scherzo* da *Sonata para violão* (Figura 12). Este procedimento é evidenciado em trechos como o da Figura 23, onde violino II, viola e violoncelo apresentam simultaneamente estruturas fixas distintas com características rítmicas e melódicas imutáveis no decorrer do trecho.

The image shows two systems of musical notation for strings. The first system covers measures 40 to 43, and the second system covers measures 44 to 47. Each system has three staves: Violin II (top), Viola (middle), and Cello (bottom). The Violin II part features eighth-note triplets and sextuplets. The Viola part features eighth-note groups of seven notes. The Cello part features eighth-note groups of five notes. The key signature has one flat (B-flat).

Figura 23 *Fantastico*, segundo movimento do *Terceiro quarteto de cordas*, Op. 40 (c. 40-48).

Desta maneira, a viola utiliza uma estrutura rítmica de quiálteras de sete notas com um padrão melódico de cinco notas: Mib-Ré-Si-Dó-Réb; o segundo violino utiliza quiálteras de três notas, em estruturas melódicas de quatro notas: Mi-Sol-Fá#-Fá; e o violoncelo utiliza quiálteras de cinco notas em estruturas melódicas de três notas: Sol#-Sib-Lá. Torna-se evidente a formação cromática de cada conjunto utilizado. A partir desta característica, o trecho promove uma exposição das doze *classes de notas*, criando, assim, um bloco

sonoro do total cromático pelo acúmulo de notas. Além da não menção de Ginastera de qualquer âmbito serial nesta obra, pode-se observar que, em diversas outras estruturas fixas harmônicas ou melódicas, a resultante cromática formada não se relaciona pela ordem de seus elementos.

Nos compassos 165-168 (Figura 24), são apresentadas, simultaneamente, em um padrão escalar melódico-contrapontístico ascendente, três escalas octatônicas³⁷. Essas estruturas são expostas em quiálteras de seis semicolcheias no violino I, cujo padrão escalar é repetido sincronicamente por violino II, viola e violoncelo, respectivamente em quiálteras de cinco e quatro semicolcheias, e tercinas de colcheias. Assim, caracteriza-se a utilização de elementos octatônicos num contexto sem a polarização de uma classe de notas específica, como nas construções em tétrades diminutas da passagem dos compassos 52-55 (Figura 17) do *Scherzo da Sonata para violão, Op. 47*.

The image shows a musical score for four staves, likely representing Violin I, Violin II, Viola, and Cello. Each staff begins with the instruction 'sul pont.' followed by a number: 6, 5, 5, and 3 respectively. The music is in 4/4 time and consists of ascending octatonic scales. The first two staves have a tempo marking 'poco a poco movendo a' and a dynamic marking 'pp cresc.'. The last two staves have a dynamic marking 'f dim.'. The score is divided into measures, with a dashed box labeled 'Qua' indicating a specific section. The numbers 6, 5, 5, and 3 are repeated under the notes, indicating the number of notes per eighth note in each staff.

Figura 24 *Fantastico*, segundo movimento do *Terceiro quarteto de cordas, Op. 40* (c. 165-168).

2.2 Neo-tonalidade

Kotska refere-se à neo-tonalidade como a “música que é tonal, mas na qual o centro tonal é estabelecido através de meios não-tradicionais” (KOTSKA, 1999, p. 102). Dentre esses meios estão “o uso da reiteração,

retorno, ponto pedal, ostinato, acento, disposição formal, registro, e técnicas similares para chamar a atenção do ouvinte para *classes de notas* particulares” (KOTSKA, 1999, p. 101).

Ao analisarmos [...] exemplos neo-tonais, nós tentaremos categorizá-los em um dos dois tipos: neo-tonalidade tercial e neo-tonalidade não-tercial. [...] Muitos exemplos serão de um tipo misto, apresentando características dos dois (KOTSKA, 1999, p. 103).

Essa definição de neo-tonalidade proposta por Kotska, engloba conceitos mais comuns como o da tonalidade expandida. Esta, por sua vez, segundo Réti, “caracteriza um estado onde uma tonalidade básica permanece predominante, apesar de várias figurações harmônicas e melódicas, as quais podem ter sido adicionadas” (1958, p. 67). Desta maneira, são classificadas como passagens neo-tonais da *Sonata para violão, Op. 47* aquelas onde é possível discernir a polarização de uma classe de nota específica, ou seja, um centro. Tais polarizações ocorrem em diversas seções da peça baseadas em processos diferentes previstos na definição de Kotska.

2.2.1 Vocabulário harmônico/melódico aplicado nos contextos neo-tonais do *Scherzo da Sonata para violão, Op. 47*

Na *estruturamentemporal* dos compassos 20-36 do *Scherzo* podemos encontrar um exemplo de neo-tonalidade. O trecho é precedido por uma incidência direta da escala octatônica por meio de um movimento escalar descendente. Desta maneira, parte-se de uma exposição dos conjuntos [3-1] e [3-2] (c. 17), passa-se por disposições do conjunto [3-2] (c. 18), e chega-se numa disposição ordenada desse último conjunto de maneira a formar um fragmento octatônico de seis notas (c. 19) (Figura 25). Esse gesto serve de ponte entre a sonoridade atonal, analisável em conjuntos, dos compassos

³⁷ Essas escalas estão constituídas da seguinte forma: Dó-Réb-Mib-Mi-Fá#-Sol-Lá-Sib (c. 165-166), Dó#-Ré-Mi-Fá-Sol-Láb-Sib-Si (c. 166-167), Ré-Mib-Fá-Fá#-Sol#-Lá-Si-Dó (c. 167-168).

precedentes, para a sonoridade octatônica neo-tonal do trecho seguinte (c. 20-28), ativada através de acordes formados sobre essa escala.



Figura 25 Análise dos compassos 17-19 do *Scherzo*, segundo movimento da *Sonata para violão*, Op. 47.

Kotska diz, sobre a escala octatônica, que “[...] se ela tem uma fraqueza, é sua construção simétrica, uma característica que compartilha com a escala de tom inteiro, a qual pode tornar o estabelecimento de um centro tonal mais difícil” (1999, p. 32). Não se trata do caso da *estrutura temporal* dos compassos 20-28, pois nela, através de *unidades temporais* cumulativas de dois (c. 20-21), três (c. 22-24) e quatro (c. 25-28) compassos, é apresentado um padrão de resolução em Mi (Figura 26), centralizando essa nota, com a utilização de acordes derivados da escala octatônica. A primeira *unidade temporal* (c. 20-21) baseia-se na resolução do *acorde-Bartók*³⁸ (c. 20) em uma expansão melódica em Mi (c. 21).



Figura 26 *Scherzo*, segundo movimento da *Sonata para violão*, Op. 47 (c. 20-28).

Numa análise do *acorde-Bartók* (Figura 27), podemos perceber que esse integra diversos conceitos. Trata-se de um acorde com características

³⁸ A identificação do “acorde-Bartók” na obra de Ginastera é apresentada por Pola Suárez-Urtubey (2003). Esta autora baseia-se nas classificações de Lendvai (1971) que, analisando a obra de Bela Bartók, identificou elementos batizados por ele como *sonoridades Alpha*. As *sonoridades Alpha* promovem a síntese dos modos maior e menor pela utilização simultânea de 3M e 3m em relação a partir da tônica, assim, referindo-se aos dois modos homônimos (maior e menor) como no caso do *acorde-Bartók*.

tercio-quartais ³⁹, por conter os intervalos de terça e quarta. Possui características octatônicas por estar constituída sobre esta escala. Suas notas organizam-se simetricamente, duas terças menores separadas por uma quarta justa. Esse acorde pode ser nomeado *acorde Maior/menor*, “visto que pode ser encarado como uma exposição de ambas as formas, maior e menor, de uma única tríade” (SIMMS, 1986, p. 43).



Figura 27 Formação do *acorde-Bartók*.

A resolução em Mi no contexto do *Scherzo, Op. 47* ocorre pelo acorde em questão apresentar as tríades maior e menor de Lá (formando um *acorde Maior/menor* de Lá). Isso constitui, por sua vez, uma relação de resolução plagal entre as fundamentais Lá e Mi, polarizando, desta forma, a nota Mi.

A *unidade temporal* seguinte (c. 22-24) repete o *acorde-Bartók* da estrutura anterior, e, através de um processo de expansão mantendo o baixo em Dó#, alcança um acorde de Si Maior com nona no baixo (c. 23). Esse acorde promove uma resolução perfeita em Mi pela relação de quinta entre suas fundamentais. Uma vez que a inversão utilizada apresenta a nona no baixo, mantém-se a sonoridade tercio-quartal que vinha sendo explorada na passagem.

A terceira *unidade temporal* da passagem repete os dois acordes anteriormente apresentados, téttrade maior/menor e Si Maior com nona, e, por um processo de expansão semelhante ao anterior, mantendo o pedal no baixo Dó#, chega a um acorde quartal octatônico (Figura 28). Este acorde apresenta características quartais, por possuir intervalos de quarta justa e trítone ⁴⁰; octatônicas, por estar também constituído sobre a escala octatônica;

³⁹ A nomenclatura tercio-quartal, aqui utilizada, é proposta por Scarabino (1996, p. 72)

⁴⁰ Reiteramos que “acordes quartais e em quintas são mais comumente formados sobre intervalos perfeitos, mas quartas aumentadas e quintas diminutas podem ser incluídas” (KOTSKA, 1999, p. 58)

e, simétricas, pelos dois trítonos estarem separados pela quarta justa. A instabilidade causada pelos dois trítonos, a condução das vozes e a recorrência da resolução em Mi nas estruturas anteriores promovem, mais uma vez, o fechamento da estrutura através da resolução na expansão melódica de Mi (c. 28).

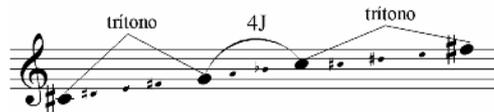


Figura 28 Formação do acorde quartal octatônico.

Desta maneira, é criada uma área cuja coesão repousa em *unidades temporais* que assimilam o material harmônico anterior, agregam uma expansão deste material, resolvem em Mi, e tem início uma nova *unidade temporal*. Podemos observar a esquematização deste processo no exemplo abaixo (Figura 29).

Figura 29 Análise dos compassos 17-19 do *Scherzo*, segundo movimento da *Sonata para violão*, Op. 47.

A *unidade temporal* seguinte (c. 29-36) (Figura 30) apresenta outras características da neo-tonalidade classificada por Kotska (1999). Nesse trecho são aplicados policordes quartais que promovem a polarização de Mi através do pedal Si-Mi presente em toda a passagem (MARCINIZYN, 1998, p. 20).

Figura 30 Scherzo, segundo movimento da *Sonata para violão*, Op. 47 (c. 29-36).

Sobre policordes Kotska define que:

Um policorde combina dois ou mais acordes numa sonoridade mais complexa, mas é crucial que o ouvinte seja capaz de perceber que essas entidades harmônicas distintas estão sendo justapostas para que o resultado seja realmente um policorde. [...] Na identificação de um policorde as sonoridades individuais que constituem o policorde devem estar separadas de alguma forma como registro ou timbre. [...] A única exigência para um policorde é de que o ouvinte seja capaz de perceber os acordes como entidades separadas. Haverá inevitavelmente casos ambíguos, no entanto, onde um ouvinte escuta um policorde e outro ouve simplesmente uma sonoridade complexa. O uso de policordes não indica necessariamente que a passagem seja politonal (1999, p. 65-66)

Durante toda a passagem da *Sonata para violão* intervalos quartais pendulam sobre o intervalo pedal Si-Mi. Nos compassos 29-30 são os intervalos de quarta justa Dó-Fá e Lá#-Ré#, e nos compassos 31-32 são os intervalos Fá-Dó e Lá-Ré. Nos compassos 29-32 o intervalo pedal e intervalos harmônicos que se movimentam sobre ele relacionam-se, em larga escala, sobre uma estrutura formada pelos conjuntos [3-1] e [3-2]⁴¹. Podemos notar que os conjuntos formados tanto pelas notas mais graves quanto pelas mais agudas dos policordes nos compassos 29-30, respectivamente Lá#-Si-Dó e Ré#-Mi-Fá, constituem um conjunto [3-1]. O mesmo procedimento nos

⁴¹ Trata-se de um procedimento de construção semelhante ao anteriormente empregado nos compassos 5-8 (Figura 8), onde foi destacado o pêndulo de duas notas sobre outra mantida como pedal. Entretanto, lá não se tratavam de policordes.

compassos 31-32, que proporciona os conjuntos Lá-Si-Dó nas notas mais graves e Ré-Mi-Fá nas notas agudas, constitui o conjunto [3-2] (Figura 31).

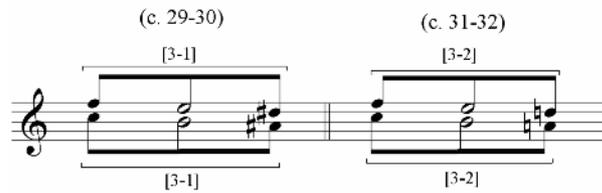


Figura 31 Análise dos compassos 29-32 do *Scherzo*, segundo movimento da *Sonata para violão, Op. 47*.

Todavia, as sonoridades dos conjuntos [3-1] e [3-2] não são perceptíveis, prevalecendo a sonoridade policordal, sendo esses dois conjuntos apenas utilizados como meio de estruturação do trecho. Apesar da utilização policordal não se trata de uma passagem politonal, pois é centralizado o intervalo Si-Mi que sugere uma polarização em Mi. A estruturação do trecho sobre aqueles conjuntos corrobora com as afirmações de Marcinizyn no que se refere às relações entre “diferentes níveis estruturais, de forma a ilustrar como materiais em pequena escala são também expostos em grande escala” (1998, p. 2).

No compasso 33 (Figura 30) cessa a movimentação em um intervalo enarmônico de quarta justa, Fá-Lá#, ainda com o intervalo pedal Si-Mi, até o compasso 36, formando, assim, um policorde quartal instável com dois trítomos (Fá-Si e Lá#-Mi). A passagem é interrompida por uma ponte atonal com gestos em *glissando* semelhantes aos utilizados nas cadências que finalizam as seções A e B. Perde-se, assim, a referência da *classe de nota* Mi para a qual a *unidade estrutural* anterior apontava. Uma nova referência, a *classe de nota* Ré, é apresentada na *estrutura temporal* dos compassos 43-49, a qual será analisada mais adiante.

Um procedimento semelhante ao acima descrito (c. 29-36) é utilizado na *unidade temporal* dos compassos 96-104 (Figura 32), derivado da recorrência de materiais utilizados na primeira seção do movimento (MARCINIZYN, 1998, p. 17). Nesse caso é mantido um intervalo pedal (Ré-Sol) e outros dois intervalos pendulam sobre ele (c. 96-100). Como na passagem da qual deriva, a sonoridade dos compassos da Figura 32 é policordal, sendo os

conjuntos apenas utilizados como elemento organizacional. No compasso 101 inicia uma movimentação do intervalo pedal (Ré-Sol) até Réb-Fá. Esse ponto também marca o início da utilização de policordes terciários (c. 101) e tercio-quartais (c. 102-104) no trecho.

Figura 32 Scherzo, segundo movimento da *Sonata para violão*, Op. 47 (c. 96-104).

A terceira *estrutura temporal* da primeira subseção (a) da seção A (c. 43-49) apresenta a primeira estrutura polifônica propriamente dita da obra (Figura 33). Trata-se de uma passagem divisível em três níveis melódicos em que os dois mais agudos convergem para o pedal em Ré apresentado pelo mais grave.

Figura 33 Scherzo, segundo movimento da *Sonata para violão*, Op. 47 (c. 43-49).

No nível superior ocorrem três incidências intercaladas de fragmentos de cinco notas descendentes do modo frígio (MARCINIZYN, 1998, p. 22), cujos centros variam. O primeiro é o modo frígio em Mi (c. 43-45), o segundo em Lá (c. 45-47), e o terceiro em Ré (c. 47-49) (Figura 34). Uma vez

que os fragmentos relacionam-se com alguma escala centrada em Ré (no caso a escala menor e a própria frígia), a passagem não possui características politonais.



Figura 34 Análise dos compassos 43-49 do *Scherzo*, segundo movimento da *Sonata para violão*, Op. 47.

No nível central são dispostas apojeturas superiores separadas por terças, com exceção da separação de tom entre Lá e Sol (c. 45-46), que quando agrupadas em conjuntos de três notas apresentam quatro ocorrências do conjunto [3-2]. Todavia, a presença desse conjunto não é perceptível, sendo utilizado apenas como elemento organizacional da passagem. No compasso 49, no qual finda a convergência das vozes, ocorre a expansão melódica de Ré por quatro oitavas, levando, assim, à primeira polarização de uma classe de nota específica na obra. Desta maneira, toda a passagem consiste em uma cadência de Ré através de recursos polifônicos de convergência melódica.

Outra incidência octatônica ocorre na *estrutura temporal* dos compassos 104-114. Trata-se de uma utilização octatônica neo-tonal pela passagem também consistir no movimento cadencial para Sol que finaliza a primeira subseção (c) de B (Figura 35).



Figura 35 *Scherzo*, segundo movimento da *Sonata para violão*, Op. 47 (c. 104-114).

O octatonismo ocorre na movimentação harmônico/melódica ascendente em duas vozes, separadas uma da outra por um intervalo de

sétima maior, dos compassos 104-108. A linha de cada voz é formada por três tétrades diminutas expondo as doze classes de notas (Figura 36). Através da união das duas tétrades das duas vozes ocorre o total octatônico conforme previsto anteriormente por Kotska (1999, p. 32).

É utilizada, então, a intercalação de formações que isoladamente compõe material diatônico como pretexto para a exposição das doze classes de notas numa sonoridade octatônica. A movimentação finda na nota Sol (c. 108) que é ornamentada por mais sete compassos com conjuntos [3-1], sendo essa nota o centro dos conjuntos (Fá#-Sol-Láb). Assim, ocorre a cadência em Sol, finalizando esta subseção (c de B) (Figura 36).

The image shows a musical score in G major, 3/4 time, starting at measure 104. The melody consists of eighth and quarter notes. Annotations above the staff identify octatonic scales and diminished tetrads. The octatonic scales are shown as sequences of eight notes: G-A-Bb-A-G-F#-G-A (measures 104-105), G-A-Bb-A-G-F#-G-A (measures 106-107), and G-A-Bb-A-G-F#-G-A (measures 108-109). Diminished tetrads are shown as groups of four notes: G-A-Bb-A (measures 104-105), G-A-Bb-A (measures 106-107), and G-A-Bb-A (measures 108-109). The final cadence is marked with '[3-1]' and consists of the notes G-A-Bb-A (measures 110-111).

Figura 36 Análise dos compassos 104-114 do *Scherzo*, segundo movimento da *Sonata para violão*, Op. 47.

Como a passagem acima, há outra ocorrência das doze classes de notas no *Scherzo* num contexto neo-tonal. Trata-se do gesto que inicia a segunda *estrutura temporal* da seção B (Figura 37) ⁴². A passagem constitui um gesto cadencial descendente encontrado anteriormente em outra obra estudada ⁴³. Contudo, no *Scherzo* o gesto não apresenta a polarização de uma classe de nota devido à interrupção desta polarização por uma percussão. Pela semelhança entre os dois gestos esperar-se-ia que a nota polarizada estivesse no lugar do efeito percussivo, expectativa que não se confirma causando a interrupção do gesto por um evento inusitado. Deste modo, é apresentado um padrão melódico em arpejo descendente com as doze classes de notas em estruturas que isoladamente compõem material diatônico, separadas por

semitom, respectivamente: tríade diminuta, tríade menor, tríade maior e tríade diminuta.



Figura 37 *Scherzo*, segundo movimento da *Sonata para violão*, Op. 47(c. 78-80).

Através da releitura de uma passagem do início de *Den Tag seh'ich erscheinen* (conhecida como “serenata de Beckmesser”) – sexta cena do segundo ato da ópera wagneriana *Die Meistersinger von Nürnberg* – feita por Ginastera, outra incidência neo-tonal ocorre na *Coda* da *Sonata para violão* (Figura 38). Para King:

O uso econômico de materiais feito por Ginastera é enfatizado pela função dupla do material programático e motivico. O motivo de Beckmesser coincide engenhosamente com o acorde de cordas soltas do violão e as figuras associadas a ele (1992, p. 42).

Deste modo, a passagem inicia e utiliza em sua maior parte o acorde formado pela afinação das cordas soltas do violão: Mi-Si-Sol-Ré-Lá-Mi. Quando King (1992) refere-se às “figuras associadas”, diz respeito à simbologia contida nesse acorde, batizado, na obra de Ginastera, como *acorde simbólico* por Gilbert Chase (1957, p. 450). Sobre a simbologia desse acorde Chase afirma:

[...] em um período de aproximadamente vinte anos, o acorde natural do violão, instrumento arquetípico da música folclórica *criolla* argentina, símbolo do *gaucho* e da *pampa*, reaparece na música de Ginastera; em formatos que abrangem desde citações literais à

⁴² Marcinizyn observa a relação entre esse trecho e aquele dos compassos 53-57, como um sendo a permutação do mesmo contexto tricordal do outro (1998, p. 26).

⁴³ A relação desse gesto com um contexto neo-tonal deriva da similaridade direta dele com um gesto cadencial do *Presto misterioso* da *Sonata para piano No.1, Op. 22*. Ambos os gestos serão comparado mais adiante neste trabalho no sub-capítulo “Incidência do mesmo vocabulário em obras precedentes”.

metamorfoses completas; e desde alusões incidentais à complexas integrações estruturais (1957, p. 454)⁴⁴.

Figura 38 *Scherzo*, segundo movimento da *Sonata para violão*, Op. 47 (c. 142)

Além de sua representatividade, numa análise do *acorde simbólico* podemos observar: um acorde com características quartais, já que quatro de seus cinco intervalos formam quartas justas; características terciais, por estar presente nele a tríade de Mím (Mi-Sol-Si), com a tônica (Mi) reforçada por sua dupla ocorrência; e características pentatônicas, por se encontrar nele uma forma reordenada da escala pentatônica (Mi-Sol-Lá-Si-Ré)⁴⁵.

A passagem (Figura 38) apresenta o *acorde simbólico* como centro tonal através de sua relação de semitom com o Fá (c. 141), nota polarizada no fim da seção anterior, que funciona como uma sensível superior resolvendo em Mi no início da *Coda*. Têm-se, assim, uma relação frigia entre as duas notas. Isto corrobora para o estabelecimento desse acorde como centro tonal e a permanência nele através da ornamentação em arpejos.

A seguir, ocorre um arpejo ascendente que compreende os acordes de Ré maior em segunda inversão (Lá-Ré-Fá#), Lá menor em estado fundamental (Lá-Dó-Mi) e, como observa Marcinizyn (1998, p. 34) uma

⁴⁴ Salientamos que o *acorde simbólico*, munido de toda essa significação atribuída pelo compositor e teóricos, já se encontra na obra de Ginastera desde seus primeiros opus, vide a citação de Chase que data de 1957.

⁴⁵ Wallace, entre outros, aponta a procedência quartal e triádica do *acorde simbólico* (1964, p. 181), enquanto Schwartz-Kates indica a presença da escala pentatônica menor na sua formação e a relação desta com a música folclórica argentina (2001, p.876), também sustentada por Campbell (1991, p. 13).

ornamentação de um fragmento frígio na linha melódica superior (Mi-Ré-Dó-Si) (Figura 39).

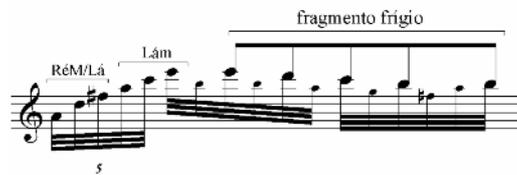


Figura 39 Análise de trecho do compasso 142 do *Scherzo*, segundo movimento da *Sonata para violão*, Op. 47.

Após isso é apresentado um acorde de Fá sustenido meio diminuto em primeira inversão, que promove uma resolução plagal (ii-i) em Mi menor, presente no *acorde simbólico* que é novamente arpejado. O *acorde simbólico* é reapresentado, porém isoladamente, na *estrutura temporal* do compasso 151 em Sol# (Figura 40)

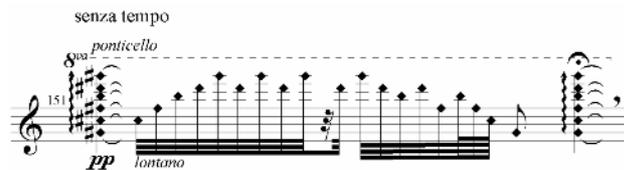


Figura 40 *Scherzo*, segundo movimento da *Sonata para violão*, Op. 47 (c. 151).

Nas cadências do fim das seções, apresentadas no capítulo anterior, a incidência neo-tonal se faz clara pela polarização de uma classe de nota específica ao fim do gesto. Nas duas primeiras, respectivamente em Mi (Figura 41, c. 89-91) e em Fá (Figura 42, c. 135-141), é utilizado um processo cadencial não-ortodoxo baseado numa larga movimentação em *glissandi* (adida de *tremolo* na segunda cadência mencionada). Após a desorientação causada por esse gesto é apresentada uma classe de nota específica como uma solução consonante da passagem. Na segunda cadência, em Fá (c. 135-141), também é apresentada a relação frígia de sensível superior, Fá#-Fá (c. 140-141), que recorre na cadência final em Mi (Figura 43) com um fragmento frígio de quatro notas, Lá-Sol-Fá-Mi (c. 152-153) (MARCINIZYN, 1998, p. 33-36).

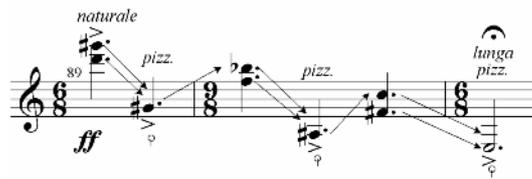


Figura 41 Cadência da seção A do *Scherzo*, segundo movimento da *Sonata para violão*, Op. 47 (c. 89-91).



Figura 42 Cadência da seção B do *Scherzo*, segundo movimento da *Sonata para violão*, Op. 47 (c. 135-141).

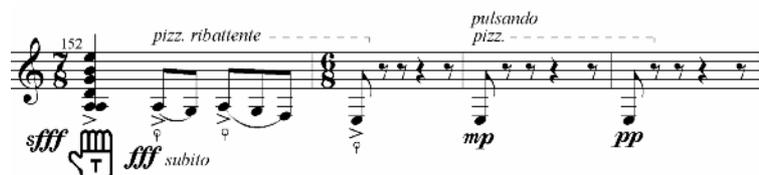


Figura 43 Cadência final do *Scherzo*, segundo movimento da *Sonata para violão*, Op. 47 (c. 1-15).

Desta forma, alguns materiais e processos se destacam na criação de um contexto neo-tonal no *Scherzo* da *Sonata para violão*, Op. 47. A utilização de exposições das doze classes de notas, elementos modais e formações octatônicas, como o *acorde-Bartók*. Sendo este último, assim como o *acorde simbólico*, também um exemplo do vocabulário baseado em formações policordais, as quais podemos classificar como: terciais, quartais e mistas (tercio-quartais).

2.2.2 Incidência do mesmo vocabulário harmônico/melódico em obras neo-tonais precedentes

As obras da amostragem precedentes ao *Scherzo* da *Sonata para violão*, Op. 47 (1976) que se enquadram na classificação de neo-tonalidade,

segundo a bibliografia e análises feitas, são o *Vivacissimo* do *Primeiro quarteto de cordas, Op. 20* (1948) e o *Presto misterioso* da *Sonata para piano No. 1* (1954). Para Scarabino o *Primeiro quarteto de cordas, Op. 20*, em relação a obras anteriores, “[...] é, possivelmente, a obra do período que mais avança na aplicação de operações associadas à técnica dodecafônica [...]” (1996, p. 90). Apesar de autor fazer essa afirmação baseado numa análise do primeiro movimento da obra, ele se refere ao *Primeiro quarteto* como um todo e os elementos encontrados – como tratamento do material cromático, falsas relações harmônicas e utilização de simultaneidades⁴⁶ – também estão massivamente presentes no *Vivacissimo*. Da mesma forma, a utilização de séries temáticas (ou seja, motivos fixos recorrentes que são objeto de transformações utilizando recursos simétricos) se faz presente nos dois movimentos. Assim, Scarabino conclui que o *Primeiro quarteto, Op. 20*:

[...] é uma mostra da evolução operada em Ginastera com relação à manipulação do cromatismo e às operações derivadas do uso de técnicas associadas com o dodecafonismo. Assim mesmo, a aplicação dessas técnicas se realiza como um recurso de ampliação dos meios tonais, mais que como meio de evasão do valor teleológico do centro tonal como fim último, resolução e repouso definitivo das tensões e conflitos da estrutura (1996, p. 95-96)

Elementos semelhantes são encontrados na *Sonata para piano, Op. 22*. Como já observado anteriormente,

Enquanto o primeiro movimento da [Sonata para piano, Op. 22] explora a politonalidade, o segundo [Presto misterioso] investiga procedimentos seriais – entretanto, não de uma maneira estrita. A série utilizada é tratada como um tema e não como um fator estrutural limitante. Harmonias quartais e acordes terciais são empregados em conjunto a essa (WALLACE, 1964, p. 165)

Assim, no *Presto misterioso* do *Op. 22*, encontra-se um gesto semelhante àquele apresentado nos compassos 78-80 da *Sonata para violão*,

⁴⁶ Veremos uma definição dessas simultaneidades mais adiante sob o termo “contraponto linear” proposto por Kotska (1999, p. 101).

que na *Sonata para piano No. 1* promove um movimento cadencial ⁴⁷ após as exposições da série/tema de doze sons. Esse gesto, que consiste num movimento melódico descendente na mão direita, é reiterado finalizando diversas exposições temáticas ⁴⁸, cadenciando em Réb (c. 15-17), em Ré (c. 28-30), em SibM (c. 76-78), em Solb (c. 131-132) e é interrompido nos compassos 143-144. Aqui, ao invés de formações isoladamente diatônicas, como na *Sonata para violão, Op. 47*, o gesto é formado, em geral, por acordes quartais de três notas separados por semitons. As doze classes de notas são apresentadas em uma de suas aparições (Figura 44); nas outras aparecem onze classes de notas (c. 15-16 e 131-132) e um padrão de seis notas que é repetido uma oitava abaixo (c. 76-77 e 143-144). Porém, o gesto mantém sua identidade e sua função cadencial em todas as exposições.



Figura 44 *Presto misterioso*, segundo movimento da *Sonata para piano No. 1, Op. 22* (c. 28-30).

Como vimos anteriormente, o *acorde-Bartók* é baseado na contraposição bimodal através da tríade bimodal maior/menor, e, como observa Scarabino: “o cromatismo vertical mais elementar no estilo ginasteriano [de 1935 até 1954] provém do uso da tríade bimodal maior-menor” (1996, p. 136). O *acorde-Bartók*, em sua formação original, pode ser encontrado no vocabulário empregado nos compassos 76-79 do *Primeiro quarteto de cordas* (Figura 45) com uma função de resolução semelhante à empregada na *Sonata para violão*.

Nesse caso, trata-se de um acorde maior/menor de Dó (atingido no segundo tempos de colcheias dos primeiros três compassos da Figura 45) que resolve em Réb Maior. Aqui, ao contrário do movimento plagal utilizado na

⁴⁷ Faz-se referência à “cadências” por ser essa a nomenclatura apresentada por Knafo (1994) em sua análise da *Sonata para piano No. 1, Op. 22*.

⁴⁸ A série/tema de doze sons é reiterada diversas vezes devido à forma rondó da obra (KNAFO, 1994, p. 38), mas pela simetria e recorrência dos materiais nessa forma ela pode também ser classificada como uma *forma em arco*.

Sonata para violão, a resolução se dá pela condução das vozes criando uma resolução inesperada de Dó Maior/menor para Réb Maior. Assim, Mi e Sol de Dó Maior/menor conduzem para o Fá de Réb Maior, e Dó e Mib conduzem para Réb.



Figura 45 *Vivacissimo*, segundo movimento *Primeiro quarteto de cordas*, Op. 20 (c. 76-79).

Contudo, nos movimentos expostos neste trabalho, é pequena a recorrência do *acorde-Bartók* e de elementos octatônicos em contextos neotonais se comparado a outros movimentos das obras em questão e outras cronologicamente próximas. Segundo Pola Suárez-Urtubey:

O uso do acorde-Bartók se apresenta relativamente cedo na produção de Ginastera. Caracterizado por sua estrutura em espelho [...], aparece em várias obras do nosso autor, como, por exemplo, nas duas primeiras sonatas para piano (SUÁREZ-URTUBEY, 2003, p. 10).

No que diz respeito à procedência de relações octatônicas, Campbell, em sua análise do primeiro movimento da *Sonata para piano No. 1*, observa que este “é baseado numa estrutura simétrica global, por ser construído sobre uma escala octatônica com interações modais” (CAMPBELL, 1991, p. 30).

Sobre a incidência modal, Scarabino observa que, dentre os modos heptáfonos utilizados por Ginastera na sua obra composta no período entre 1935-1954 (período que compreende o *Primeiro quarteto* e a *Sonata para piano No. 1*) destacam-se “os três modos com terça menor e quinta justa sobre

a tônica: dórico, frígio e eólio” (SCARABINO, 1996, p. 32). Esse autor também observa que nas melodias “é, às vezes, difícil determinar sua real derivação a partir de um modo definido, devido a sua curta longitude [...]” (idem).

Algo semelhante a esta última observação de Scarabino, uma presença modal fragmentária, ocorre no *Vivacissimo* do *Primeiro quarteto de cordas*. No trecho abaixo são expostos por todos os instrumentos do quarteto padrões escalares baseados em fragmentos frígios de seis notas com centros distintos, com a exceção apenas do fragmento do compasso 63 no violino I.

The image shows a musical score for the first movement of the String Quartet Op. 20, measures 59-65. The score is in 6/8 time and features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music consists of six-measure scalar fragments in a Phrygian mode, with each instrument playing a different starting pitch. The dynamic marking is mezzo-forte (mf). The fragments are: Violin I (measures 59-60), Violin II (measures 61-62), Viola (measures 63-64), and Cello/Double Bass (measures 65-66). The fragments are: Violin I (measures 59-60), Violin II (measures 61-62), Viola (measures 63-64), and Cello/Double Bass (measures 65-66).

Figura 46 *Vivacissimo*, segundo movimento *Primeiro quarteto de cordas*, Op. 20 (c. 59-65).

Como visto na análise dos trechos do *Scherzo da Sonata para violão*, a utilização modal, principalmente do modo frígio, ocorre também em fragmentos (Figura 33, c. 43-48; e Figura 38). Entretanto, a sonoridade do trecho da Figura 46 não caracteriza um modo frígio pela simultaneidade das ocorrências. Kotska explica que “[...] o termo ‘contraponto linear’ é seguidamente usado para música dessa sorte, onde o método composicional é evidentemente e extremamente linear” (1999, p. 101).

Na referida análise de Scarabino (1996), também é afirmado que “em seu vocabulário harmônico, Ginastera recorre igualmente a acordes integrados por intervalos de terça, tanto quanto àqueles formados por quartas. [...]” (1996, p. 136). Exemplo disso é o trecho abaixo do *Presto misterioso* da *Sonata para piano, Op. 22* (Figura 47). Nessa seção da obra, além do acompanhamento basicamente quartal promovido pela mão esquerda, podemos observar a utilização tanto de intervalos quartais quanto terciais na linha melódica da mão direita. Um procedimento semelhante ocorre na primeira exposição desse material nos compassos 48-57 da mesma obra. Assim, promove-se uma equivalência na utilização de acordes quartais e terciais, ou uma igual recorrência a ambas as sortes.



Figura 47 *Presto misterioso*, segundo movimento da *Sonata para piano No. 1, Op. 22* (c. 145-155).

Essa igual recorrência tanto a acordes quartais quanto terciais pode ser observada em alguns trechos do *Scherzo* da *Sonata, Op. 47* (Figura 26 e Figura 32). Esses trechos do *Scherzo*, em união àquele dos compassos 29-36 (Figura 30), também exemplificam outra ocorrência identificada por Scarabino nas obras de Ginastera de 1935-1954:

Policordes integrados por unidades terciais e quartais, em suas diversas possibilidades combinatórias, são parte habitual do vocabulário harmônico de Ginastera.[...] Em policordes, Ginastera explora todas as possibilidades, desde policordes cujos membros estão entre si numa relação totalmente diatônica [...] e aqueles cujos membros estão em uma relação totalmente cromática [...]

(SCARABINO, 1996, p. 136-137).

Assim, nas obras dessa época estudadas no presente trabalho (*Vivacissimo, Op. 20* e *Presto misterioso, Op. 22*), a citação acima pode ser ilustrada com os exemplos das Figura 48 e Figura 49. No primeiro é exposto um policorde tercial cujos membros relacionam-se tanto cromática quanto diatonicamente. A relação diatônica fica a cargo da tríade de Sol Maior em primeira inversão do último terço de ambos os compassos, e o Dó menor, sugestionado através da terça menor Dó-Mib, no centro do policorde. A relação cromática é promovida pela contraposição desses dois acordes com o Dó# menor (Dó#-Mi-Sol#) que inicia os dois compassos (SCARABINO, 1996, p. 68).



Figura 48 *Presto misterioso*, segundo movimento da *Sonata para piano No. 1, Op. 22* (c. 115-116).

A Figura 49 apresenta uma formação policordal na viola e violoncelo que acompanha a melodia exposta em intervalos quartais e terciais pelos dois violinos. O policorde dos instrumentos mais graves contrapõe dois acordes quartais: um formado por quintas sobrepostas sobre Dó, e o outro com uma quarta e um trítone sobrepostos sobre Mib. Assim, cria-se uma relação cromática entre os dois membros do policorde (SCARABINO, 1996, p. 80).

The image displays two systems of musical notation for a string quartet. The first system, measures 134-142, shows a melody in the first violin part with dynamics *p sub.* and *sentito*. The other instruments (viola, cello, and double bass) play a pizzicato accompaniment with a dynamic of *p*. The second system, measures 143-150, features a more complex melody in the first violin with dynamics *cresc.*, *cresc. molto*, and *f*. The accompaniment includes triplets and a dynamic of *cresc.* in the first system and *cresc. molto* in the second system.

Figura 49 *Vivacissimo*, segundo movimento *Primeiro quarteto de cordas*, Op. 20 (c. 134-142).

O acorde simbólico está presente em duas ocasiões no *Presto misterioso* da *Sonata para piano*, Op. 22, mantendo a transposição original em Mi em ambas. Na Figura 50 o acorde simbólico é apresentado como resolução do policorde tercial Dob-Mib-Sol-Sib (que contém a tríade aumentada de Dób [Si] e a tríade maior de Mib) e da movimentação melódica quartal ascendente Sib-Fá-Dob (c. 107-108) e Mi-Si-Fá (c. 111-112). Isso ocorre principalmente pela relação cromática entre Mib Maior, do policorde tercial, e Mi menor, contido no acorde simbólico.



Figura 50 *Presto misterioso*, segundo movimento da *Sonata para piano No. 1, Op. 22* (c. 107-114).

E, como no *Scherzo* da *Sonata para violão*, no fim do *Presto misterioso* (Figura 51), mais especificamente na *Coda*⁴⁹, é exposto o *acorde simbólico*. Este é arpejado pela mão esquerda e auxilia o padrão apresentado pela mão direita na cadência final em Ré. Dessa maneira, numa espécie de cadência plagal, chega-se a um acorde quartal de Ré através do acorde de Mi menor intrínseco ao *acorde simbólico*.

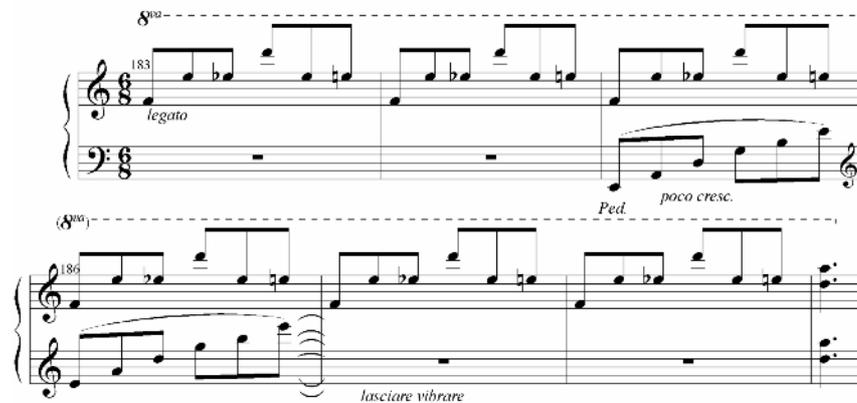


Figura 51 *Presto misterioso*, segundo movimento da *Sonata para piano No. 1, Op. 22* (c. 183-189).

⁴⁹ Wallace identifica os compassos 183-192 como uma *Coda* do *Presto misterioso* (1964, p. 167 e 169).

2.3 Outros recursos de linguagem utilizados

2.3.1 Aleatoriedade

Kotska não faz distinção entre aleatoriedade e indeterminação em música e, para esse autor,

Aleatoriedade na execução pode ir desde o mais insignificante detalhe até todo o formato de uma peça. Por outro lado, há obras nas quais os elementos indeterminados podem ser tão sem importância que quaisquer duas performances da peça serão muito similares; por outro lado existem peças que são totalmente improvisadas e irão variar enormemente de uma execução para a outra. Os elementos da composição que podem ser deixados ao executante incluem os seguintes: meio (instrumentação), expressão (dinâmicas, etc.), duração (ritmo e tempo), altura, forma. Na prática, essas categorias normalmente aparecem em combinação (KOTSKA, 1999, p. 282-283).

No trecho do compasso 88 do *Scherzo da Sonata para violão, Op. 47* (1976) (Figura 52), Ginastera observa em uma nota de rodapé: “muito rápida, mas descontinua improvisação *sul ponticello* na primeira, segunda e terceira cordas próximo à boca do instrumento” (GINASTERA, 1984, p. 5). Isso é feito através de um efeito instrumental que significa “um grupo indeterminado de sons em alturas sobreagudas” (GINASTERA, 1984, bula de símbolos). Essa compõe a única passagem representativa na sonata inteira. É interessante notar que a *estrutura temporal* precedente (c. 78-87), por assemelhar-se a um improviso escrito, prepara a característica inesperada desta passagem aleatória. Assim como a chegada num registro sobreagudo é encaminhada através do gesto em *glissando* do compasso 87.

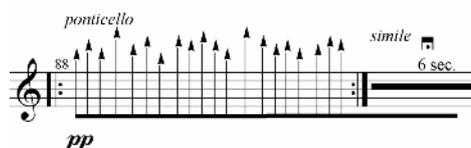


Figura 52 *Scherzo*, segundo movimento da *Sonata para violão, Op. 47* (c. 88).

Ginastera já havia recorrido a passagens aleatórias anteriormente em seus *scherzi*. Trata-se do trecho dos compassos 148-154 do *Fantastico* do *Terceiro quarteto de cordas, Op. 40* (1973) (Figura 53). Na partitura o autor descreve, de forma semelhante ao *Scherzo, Op. 47*, o efeito aleatório desejado: “*Glissando* descendente e descontínuo sobre as quatro cordas” e “tremolo em *sforzato* curto, indeterminado e descontínuo *sul ponticello*” (GINASTERA, 1973, p. 12). É clara a relação de ambos os trechos com a idéia de indeterminação e descontinuidade, assim, como a tímbrica *sul ponticello* indicada.

The image displays a musical score for the first movement of the Third String Quartet, Op. 40, measures 148-154. The score is in 4/4 time and features four staves. Measures 148-150 show a descending glissando on each string, starting with 'norm.' and 'ppppp' dynamics, followed by 'sub.' and '(sf)' markings. Measures 151-154 show a tremolo effect with 'al sord.' markings and '(sf)' dynamics.

Figura 53 *Fantastico*, segundo movimento do *Terceiro quarteto de cordas, Op. 40* (c. 148-154).

3 SÍNTESE DE MATERIAIS RÍTMICOS

Kotska afirma que:

Um dos vários fatores que distinguem a música do século XX daquela da era tonal é a preocupação com o ritmo. Apesar de o ritmo ser um elemento importante na música tonal, talvez por vias que ainda continuam não completamente entendidas, o ritmo superficial da maioria das peças tonais é relativamente nítido e fácil de compreender, tanto é que em análises dessas peças normalmente se faz pouca ou nenhuma menção da dimensão rítmica. Em contraste, em muitas composições do século XX o foco está igualmente no ritmo e nas notas, e o ritmo superficial é frequentemente variado e complexo (KOTSKA, 1999, p. 113).

Desta maneira, para acompanhar as mudanças rítmicas ocorridas nos *scherzi ginasterianos* será primeiramente apresentada uma seção de contextualização que expõe a origem dos elementos rítmicos iniciais desses movimentos a partir das danças folclóricas argentinas. Posteriormente será realizada a análise de trechos da *Sonata para violão* que representem as diversas abordagens rítmicas presentes no movimento, identificando o vocabulário rítmico utilizado pelo compositor nesta obra. Assim, ao fim dessa etapa serão grifados os principais materiais rítmicos utilizados no *Scherzo, Op. 47*, cuja identificação foi possível através da análise.

Posteriormente, esses materiais serão analisados e identificados nas outras obras estudadas. Desta maneira, tecer-se-á paralelos entre essas obras e o *Scherzo, Op. 47*, assim como será traçada a movimentação da linguagem rítmica do compositor entre as obras dessa amostragem. Ao fim será apresentada uma análise do gesto final desses *scherzi* pela sua

semelhança e através da representação desse gesto como um microcosmo da dissociação rítmica nesses movimentos.

3.1 Derivação dos materiais rítmicos nos *scherzi ginasterianos*

Nos *scherzi ginasterianos* os elementos rítmicos apresentam-se inicialmente ligados ao que o compositor se referia como remetente às “danças masculinas folclóricas” (SOAREZ-URTUBEY, 1999-2002, p. 631). Trata-se, basicamente, de um ritmo obstinado que apresenta o intruncamento da métrica binária composta com a ternária simples (hemíola ⁵⁰) criando um ritmo por vezes ambíguo típico de diversas danças folclóricas argentinas ⁵¹ (Figura 54).



Figura 54-Hemíola

A utilização desse ritmo de forma vigorosa e com pulso marcado remete às danças argentinas de descendência *criolla*, que incluem *malambo* e o *gato*, entre outros. O *malambo* é “um gênero coreográfico competitivo no qual o *gaucho* afirmava sua força e virilidade através do desafio de seu oponente com incremento vigoroso de passos dançantes” (SCHWARTZ-KATES, 2001, p. 876). Assim, pela alusão ao *gaucho* na imagem criada, é comum referir-se ao *malambo* como o ritmo que adquire a representatividade simbólica da cultura *criolla*, da qual fazem parte o *gaucho* e a *pampa*, na obra ginasteriana. Gilbert Chase resume o assunto:

Musicalmente, o *malambo* consiste num padrão métrico básico de seis unidades por compasso, em métrica 6/8, em um andamento razoavelmente rápido (Ginastera normalmente escreve seus movimentos em *malambo* consideravelmente mais rápidos que o andamento tradicional; ele nunca está interessado em interpretações literais – o que poderia ser o objetivo disso, de qualquer forma, numa dança que já está extinta na tradição folclórica? – mas ainda com a

⁵⁰ A hemíola é um “[...] procedimento rítmico [que] consiste na inserção de duas notas num tempo de três ou três no tempo de duas [...]” (KENNEDY, 1994, p. 324).

⁵¹ A contraposição entre as duas métricas encontra-se em danças em diversos andamentos. No norte da Argentina temos a *zamba*, a *cueca norteña*, o *gato norteño*, o *malambo*, a *chacarera*, a *vidala*, o *bailecito*. No sul a *huella* e o *trunfo*. No litoral o *chamamé*.

idéia da dança: sua energia, moção controlada, força viril e impacto emocional cumulativo) (1957, p. 455).

Na obra de Ginastera, a cria uma ambigüidade rítmica polimétrica típica dos ritmos folclóricos argentinos, onde a resultante é o encontro das duas métricas⁵². Kotska observa que:

O equivalente métrico da politonalidade é a polimétrica, o uso simultâneo de dois ou mais signos de compasso auralmente distinguíveis. Existem três possibilidades polimétricas: o mesmo signo de compasso, mas deslocado [...]; diferentes signos, com barras de compasso coincidentes [...]; e signos diferentes, com barras de compasso não coincidentes. [...] Lembre-se que em cada caso nós estamos nos referindo ao efeito aural, não necessariamente à notação real (1999, p. 119).

Desta maneira, dentre as alterações que mantém o fluxo rítmico do movimento, a síncope mostra-se como a mais comum em movimentos em compasso composto, no *opus ginasteriano*. Assim, diversas síncopes utilizadas são a forma de ativação de estruturas em hemíola. Kotska classifica síncopes:

Síncope é um termo usado para um evento rítmico, assim como um acento que ocorre num momento inesperado, assim como quando um evento rítmico deixa de ocorrer quando esperado. [...] A síncope, que segue qualquer tipo de padrão perceptível, pode indicar que algum outro artifício rítmico está sendo usado. [...] Mesmo quando a síncope não segue um padrão, um ouvinte pode ouvi-la como uma troca de métrica enquanto outro a ouve como uma síncope numa mesma métrica. Isso nos trás a uma das principais dificuldades da análise rítmica: a necessidade de reconhecer o que é percebido é seguidamente diferente do que é escrito (1999, p. 114).

⁵² No acompanhamento destas danças ao violão (os chamados *rasguidos*) essa ambigüidade da resultante rítmica fica a cargo da utilização de efeitos percussivos (*chasquido* e *apague*) na quarta colcheia num ritmo que claramente agrupa as colcheias duas a duas, podendo também subdividi-las. Deste modo, contrapõem-se as duas métricas (3/4 e 6/8) através da marcação de um ritmo binário composto, pelos efeitos percussivos, dentro de um padrão rítmico ternário simples (BURUCUÁ e PEÑA, 2001).

3.1.1 Vocabulário rítmico aplicado na *Sonata para violão, Op. 47*

Basinski observa que:

O Scherzo apresenta pela primeira vez [na Sonata, Op. 47] a energia rítmica das danças masculinas dos *gauchos*; a armadura de compasso 6/8 e os ritmos motóricos são típicos da música violonística criolla (1994, p. 23).

O *Scherzo da Sonata, Op. 47* (1976) apresenta uma métrica binária composta (6/8) quase ininterrupta com basicamente uma ou duas marcações por compasso, em mínima pontuada ou duas semínimas pontuadas. Essas marcações são efetivadas, por vezes dentro de um fluxo em colcheias, pelas acentuações derivadas de acordes, dissonâncias, ligados mecânicos, assim como pelo contorno melódico empregado. Entretanto, são apresentadas alterações nesse ritmo contínuo em pontos específicos da obra. Algumas dessas promovem quebras, enquanto outras mantêm o fluxo rítmico motórico característico do movimento.

Podemos encontrar no *Scherzo, Op. 47* hemíolas formadas por semínimas que subdividem o compasso binário composto (6/8) em um ternário simples (3/4). Assim, polimetricamente, pertencem ao segundo caso descrito por Kotska, onde diferentes signos de compasso apresentam-se com barras de compasso coincidentes (KOTSKA, 1999, p. 119). Essas hemíolas são expostas de duas maneiras diferentes: implícita ou explicitamente.

A divisão implícita ocorre quando há a configuração de um padrão que une as colcheias duas a duas dentro de um contexto binário composto. Isto pode ser observado nos compassos 21 e 24 (Figura 55) onde a resolução em Mi é propiciada por um gesto de quatro oitavas que apresenta um padrão melódico agrupando as colcheias de duas a duas. Esse elemento fica mais claro no compasso 24, onde é apresentada uma semínima que completa os dois últimos tempos de colcheia. O elemento implícito fica mais nítido pela contraposição das duas primeiras resoluções da hemíola em Mi com a seguinte

(c. 28), onde a hemíola não ocorre e é apresentado um padrão melódico que agrupa as colcheias em grupos de três.



Figura 55 Scherzo, segundo movimento da *Sonata para violão*, Op. 47 (c. 20-28).

Na *unidade temporal* seguinte, dos compassos 29-36 (Figura 56), podemos presenciar outra ocorrência implícita de uma hemíola através do padrão de *rasgueo*. Este padrão agrupa as colcheias de duas em duas, pelo contorno ascendente e descendente indicado para o *rasgueo* na partitura (c. 29-34).

Figura 56 Scherzo, segundo movimento da *Sonata para violão*, Op. 47 (c. 29-36).

Na *estrutura temporal* dos compassos 115-126 (Figura 57) é exemplificada a obtenção implícita da hemíola através da contraposição de colcheias em dois níveis melódicos, promovida pelo movimento ascendente em terças (c. 117-118). Na mesma estrutura temporal é encontrada uma exposição explícita de hemíolas (c. 119-120).

Figura 57 *Scherzo*, segundo movimento da *Sonata para violão*, Op. 47 (c. 115-126).

Essa *estrutura temporal* (Figura 57) apresenta um padrão frasal (c. 115-120) que é repetido de forma variada (c. 121-126). Pode-se, também, interpretar as semínimas dos compassos 119-120 como elementos implícitos de uma hemíola em mínimas, justificando a margem para interpretações de elementos rítmicos prevista por Kotska (1999, p. 114). Isso se deve a utilização na repetição alterada dos compassos 119-120, que ocorre nos compassos 125-126, de uma quiáltera de 5 para 3, mostrando a alteração da passagem como três mínimas em dois compassos 6/8. Apenas mais um grupo de quiálteras é encontrado no *Scherzo* (c. 86); este apresenta 5 semicolcheias no tempo de 4, no segundo tempo do compasso.

A partir daquela interpretação de uma hemíola em mínimas (c. 119-120), chegamos a um segundo tipo de hemíola presente no *Scherzo*. Esta promove a divisão de dois compassos binários compostos em três tempos de mínima, ou seja, uma espécie de hemíola em mínima. Uma outra exposição implícita, todavia, neste caso, mais clara, da hemíola em mínimas se faz na movimentação melódica em quatro colcheias (Sol-Lá-Láb-Sib) contraposta à subdivisão rítmica binária composta em três colcheias dos dois primeiros compassos da Figura 58. Ambas as sortes de hemíolas, em semínimas e mínimas, podem ser encontradas de forma explícita entre os compassos 147-150 da mesma *estrutura temporal* (Figura 58). Neste exemplo também é possível perceber a derivação dos elementos a partir da síncope.

Figura 58 Scherzo, segundo movimento da *Sonata para violão*, Op. 47 (c. 143-150).

No gesto cadencial dos compassos 104-107 (Figura 59) é apresentada uma estrutura rítmica em hemíola implícita, derivada da contraposição entre os dois registros distintos, semelhante à anteriormente observada dos compassos 117-118. Contudo, o gesto com um contorno ascendente quebrado em dois arpejos, devido aos limites violonísticos, apresenta um deslocamento rítmico de uma colcheia em detrimento do acorde que finaliza a *unidade temporal* anterior (c. 96-104).

Figura 59 Scherzo, segundo movimento da *Sonata para violão*, Op. 47 (c. 104-114).

Como visto na análise formal do capítulo de considerações preliminares, há três mudanças de signo de compasso no *Scherzo*. Todas se encontram ligadas a articulações formais do movimento. Sobre essa variação no signo de compasso, diz Kotska:

Mesmo que a mudança de um signo de compasso para outro no curso de um movimento não seja um artifício exclusivo do século vinte, este procedimento certamente é um dos que encontrou maior utilização no século vinte que na era tonal. Termos para essa técnica incluem mudanças de métricas, métricas mistas, métricas variáveis e multimétrica. Mudanças de métricas podem ser impelidas por trocas de acentos ou síncopes, ou podem ser explicitamente notadas pelo compositor (1999, p. 116)

Assim, há duas mudanças para o signo ternário composto (9/8), respectivamente nos compassos 49 e 114, e uma mudança para o signo composto 7/8 (c. 152). Da mesma forma, as fermatas encontradas (c. 91 e 141) marcam articulações de seções.

O *Scherzo* apresenta ainda três seções sem métrica estabelecida. Desta forma,

Nós reconhecemos o pulso e o tipo de métrica de uma passagem pela audição da forma como se divide o pulso e a maneira como se agrupa o pulso em grandes unidades. No momento em que nos familiarizamos com artifícios tais como trocas de métrica e métricas não-tradicionais, estamos habilitados a identificá-los também auralmente. Apesar disso algumas músicas parecem não exibir uma organização métrica perceptível, um estilo ao qual nos referiremos como amétrico (KOTSKA, 1999, p. 122)⁵³.

No *Scherzo* da *Sonata para violão*, a primeira passagem amétrica encontra-se na passagem aleatória do compasso 88. Nesta, não há barras de compasso ou signo de compasso, apenas é indicada sua duração de 6 segundos. A descontinuidade da improvisação da passagem, indicada na nota de rodapé presente no trecho, configura o contexto amétrico da passagem, pois

[...] Nem toda a música escrita sem um signo de compasso é amétrica. [...] Música sem barras de compasso pode ser métrica ou não, dependendo da intenção do compositor e da interpretação do ouvinte. [...] Muitas técnicas desenvolvidas depois de 1960 resultam em efeitos amétricos, seguidamente envolvendo algum grau de improvisação [...] (KOTSKA, 1999, p.124).

Assim, as outras duas passagens sem signo de compasso, que se encontram na *Coda*, sob a indicação de *senza tempo* (c. 142 e 151), não configuram um elemento amétrico propriamente dito. Em ambas as passagens a ausência de signos de compasso e o *senza tempo* buscam representar um

⁵³ Kotska ainda observa que: “Alguns autores utilizam o termo ‘arítmico’ para a música na qual os padrões rítmicos e organização métrica não são perceptíveis. Mas se aceitarmos uma definição bastante generalizada de ritmo como compreendendo ‘todos os aspectos do movimento musical quando organizados no tempo’, então música não pode ser arítmica, mas apenas amétrica” (1999, p. 123).

caráter “fantasmagórico” (como indicado pelo compositor no prefácio da obra) ligado às citações *wagnerianas* e apresentações do *acorde simbólico*.

Resumindo, as alterações no ritmo binário composto (6/8) do *Scherzo da Sonata, Op. 47* são propiciadas por: hemíolas (em semínimas e mínimas), deslocamentos rítmicos, trocas para a métrica ternária composta (9/8) e para a métrica 7/8, fermatas, assim como passagens sem signo de compasso e amétricas.

3.1.2 Incidência do mesmo vocabulário rítmico em obras precedentes

Scarabino identifica o “*malambo de origem*” como “ainda reconhecível” no *Vivacissimo do Primeiro quarteto de cordas, Op. 20* e no *Presto misterioso da Sonata para piano No. 1, Op. 22*. Nessas obras “[...] se faz evidente uma maior elaboração rítmica a partir da manipulação métrica, com câmbios de compasso que mantêm, não obstante, a pulsação de colcheia inalterada” (1996, p. 98). Wallace e Tabor, afirmam a inexistência de recursos de elementos rítmicos derivados do folclore, respectivamente, no *Presto magico do Segundo quarteto de cordas, Op. 26* e no *Scherzo fantastico do Quinteto para piano, Op. 29*, apesar de ambos os movimentos apresentarem características semelhantes às obras anteriores. Já no *Fantastico do Terceiro quarteto de cordas*, a métrica binária composta não se faz presente.

De qualquer forma, os recursos rítmicos explorados por Ginastera no *Scherzo da Sonata para violão, Op. 47*, movimento identificado por Tabor como proveniente do *malambo* (1994, p. 13), são os mesmos explorados nos *scherzi* precedentes. Assim, podemos encontrar elementos sincopados desde o *Vivacissimo*, sendo que Scarabino afirma sobre as obras do período de 1935-1954:

[...] Ritmos inscritos nos metros 6/8, 3/4 e 6/8=3/4, com suas justaposições e superposições, nos *tempi* vivazes, são mais comuns

que outros inscritos em metros binários simples. [...] As bases rítmicas de três colcheias e de três semínimas constituem a matéria prima básica para as combinações rítmicas mais características do estilo, onde se manifesta uma forte preferência pelas marcações téticas, mais da metade do total dos utilizados (1996, p. 137).

Através desse excerto, o autor afirma a existência daqueles elementos em hemíolas através de síncopes nas obras da época, sendo esses elementos largamente encontrados nos dois *scherzi* compostos entre 1935-1954 (*Vivacissimo* e *Presto misterioso*). Também, os elementos polimétricos, encontrados em essência no *Scherzo, Op. 47*, estão explicitamente expostos em trechos como o dos compassos 134-142 (Figura 49⁵⁴). No *Presto misterioso* podemos encontrar o elemento sincopado das hemíolas em mínimas contraposto ao compasso binário composto (c. 99-100) numa textura polimétrica (Figura 60).



Figura 60 *Presto misterioso*, segundo movimento da *Sonata para piano No. 1, Op. 22* (c. 97-104).

Os dois tipos de hemíolas (em semínimas e mínimas) também ocorrem no trecho do *Trio I* do *Presto magico* do *Segundo quarteto* (Figura 61). Neste solo do violino I, ambas as sortes de hemíolas aparecem separadas (c. 89-90 e 91) e mescladas (c. 93-94) respectivamente.

⁵⁴ A figura não será repetida devido a suas proporções.

Figura 61 *Presto magico*, terceiro movimento do *Segundo quarteto de cordas*, Op. 26 (c. 87-96).

Deslocamentos rítmicos são constantes nos *scherzi* desde o Op. 20. Todavia, é interessante notar a recorrência de um gesto semelhante ao dos compassos 104-107 do *Scherzo da Sonata para violão* (Figura 59), tanto no *Presto misterioso* da *Sonata para piano*, Op. 22, quanto no *Scherzo fantastico* do *Quinteto*, Op. 29. No *Presto misterioso* (Figura 62), assim como na *Sonata para violão*, o gesto é deslocado uma colcheia em detrimento da finalização do trecho anterior. Nesse contexto, entretanto, o gesto não apresenta uma rítmica implícita em hemíolas, mas promove igualmente um movimento cadencial (em Lá) que finaliza uma seção.

Figura 62 *Presto misterioso*, segundo movimento da *Sonata para piano No. 1*, Op. 22 (c. 44-47).

No *Scherzo fantastico* (Figura 63) ocorre o mesmo: o gesto, apresentado pelo piano, inicia deslocado uma colcheia. Entretanto, nesse caso, aparece em semicolcheias, uma vez que o movimento está escrito em 6/16. Também ocorre a polarização de uma classe de nota específica (Sol#) por sua recorrência tanto no piano quanto no violino I, a partir do segundo tempo de semicolcheia.

Figura 63 *Scherzo fantastico*, terceiro movimento do *Quinteto para piano*, Op. 29 (c. 141-145).

As trocas de signo de compasso só se fazem presentes no *Vivacissimo* do *Primeiro quarteto de cordas* e no *Presto misterioso* da *Sonata*, Op. 22. Na primeira obra há dois câmbios para a métrica binária composta (c. 11-14 e 172), e na segunda, há apenas um câmbio de dois compassos (c. 115-116, Figura 48). Como na *Sonata para violão*, as trocas de signo estão relacionadas a pontos com relevância estrutural. No quarteto, ocorrem na ponte antes da repetição do material temático base (c. 11-14) e antes da

reexposição da parte A (c. 172)⁵⁵. Na *Sonata para piano* é delimitado o retorno do material temático após a seção mais contrastante do movimento⁵⁶. Todavia, trocas para signos compostos mais complexos, como o 7/8 da *Sonata para violão*, não são encontrados anteriormente nos *scherzi*.

A recorrência de fermatas só é encontrada, dentre os *scherzi*, nos compassos 192, 193, 194, 208, 213 e 221 do *Fantastico* do *Terceiro quarteto de cordas, Op. 40*. As fermatas encontram-se sobre pausas em compassos, assim marcando silêncios, ou sobre notas a serem sustentadas. A fermata do compasso 193 delimita o início da *Coda* (c. 194-121)⁵⁷ e a do compasso 121, a sustentação das notas que finalizam o movimento.

Ritmos em quiálteras são largamente encontrados apenas no *Fantastico, Op. 40*. Neste movimento são utilizadas quiálteras de 3, 5, 6 e 7 semicolcheias no lugar de quatro; 5 fusas no lugar de quatro, ou 9 e 10 fusas no lugar de oito, assim como tercinas de colcheia e semicolcheias. Nas peças que antecedem o *Fantastico*, só é encontrada a presença de bicinas em métrica simples marcando o compasso composto, *Presto magico, Op. 26* (c. 95 da Figura 61) e no *Scherzo fantastico, Op. 29*.

Pela “descontinuidade” indicada na partitura, pode-se classificar as passagens aleatórias do *Scherzo* (Figura 52) e do *Fantastico* (Figura 53) como amétricas, apesar da passagem aleatória do *Fantastico* estar inscrita num compasso 1/4. É interessante notar que esse movimento do *Terceiro quarteto de cordas, Op. 40* não possui seções com características rítmicas propriamente ditas e, como reflexo disso, apresenta em toda sua extensão, barras de compasso pontilhadas.

⁵⁵ O *Vivacissimo* está estruturado sobre uma forma “ternária contínua composta” (SCARABINO, 1996, p. 126) num processo de variação em desenvolvimento, cujas seções foram identificadas, após uma análise, como: A (c. 1-93), B (c. 94-172), A' (c. 173-208) e *Coda* (c. 209-235).

⁵⁶ Segundo Knafo “a lógica harmônica neste movimento suporta um forte desenho arquitetônico da forma rondó” (1994, p. 38). Entretanto, a autora divide o movimento em “três grandes seções intituladas [pela própria autora] como primeira seção (c. 1-77), seção contrastante (c. 78-116), e seção principal como fechamento (c. 167)” (1994, p. 38).

⁵⁷ A análise realizada no *Fantastico* baseou-se na afirmação de Ginastera de que essa obra: “[...] consiste em duas partes principais e uma *Coda*; as partes, por sua vez, estão subdivididas em três seções: Introdução, Desenvolvimento e Primeira culminação, na primeira; e Transição, Segunda culminação e Desinência, na segunda; uma síntese de todos os movimentos anteriores na *Coda*” (GINASTERA, 1973, prefácio). Deste modo, foi identificado que a *coda* inicia no compasso 194 com a fermata.

Entretanto, dentre os *scherzi* anteriores ao *Op. 47*, apenas no *Fantastico, Op. 40* são encontradas passagens sem signo de compasso. Uma ocorre a partir do compasso 58, onde é indicada a repetição não mensurada (*non misurato*) de um padrão determinado. A outra está no compasso 194, passagem em que é apontada apenas a duração estimada de 20 segundos. Apesar da falta de exatidão nos aspectos rítmicos de ambas as passagens, elas não configuram elementos amétricos propriamente ditos, da mesma forma que nos trechos *senza tempo* (c. 142 e 151) do *Scherzo da Sonata para violão*.

3.2 Dissolução rítmica no microcosmo do gesto final dos *scherzi*

Um microcosmo da dissolução rítmica ocorrida na amostragem estudada e sua subsequente síntese pode ser observada no gesto dos *scherzi ginasterianos*. Assim, serão apresentadas abaixo as características rítmicas gerais de cada movimento estudado juntamente com uma rápida análise com o enfoque rítmico de seus gestos conclusivos.

No *Primeiro quarteto de cordas, Op. 20* (1948), o *Vivacissimo* possui características rítmicas claras, principalmente através da marcação de sua métrica binária composta. São utilizadas algumas alterações como acentuações e câmbios para a métrica 9/8 (c. 11-14 e 172). Porém, apesar dessas alterações, sua característica rítmica é mantida. Nesta obra, Ginastera mantém essas características rítmicas no gesto final. Este consiste em cinco colcheias, na viola, preenchendo o compasso binário composto a partir do contratempo, que finaliza na marcação do ritmo binário composto através de uma colcheia no primeiro tempo dos próximos três compassos, tocadas em *pizzicato* pelo violoncelo sobre a mesma nota grave (Figura 64).

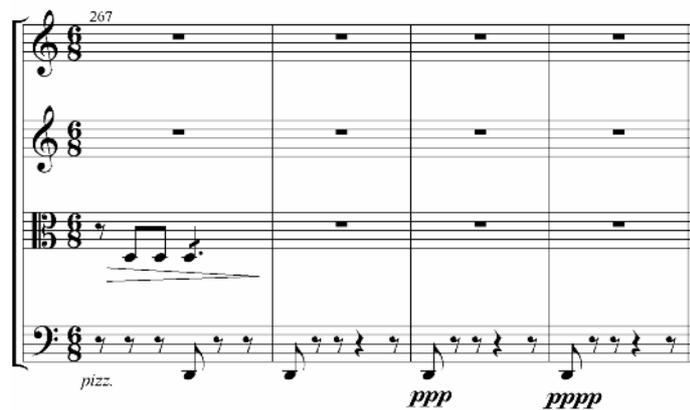


Figura 64 Gesto final do *Vivacissimo*, segundo movimento do *Primeiro quarteto de cordas, Op. 20* (c. 267-270).

O *Presto misterioso* da *Sonata para piano No. 1, Op. 22* (1952) também possui características rítmicas marcadas, à exceção da sua seção central (c. 78-116), classificada por Knafo como “seção impressionista” (1994, p. 38). Esta se apresenta mais fluída, sem o ritmo marcado do restante da obra, através de “uma figura de ostinato na mão direita acompanhada por acordes arpejados largamente espaçados na mão esquerda”⁵⁸ (KNAFO, 1994, p. 38). Assim, com a exceção de algumas acentuações decorrentes de síncopes e da troca para métrica ternária composta dos compassos 115 e 116, o movimento mantém a métrica 6/8 do início ao fim. O gesto final do movimento, dessa forma, mantém as características rítmicas antes apresentadas no *Vivacissimo*, com algumas poucas alterações na sua apresentação. Assim, o primeiro tempo do compasso binário composto preenche com colcheias apenas o último tempo de semínima pontuada antes de chegar à marcação em colcheias nos três últimos compassos através da repetição da mesma nota na região grave (Figura 66).

⁵⁸ Nessa seção, são os acordes da mão esquerda que são acompanhados pelo ostinato da mão direita. Ao que tudo indica, Knafo utilizou uma figura de expressão sem se preocupar com a nomenclatura técnica.

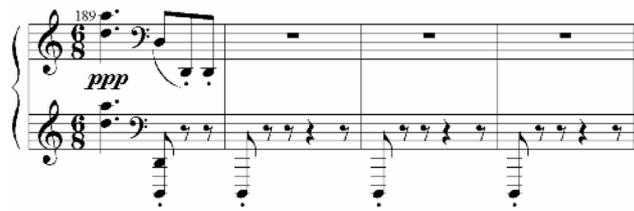


Figura 65 Gesto final do *Presto misterioso*, segundo movimento da *Sonata para piano No. 1, Op. 22* (c. 189-192).

Wallace, em sua análise do *Presto magico*, afirma que:

O movimento é escrito em métrica 6/8. A métrica é tratada de uma maneira européia mais que de maneira latino-americana na maioria de sua extensão. Por exemplo, há uma falta do sabor das danças folclóricas nas síncopes empregadas, exceto no fim do Trio II. [...] Na passagem de transição [do fim do Trio II] (começando no compasso 229), Ginastera relembra-nos que é um compositor argentino e não europeu, utilizando o sistema dodecafônico, pois ele insere alguns compassos de dedilhado em pizzicato em ritmo de malambo – mas usando acordes que empregam todos os doze tons cromáticos em cada compasso (1964, p. 235 e 238).

Apesar dessa alegação feita por Wallace, o que é perceptível no *Presto magico* são características rítmicas muito semelhantes aos dois *scherzi* anteriores (*Vivacissimo* e *Presto misterioso*). A métrica binária composta mantém-se em todo seu curso, com apenas alguns pontos específicos onde não se faz tão presente, principalmente no *Trio I* (c. 60-120), pelas notas longas e o caráter cantado pedido pelo compositor, e pelas síncopes descritas por Wallace. Assim, as afirmações perante a procedência “européia” ou “argentina” do ritmo estão apoiadas muito mais numa interpretação do analista do que em fatos, talvez sob influência das divisões em períodos proposta por Ginastera na época⁵⁹. De qualquer maneira, o gesto final apresentado no *Presto misterioso* do *Segundo quarteto de cordas, Op. 26* (1958) é idêntico ritmicamente ao que finaliza o *Vivacissimo* do *Primeiro quarteto, Op. 20*.

Podemos cogitar que tal retorno esteja ligado ao fato dessa obra apresentar a concretização do meio atonal na obra de Ginastera⁶⁰.

Figura 66 Gesto final do *Presto magico*, terceiro movimento do *Segundo quarteto de cordas*, Op. 26 (c. 232-235).

Com relação ao *Scherzo fantastico* do *Quinteto para piano*, Op. 29 (1963) Michele Tabor afirma que:

Em obras como o primeiro Quarteto de cordas e a Sonata para violão esse tipo de movimento tem conotações nacionalistas porque ele reclama os ritmos e caráter das danças vigorosas da região dos pampas, como o malambo. Entretanto, em obras como o Quinteto para piano e o Concerto para piano No. 2, as características rítmicas continuam as mesmas, mas seus contextos impossibilitam qualquer alusão ao nacionalismo. Uma comparação destes movimentos ilustra a habilidade de Ginastera de transformar um tipo de movimento com clara conotação nacionalista em um movimento que preserve as mesmas características superficiais, mas cuja expressão é totalmente abstrata (1994, p. 13).

Como Wallace (1964), Tabor (1994) não apresenta maiores detalhes do por que do movimento impossibilitar “qualquer alusão ao nacionalismo”. Isso nos leva a crer que sua afirmação também é decorrente de uma influência da

⁵⁹ Essa divisão em períodos proposta por Ginastera encontra-se no primeiro capítulo, *Considerações preliminares*, desse trabalho. Pelo que foi possível averiguar nesta pesquisa essa divisão só foi publicada em uma entrevista concedida pelo compositor a Pola Suárez-Urtubey para sua publicação intitulada *Alberto Ginastera* de 1967. Mesmo sendo de 1964, ou seja, ou seja, três anos antes da publicação de Urtubey, Wallace pode ter tido acesso a essa periodização, ou aos pensamentos que a originaram. Podemos especular que esse autor pode ter obtido essa informação de outras formas, como através da correspondência com Ginastera referenciada na bibliografia de seu trabalho, por exemplo.

⁶⁰ Como já observado neste trabalho, trata-se da primeira obra inteiramente dodecafônica de Ginastera.

periodização anteriormente exposta. Como a própria autora observa, factualmente, nesse movimento em 6/16 as “características rítmicas continuam as mesmas” de obras como *Primeiro quarteto de cordas*. O que pode ser percebido como diferença no *Scherzo fantastico* é que nele: as seções com caráter rítmico são, em geral, mais fragmentárias; as síncopes descritas por Wallace a respeito do *Segundo quarteto, Op. 26* tornam-se mais comuns; são apresentadas as primeiras quiálteras em seus *scherzi*; e ocorrem diversos trechos com um ritmo mais flutuante (principalmente nos compassos 110-130 e 145-174). O gesto final inicia com o violoncelo no contratempo (onde estavam soando violinos e viola) preenchendo o restante do compasso com semicolcheias, chegando ao primeiro tempo do compasso seguinte na região grave do piano. Assim, o gesto é interrompido, não repetindo a métrica binária composta por mais dois compassos.

Figura 67 Gesto final do *Scherzo fantastico*, terceiro movimento do *Quinteto para piano, Op. 29* (c. 217-219).

O *Fantastico* do *Terceiro quarteto de cordas, Op. 40* (1973) não possui ritmo marcado em suas seções, não utiliza a métrica binária composta (está escrito em 1/4), possui diversas quiálteras e tipos distintos e suas barras de compasso são pontilhadas em toda a sua extensão e várias mudanças de andamento (*tempo*). O resultado dessa dissociação rítmica está presente no seu compasso final onde, ao invés do preenchimento do compasso composto

em contratempo, é apresentada uma quiáltera de sete semicolcheias pelo violoncelo. O primeiro tempo do último compasso é omitido (pausa) no violoncelo, chegando-se, assim, no reflexo da ressonância de violinos e viola até o nada (*niente!*).

Figura 68 Gesto final do *Fantastico*, segundo movimento do *Terceiro quarteto de cordas*, Op. 40 (218-221).

No *Scherzo* da *Sonata para violão*, Op. 47 (1976), cujas características rítmicas já foram descritas, há um retorno de características anteriores do gesto final em união com elementos adquiridos na dissociação do mesmo. O compasso 7/8 pode ser diretamente relacionado com a quiáltera de semicolcheias do *Fantastico*, porém mantendo o padrão de cinco colcheias que acabam numa nota grave do compasso seguinte, como nos outros movimentos estudados. Também é claro o retorno da marcação do ritmo binário composto nos compassos seguintes sob a indicação *pulsando*, que, por sua vez, descreve um caráter rítmico que segue pulsando no gesto final, caráter esse dissociado e sintetizado na evolução dos *scherzi ginasterianos*.

Figura 69 Gesto final do *Scherzo*, segundo movimento da *Sonata para violão*, Op. 47 (c. 152-155).

CONCLUSÃO

Este trabalho, por se concentrar em uma família específica de movimentos do opus *ginasteriano* e acompanhar seu desenvolvimento através do tempo, permitiu-nos presenciar o tratamento dado pelo compositor a elementos utilizados em etapas cronológicas distintas. Com a exposição de análises comparativas, auxiliadas por referenciais teóricos, por vezes com um caráter de revisão bibliográfica, podemos observar que elementos empregados por Ginastera em *scherzi* precedentes foram reutilizados no *Scherzo da Sonata para violão*. Da mesma forma, foi possível observar a gradualidade da trajetória da metamorfose estilística dos *scherzi ginasterianos* através do tempo. Assim, através da metodologia empregada, ilustrou-se como materiais e técnicas desenvolvidos em diversas tendências da música do século XX foram explorados por Ginastera nas obras estudadas.

No quesito harmônico/melódico podemos presenciar, assim, um afastamento da tonalidade no *Vivacissimo* do *Primeiro quarteto de cordas, Op. 20* (1948), sendo, segundo Scarabino, “[...] possivelmente, a obra do período que mais avança na aplicação de operações associadas à técnica dodecafônica [...]” (SCARABINO, 1996, p. 90). Segue a esta a primeira incidência de uma série de doze sons na obra de Ginastera (WALLACE, 1964, p. 319), apresentada no *Presto misterioso* da *Sonata para piano No. 1, Op. 22* (1954). Entretanto, essa incidência é tratada no decorrer do movimento como um tema e não como uma série. Chega-se, então, ao primeiro movimento onde há inteiramente a adoção do serialismo, o *Presto magico* do *Segundo quarteto de cordas, Op. 26* (1958). A obra seguinte, o *Scherzo fantastico* do *Quinteto para piano, Op. 29* (1963), apresenta uma manipulação serial ambígua, de

séries de doze ou seis sons, e diversas passagens onde as séries não se fazem presentes. No fechamento dessa amostragem encontra-se o *Fantastico do Terceiro quarteto de cordas, Op. 40* (1973), movimento no qual é alegada, pelo compositor a utilização de “[...] uma técnica que se baseia na interação entre estruturas fixas e variáveis [...]” (GINASTERA, 1973, prefácio), mostrando, assim, a busca por outras formas de organização atonal que não a serial. Por fim, são encontrados claros resquícios desses elementos no *Scherzo da Sonata para violão, Op. 47* (1976), pela síntese ocorrida.

Já no quesito rítmico, foi possível acompanhar uma gradual dissociação de um ritmo binário composto marcado e constante apresentado de forma inteiriça no *Vivacissimo do Primeiro quarteto de cordas, Op. 20* (1948). Segue a esta uma obra com as mesmas características, mas com uma flutuação rítmica maior na seção central, *Presto misterioso da Sonata para piano No. 1, Op. 22* (1954). Depois, o *Presto magico do Segundo quarteto de cordas, Op. 26* (1958), apresenta através do cantabile do *Trio I* um trecho maior com flutuação rítmica. Na obra seguinte, o *Scherzo fantastico do Quinteto para piano, Op. 29* (1963), temos uma recorrência praticamente igualitária às passagens com ritmo marcado e com características rítmicas flutuantes. Chega-se, assim, ao *Fantastico do Terceiro quarteto de cordas, Op. 40* (1973), obra constituída, quase em sua totalidade, sem resquícios de características rítmicas marcadas. Concluindo esse trajeto encontra-se a síntese no *Scherzo da Sonata para violão, Op. 47* (1976), no qual retorna o fluxo rítmico anterior, porém, com as concessões adquiridas na dissociação do mesmo.

Desta maneira, observa-se que elementos neo-tonais e atonais, outrora ocorrentes em obras separadas cronologicamente, convivem em seções distintas da mesma obra no *Scherzo da Sonata para violão, Op. 47*. Assim como elementos rítmicos, como as características rítmicas provenientes do *malambo*, nitidamente presentes nas primeiras obras, retornam no *Scherzo*. Porém, desta vez, munidos de alterações rítmicas desenvolvidas posteriormente pelo compositor no afastamento da dança original. Através do convívio, na mesma obra, de técnicas e materiais utilizados anteriormente em

obras distintas, ou seja, separados cronologicamente, é caracterizada a ocorrência de uma síntese estilística no *Scherzo*, Op. 47.

Nessa trajetória a única divisão nítida ocorre no momento da completa adoção de elementos e formas de organização atonais em contraposição às obras neo-tonais anteriores. Através dessa constatação torna-se verdadeira a alegação feita por Ginastera na qual, ao fim da vida, quando distanciamento cronológico permitia um olhar mais objetivo do assunto, o compositor afirmava sobre sua obra: “[...] eu creio que não há três [períodos composicionais], mas dois. O primeiro eu chamaria tonal e politonal. Então um segundo período onde eu usei a atonalidade. Porém, no momento, eu estou evoluindo [...]” (GINASTERA apud TAN, 1984, p. 7). Essa evolução, observada pelo compositor, foi vista neste estudo sob a perspectiva de uma síntese.

A partir da análise foi possível perceber um fio condutor que é transformado nessa trajetória. No caso dos *scherzi ginasterianos*, esse fio está relacionado à busca pela expressão de uma atmosfera fantástica, presente em todas as obras, cuja transformação se dá pelos meios empregados para ativá-la. Da mesma forma, os questionamentos e colocações presentes na revisão bibliográfica (capítulo de Considerações preliminares – Periodização da obra de Ginastera) desenham uma metamorfose conceitual nas alegações do compositor. Essa metamorfose pode ser relacionada à sua própria percepção da questão da identidade nacional no *opus ginasteriano*, avaliada e reavaliada por toda sua vida.

Desta maneira, faz-se presente uma mudança conceitual sobre o expressar-se argentino latino-americano, que migra de uma referência a elementos folclóricos para uma dissociação quase total dos mesmos, e um retorno, numa síntese final, ao convívio de ambos. Devido à manutenção de elementos essenciais, é possível compreender a expressão de uma identidade nacional (ou até continental, como afirmava o compositor nas suas últimas obras) na obra de Ginastera como algo além do puramente ornamental, não sendo restringido a recorrências rítmicas e citações de acordes.

Com os elementos levantados neste trabalho e a percepção de uma síntese estilística dos materiais e técnicas empregados no *Scherzo* podemos,

igualmente, aceitar como verdadeiras as colocações de Tabor (1994) e Schwartz-Kates (2001). Assim, aceitamos a idéia de uma síntese referente à expressão da identidade nacional do compositor na *Sonata para violão, Op. 47*. Isso também delega um papel de síntese dos *scherzi ginasterianos* às colocações do compositor sobre as representações expressas no *Scherzo, Op. 47*, por Ginastera abordar características que são compartilhadas, em geral, pelas seis obras. Assim, os *scherzi ginasterianos*:

[...] que deve[m] ser tocado[s] “il più presto possibile”, [são] uma interpolação de sombra e luz, de ambientações noturnas e mágicas, de contrastes dinâmicos, danças distantes, de impressões surreais [...] (GINASTERA, 1984, prefácio).

Não coincidentemente, porém com certa licença poética, é possível relacionar as características desse excerto a imagens idílicas expostas pelo próprio compositor, que representam sua preocupação com o que suas músicas expressam e evocam. Faz-se evidente a similaridade da citação seguinte com o excerto do prefácio da *Sonata para violão* recém visto, talvez, deste modo, remontando a uma síntese da atmosfera subjetiva por trás dos *scherzi ginasterianos*:

Da minha infância, eu lembro dos sons noturnos: os grilos, os pássaros e os sapos. Lá estava a atmosfera das grandes planícies dos pampas e a imensa vastidão do céu cheio de estrelas. Eu recordo alguns efeitos luminosos – o luar nos bananais ou no rio Paraná e os vaga-lumes – tudo isso se tornou parte da minha alma, e todas [essas lembranças] reaparecem nas minhas composições. [TAN, 1984, p. 6].

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BASINSKI, Mark G. *Alberto Ginastera's use of Argentine Folk Elements in the Sonata for Guitar, op. 47*. Dissertação de Doutorado. Tucson: University of Arizona, 1994.
- BURUCUÁ, Osvaldo et PEÑA, Raúl. *Ritmos Folclóricos Argentinos*, Buenos Aires: Editorial Ellisound, 2001.
- CAMPBELL, Grace M. *Evolution, symmetrization, and synthesis: The piano sonatas of Alberto Ginastera*. Dissertação de Doutorado. Dallas: University of North Texas, 1991.
- CHASE, Gilbert. Alberto Ginastera: Argentine Composer. *The Musical Quarterly*. New York: vol. XLIII, no. 4, p. 439-460, outubro, 1957.
- CHASE, Gilbert. Ginastera, Alberto. In: SADIE, Stanley (Org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillian, 1980, vol. 9, p. 386-390.
- CHASE, Gilbert. Remembering Alberto Ginastera. *Latin American Music Review*. Austin: vol. VI, no. 1, p. 80-84, spring-summer, 1985.
- DALLIN, Leon. *Techniques of Twentieth Century Composition: A Guide to the Materials of Modern Music*. Dubuque: C. Brown Company Publishers, 3 ed. 1974.
- FERRARA, Lawrence. *Philosophy and the Analysis of music: Bridges to Musical Sound, Form, and Reference*. New York: Greenwood Press, 1991.
- KENNEDY, Michael. *Dicionário Oxford de música*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, Ltda., 1994.

- KING, Charles W. *Alberto Ginastera's sonata for guitar op. 47: An analysis*. Dissertação de Doutorado. Tucson: University of Arizona, 1992.
- KNAFO, Claudia. *Tradition and innovation: Balances within the piano sonatas of Alberto Ginastera*. Dissertação de Doutorado. Boston: Boston University, 1994.
- KOTSKA, Josef. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. Austin: Prentice-Hall Inc., 2. ed, 1999.
- KUSS, Malena et NATOLA-GINASTERA, Aurora. *Alberto Ginastera: A Complete Catalogue*. New York: Boosey&Hawkes Inc., 1986.
- LENDVAI, Erno. *Belá Bartók, An Analysis of his Music*. London: Stanmore Press, 1971.
- MANDRUP, Christian et al. *Music Glossary*. 1999-2006. Disponível em: <http://lilypond.org/doc/v2.8/Documentation/user/music-glossary/>.html
- MARCINIZYN, John M. 'Moviments for Orchestra' (Original composition) and, *Pitch structure and harmonic motion in Ginastera's 'Sonata for Gutar' (Alberto Ginastera, Argentina)*. Dissertação de Doutorado. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 1998.
- MASSIN, Jean. et MASSIN, Brigitte. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth-century Harmony: Creative aspects and Practice*. New York: Norton & Company, Inc., 1961.
- SCARABINO, Guillermo. *Alberto Ginastera: tecnicas y estilo (1935-1954)*. Buenos Aires: Universidad Catolica Argentina, 1996.
- SCHWARTZ-KATES, Deborah. Ginastera, Alberto. In: SADIE, Stanley (Org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillian, 2001, vol. 9, p. 875-79.
- SIMMS, Bryan. *Music of the Twentieth Century: Style and Structure*, New York: Schirmer Books, 1986.
- STOVER, Richard. Ginastera's Sonata, *Classical Guitar*. London: vol. IV, no. 8, p. 19-25, abril, 1986.

- STRAUSS, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Theory*. New Jersey: Prentice Hall, 2 ed., 2000.
- SUÁREZ-URTUBEY, Pola. Ginastera, Alberto. In: RODICIO, Emilio C. (Coord.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, INAEM, ICC MU, 1999-2002, vol. 5, p. 625-642.
- SUÁREZ-URTUBEY, Pola. *Ginastera veinte años después*. Buenos Aires: Academia Nacional de Belas Artes, 2003.
- TABOR, Michelle. Alberto Ginastera's Late Instrumental Style, *Latin American Music Review*. Austin: vol. XV, no. 1, p. 1-31, spring-summer, 1994.
- TAN, Lillian. An Interview with Alberto Ginastera, *American Music Teacher*. Cincinnati: vol. XXXIII, no. 3, p. 6-8, 1984.
- TOSAR, Hector. *Los grupos de sonidos*. Montevideo: Universidad de la Republica, 1992.
- WALLACE, David E. *Alberto Ginastera: An Analysis of his Style and Techniques of Composition*. Dissertação de Doutorado. Evanston: Northwestern University, 1964.
- WHITE, John D. *The Analysis of Music*. New Jersey, Prentice-Hall Inc., 1976.

PARTITURAS

- GINASTERA, Alberto. *String quartet no. 1, Op. 20*. New York: Boosey&Hawkes Inc., 1980.
- GINASTERA, Alberto. *Sonata para piano*. Buenos Aires: Barry&Cia., 1954.
- GINASTERA, Alberto. *2º Cuarteto de Cuerdas*. Buenos Aires: Barry&Cia., 1959.
- GINASTERA, Alberto. *Quintetto*. New York: Boosey&Hawkes Inc., 1966.

GINASTERA, Alberto. *String Quartet No. 3, Op. 40*. New York: Boosey&Hawkes Inc., 1977.

GINASTERA, Alberto. *Sonata for Guitar, Op. 47*. New York: Boosey&Hawkes Inc., 1984.

ANEXOS (PARTITURAS)

As partituras das obras aqui estudadas são encontradas somente na versão impressa desse trabalho disponibilizada na biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS e da Pós-Graduação em Música da UFRGS.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)