

COMPOSIÇÃO MUSICAL INTERTEXTUAL COMO ALTERNATIVA PARA A VANGUARDA DO SÉCULO XXI¹

INTERTEXTUAL MUSICAL COMPOSITION AS AN ALTERNATIVE TO THE XXI CENTURY AVANT-GARDE

Daniel Escudeiro
Universidade Estadual do Ceará
escudeiro.daniel.ce@gmail.com

Resumo

Esse artigo busca compreender a composição musical intertextual como uma alternativa viável na música contemporânea. Segundo essa perspectiva são utilizados alguns pressupostos de composição e análise musical que servem de base para o estudo da intertextualidade. As falas dos autores-atores complementam o estudo e a discussão. Concluímos que a possibilidade de apropriação de materiais e técnicas diversos é extremamente pertinente na estética intertextual. Para alguns autores essa atitude musical composicional ocorre tanto na literatura quanto na música e se aproxima de uma abordagem pós-moderna. Entende-se também que esse complexo multifacetado, em resumo, é o que caracteriza a produção atual.

Palavras-chave: Música. Intertextualidade. Composição Musical Intertextual. Teoria do Compor. Vanguarda.

¹ Comunicação apresentada no dia 16 de outubro de 2014, no Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, dentro da programação do VI Encontro de Musicologia. Disponível em <https://youtu.be/XvyNfvOX0Co?list=UU7kMPRd6yA9Pulnj16voHXA> (acesso: 10/11/2015).

Abstract

This article seeks to understand the intertextual musical composition as a viable alternative in contemporary music. From this perspective it is used some composition and musical analysis assumptions that form the basis for the study of intertextuality. The speech of the authors - actors complement the study and discussion. We conclude that the possibility of material and several technical appropriation is extremely relevant in intertextual aesthetics. For some authors this musical compositional attitude occurs in literature and music, and approaches a postmodern approach. It is also understood that this multifaceted complex, in short, is what characterizes the current production.

Keywords: Music. Intertextuality. Intertextual Music Composition. Theory of Musical Composition. Avant-Guard.

Haja visto desde a década de 60 com a cunhagem do termo intertextualidade por Kristeva (2005) e discussões por outros olhares como Bloom (2002), não se pode negar a influência do pensamento intertextual em diversas áreas, inclusive na música, como se observa no livro de Klein (2005). Em pleno século XXI, percebe-se que com a revolução tecnológica, em especial a internet, os meios de comunicação se transmutam rapidamente. Tem-se hoje uma “Teia” (Web) – faz-se referência à internet – que conecta os indivíduos a todo instante em diversas instâncias e possibilita uma abrangência de escolhas as quais os conduzem ou são por eles conduzidas. Isso nos faz pensar na aproximação do significado etimológico de “texto”:

[...] ‘texto’ vem do latim *texere* (construir, tecer), cujo participio passado *textus* também era usado como substantivo, e significava ‘maneira de tecer’, ou ‘coisa tecida’, e, ainda mais tarde, ‘estrutura’. Foi só lá pelo século 14 que a evolução semântica da palavra atingiu o sentido de ‘tecelagem’ ou estruturação de palavras [...] (SHÜTZ, 2009, p. 2).

Essa teia, esse tecido, esse texto é construído e estruturado tendo como base um conhecimento que chega de diversas direções e de diferentes meios, em que os parâmetros são formulados de forma multifacetada. Vejamos aqui um exemplo dessa abrangência textual:

Numa entrevista para o jornal O Estado de São Paulo, em abril de 2005, os compositores brasileiros Almeida Prado e Willy Correa de Oliveira referiram-se à atualidade da nova produção cultural pós-moderna, respectivamente, como uma 'estética da multiplicidade' e uma 'química de linguagens múltiplas'. O compositor Marlos Nobre, por sua vez, expressou a sua opinião sobre essa manifestação como uma 'mistura de tudo', aparentemente para retratar uma determinada forma de sincretismo (YAMPOISCHI, 2006, p. 448).

Essa percepção parece estar alinhada com aquilo que se concebe como intertextualidade, tanto na literatura quanto na música, e se aproxima de uma abordagem pós-moderna. A autora considera que "[...] o conceito de intertextualidade, ao abarcar no seu campo semântico os valores de **inclusão, pluralidade, diversidade e tolerância**, parece apontar para uma nova sensibilidade estética na música pós-moderna"² (YAMPOLISCHI, 2006, p. 448, grifo nosso). Com base nisso é que se pode conceber que pós a virada dos anos de 1960, com a americanização (minimalismo), as décadas de 1970 e 1980 marcam-se por um ecletismo em que "tudo é permitido"; a música volta-se para o seu próprio discurso e "explora o tonal, politonal, atonal, serial, aleatório, eletroacústico, estocástico, algorítmico [...] experiências com o silêncio, minimalismo, a tecnociência [...]" (SEKEFF, 2009, p. 80, 81).

Essa fala encontra ressonância em uma série de atitudes que podem estar presentes na música pós-moderna³ apresentadas por Ri-

² Desde já, poder-se-ia considerar as palavras destacadas como atitudes estéticas e composicionais plenamente passíveis de uma aplicação prática.

³ O termo pós-moderno foi empregado pelo historiador Arnold Toynbee (1938-1975) para denominar uma mudança no ciclo histórico, marcado, entre outras coisas, pela resignificação da corrente modernista (SEKEFF, 2009, p. 76).

cardo Tacuchian (apud GRECO, 2007, p. 25-27):

1. Superação da polaridade nacional/universal;
2. Superação da polaridade tradição/renovação;
3. Transformação das estéticas composicionais do século XX em técnicas composicionais pelo pleno domínio do material manipulado, para a construção de uma linguagem expressiva.
4. Superposição original de diferentes técnicas composicionais e elementos culturais.
5. Necessidade de uma formação mais sólida para o compositor, visando uma maior excelência profissional.
6. Retorno da supremacia da manipulação do resultado sonoro final sobre os metadiscursos.
7. Adoção tanto de técnicas minimalistas, eletroacústicas e de <i>computer music</i> como de técnicas tradicionais.
8. Alternância de expressão lírica com impulso rítmico.
9. Valorização de parâmetros textuais, timbrísticos, dinâmicos e espaciais.
10. Atitude despreziosa, sem apelo elitista nem populista, comunicativa, mas sem recorrer a clichês massificados.
11. Expressão do mundo contemporâneo cosmopolita, em que o urbano é valorizado por manter suas características regionais.
12. Síntese estética conciliada com a individualidade criativa.

Quadro 1: atitudes presentes na música pós-moderna

Fonte: adaptado pelo autor (Ricardo Tacuchian, apud GRECO, 2007, p. 25-27)

Nesse mesmo tom, nos deparamos com uma postura adotada pelo renomado compositor Roger Reynolds (n. 1934), em seu livro *Form and Method: Composing Music* (REYNOLDS, 2002). A questão chave é a relação entre forma e material. O livro não chega a mencionar teorias específicas. É um ensaio em que o compositor trata, de maneira livre, aspectos composicionais importantes, apoiado em sua própria experiência. Ilustra, na sua visão composicional, uma grande variedade de ideias musicais e de conceitos⁴, desenvolvidos com base em esquemas e desenhos (separadamente, em uma seção, ele menciona algumas de suas partituras). Logo nos seus comentários introdutórios, ele traz a seguinte afirmativa: “Eu não tenho teorias. Eu tenho caminhos”⁵ (REYNOLDS, 2002, p. 1). Isso demonstra mais uma posição aberta do que uma negação ao contraponto “teoria x prática”. É do ponto de vista, então, da elaboração e/ou manipulação dos materiais que se pode

⁴ Para compreender melhor, pode-se consultar uma proposta de enumeração de vários conceitos apresentados no livro de Reynolds feita pelo professor Dr. Paulo Costa Lima (UFBA); e que na tentativa de uma sistematização, o Dr. Guilherme Bertissolo criou uma tabela relacionando os conceitos a modelos estruturais e a modelos processuais. Disponível em <http://semcompiclo.wordpress.com/author/guilhermebertissolo/> (acessado em 15.5.10).

⁵ *I don't have theories. I have ways* (REYNOLDS, 2002, p. 1).

fazer uma ligação com a intertextualidade.

Mas há, evidentemente, muitas outras opções de como alguém pode considerar materiais. É simples questão de ter acesso ao registro de exemplos de ambas as músicas ocidentais ou não-ocidentais do nosso tempo (em alguma medida). Nenhum gênero, seja popular e utilitário ou esotérico e obscuro é necessariamente rejeitado. Não se pensa que existam restrições intransponíveis na combinação musical de diferentes períodos e culturas ou convicções teóricas⁶ (REYNOLDS, 2002, p. 5-6, tradução nossa).

Essa possibilidade de apropriação de materiais diversos é extremamente pertinente para a estética intertextual e da a possibilita do compositor trabalhar com sua expressividade, renovando-a criticamente, sem as querelas e as mazelas da vanguarda modernista (SALLES, 2003), como se depreende pelo depoimento do violonista e compositor Sérgio Assad (n. 1952)⁷, no programa *Violão com Fábio Zanon* (2010)⁸: “Eu entrei para a escola de música lá no Rio e todo mundo fazia música dodecafônica naquela época... aí eu me senti ridículo né... Aquelas minhas coisinhas tonais... me senti tão diminuído que parei.. (desabafo) [...]” (ASSAD, 2010)⁹ [sic].

Embora com todas as dificuldades Sérgio Assad (n. 1952) tenha seguido em frente na carreira composicional, depoimentos como

⁶ *But there are, of course, many other options as one can consider materials. It is straightforward matter to gain access to record examples of both Western and non-Western musics of our (or almost any) time. No genre, whether popular and utilitarian or esoteric and obscure is necessarily rejected. No insurmountable restrictions are thought to exist so far as combining of different periods or cultures or theoretical persuasions* (REYNOLDS, 2002, p. 5-6).

⁷ Juntamente com seu irmão Odair Assad, faz parte de um dos principais duos de violão do mundo, o *Duo Assad*. Tem diversas premiações como compositor. Em 2010, recebeu duas indicações ao Grammy Latino na categoria Composição Clássica Contemporânea, com a música *Interchange* (para quarteto de violões e orquestra) e *Maracaipe*.

⁸ Entrevista cedida ao apresentador e violonista Fábio Zanon. Conferir no tempo 8'14".

⁹ Sérgio Assad ainda reforça comentários sobre a importância das músicas de Radamés Gnattali, como uma proposta de renovação, e a descrença dessa mesma música por parte de sua professora, Esther Schiliar. Cf. Tempo 8'40" (ASSAD, 2010).

esse são abundantes no meio musical brasileiro, sejam eles músicos de alto gabarito técnico-musical, estejam eles em locais formais ou não. Na verdade, pode-se perceber o caráter “libertário” do momento atual no artigo sucinto e bastante esclarecedor de Pascoal (2009), em *Notas sobre o moderno e o pós-moderno nas técnicas de compositores brasileiros*:

Enquanto o pensamento musical do que é Moderno é radical no rompimento com o passado, principalmente representado pela tonalidade; pela procura do novo e defesa de ideais, o Pós-Moderno não revela tais preocupações, porém parece que depois de percorrer todas essas mudanças pode até voltar ‘à sua maneira’ ao passado, rompe limites e parece mais preocupado com a comunicação, as diferenças e a variedade de manifestações (PASCOAL, 2009, p. 119).

Ao trazer uma perspectiva musical renovada Pascoal (2009, p. 114) nos revela a diversidade de “[...] pensamentos musicais, maior abertura e perfeita convivência quanto a linhas consideradas antes excludentes”. É possível perceber também que a convivência de vários estilos, por vezes na mesma música, permite compreender a intertextualidade como um material composicional. Assim, algumas iniciativas têm se evidenciado na proposta de análise e de composição mais próximas a questões estritamente musicais, naturalmente tendo como entendimento a intertextualidade, adotando-a em sua totalidade ou aproximando-se dela de maneiras distintas.

O modelo de análise apresentado por Barbosa e Barrenechea (2003) toma por base a relação entre a teoria da influência literária de Bloom (2002) e as propostas de compreensão intertextual de Straus (1990), Korsny (2003) e Rosen (1980) (BARBOSA; BARRENECHEA, p.124-127). Dessa maneira, procura elaborar um modelo analítico e uma terminologia, a fim de processar o reconhecimento da intertextualidade em música.

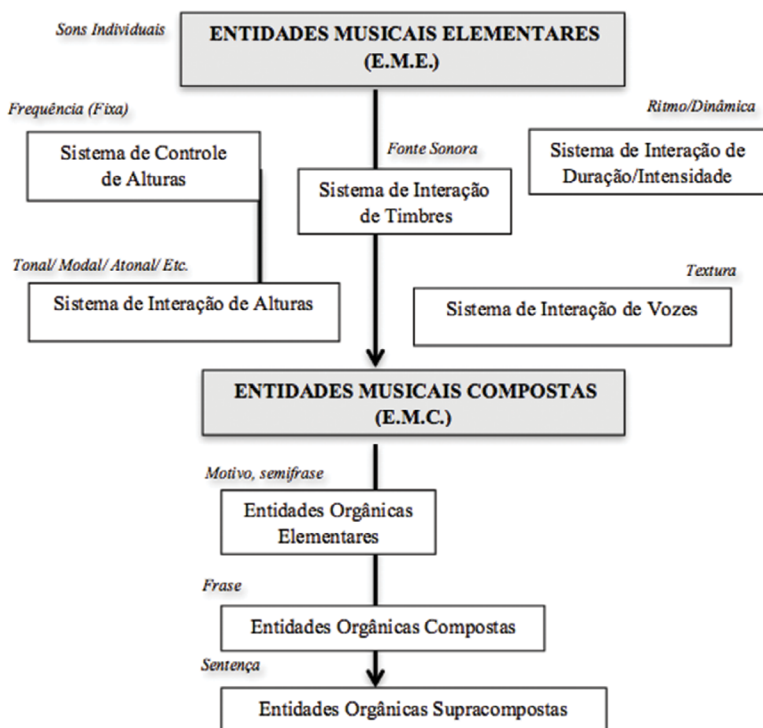


Figura 1: entidades musicais elementares e compostas
 Fonte: figura adaptada (BARBOSA; BARRENECHEA, 2003, p. 132)

A Figura 1 mostra uma proposta de segmentação das entidades sonoras com as suas respectivas designações técnico-musicais, como se pode verificar ao lado dos retângulos¹⁰. Assim, temos nas **Entidades Musicais Elementares**: S.C.A.¹¹ – frequência (fixa); S.I.T. – fonte sonora; S.I.D.I. – ritmo/dinâmica; S.I.A. – tonal, modal, atonal, etc.; e S.I.V. – textura. Nas **Entidades Musicais Compostas**: E.O.E. – motivo, semifrase; E.O.C. – frase; E.O.S. – sentença. Percebe-se que as denominações

¹⁰ As palavras destacadas em itálico ao lado de cada retângulo são inferências pessoais, mas estão contidas no texto de origem. Foram utilizadas apenas para agilizar o entendimento.

¹¹ Adotaram-se as letras iniciais das denominações dos quadros de forma a simplificar a leitura.

apresentadas se fundam com base na lógica da teoria musical. O objetivo do seguinte modelo é viabilizar uma classificação e análise musical de elementos e sistemas fundamentais, que são utilizados posteriormente para averiguar uma intertextualidade musical com a adoção de terminologia própria (BARBOSA; BARRENECHEA, 2003, p. 132). Essa classificação é útil tanto na análise como na interpretação, como é percebido em Greco (2007), que analisa as obras de Gilberto Mendes pelo viés intertextual utilizando esse modelo¹². Embora as categorias acima possam parecer apenas uma repetição de conceitos já estruturados em música e trazer outras questões na área de segmentação, acredita-se que essas subdivisões podem ter um efeito benéfico na busca por uma melhor compreensão do fenômeno intertextual, pois delimitam um espaço de observação das “unidades” dos intertextos com base nessa terminologia. Os autores complementam o assunto sugerindo alguns tipos de intertextualidade na música:

1. Motívica ou Entidades orgânicas elementares: intertextualidade em que um elemento musical com proporções reduzidas é copiado e transportado para dentro de um outro contexto musical, sem que o mesmo perca sua identidade ou o seu efeito sonoro.
2. Extrato: intertextualidade em que há uma citação ou inserção literal de um trecho musical, uma colagem de um extrato musical dentro de outro, sem que haja qualquer tipo de intervenção no trecho musical citado.
3. Idiomática: intertextualidade em que será observado o tipo de escrita específico, bem como a maneira como foi tratado o sistema de interação de timbres, o registro e as articulações em determinado instrumento.
4. Paráfrase: citação reelaborada livremente, em que raramente obscurece o original em uma dialética da transformação e semelhança. Na paráfrase, o sentido do texto original não é alterado.
5. Estilo: entre os vários conceitos que a palavra estilo abrange, neste estudo, estilo será empregado para demonstrar o tratamento pessoal dado aos recursos e às técnicas compositivas. A influência no nível estilístico significaria que em uma obra o compositor se apropriou da maneira como seu antecessor tratou os recursos e as técnicas compositivas na elaboração do discurso musical.
6. Paródia: intertextualidade em que há recriação, subversão. A paródia será considerada quando o sentido do texto original for invertido, tanto ironicamente como em outro sentido qualquer.
7. Reinvenção: tipo de intertextualidade em que o compositor exerce todo o seu potencial criativo individual, pois a releitura feita do material compositivo dos seus antecessores ocorre de forma totalmente livre.

Quadro 2: tipos de intertextualidade descritos por Barbosa e Barrenechea (2003)
 Fonte: adaptado pelo autor (BARBOSA; BARRENECHEA, 2003, p. 133, 134)

¹² Para mais esclarecimentos, ver a sua dissertação “VIVA VILA! de Gilberto Mendes: Uma investigação da ocorrência de intertextualidade musical em uma homenagem pós-moderna” (GRECO, 2007).

Dentro desse mesmo escopo, Lima e Pitombeira (2011, p. 104), no artigo *Fundamentos teóricos e estéticos do uso da intertextualidade como ferramenta composicional*, trazem mais uma possibilidade com o quadro das “Oito Razões Revisionárias de Straus”:

Motivização	O conteúdo do motivo precedente é radicalmente intensificado.
Generalização	Um motivo do trabalho precedente é generalizado no conjunto desordenado de classes de alturas, do qual é um membro. Esse conjunto é então desdobrado no novo trabalho, de acordo com as normas do uso pós-tonal.
Marginalização	Os elementos musicais que são centrais à estrutura do trabalho precedente (tais como cadências dominante-tônicas e progressões lineares que abrangem intervalos triádicos) são relegados à periferia do novo trabalho.
Centralização	Os elementos periféricos à estrutura do trabalho precedente (tais como área de tonalidade remota e combinações não usuais das notas resultantes de ornamentações lineares) movem-se para o centro estrutural do novo trabalho.
Compressão	Os elementos que ocorrem diacronicamente no trabalho precedente (tais como duas tríades numa relação funcional a cada outra) são comprimidos em algo sincrônico no novo trabalho.
Fragmentação	Os elementos que ocorrem juntos no trabalho precedente (tais como a fundamental, a terça e a quinta de uma tríade) são separados no novo trabalho.
Neutralização	Os elementos musicais tradicionais (tais como acordes de sétima de dominante) são desnudados de suas funções usuais, particularmente de seu impulso progressivo. A progressão posterior é bloqueada.
Simetriação	Progressões harmônicas e formas musicais tradicionalmente orientadas para um objeto (forma sonata, por exemplo) são feitas inversamente ou retrograda-simetricamente, e são assim imobilizadas.

Quadro 3 – Razões revisionárias de Straus
 Fonte: (STRAUS apud LIMA; PITOMBEIRA, 2011, p. 104)

No Quadro 3 acima, Straus (apud Lima; Pitombeira, 2011, p. 104), resume uma série de atitudes tomadas pelos compositores, principalmente no início do século XX, para se distanciarem de seus predecessores. Esses exemplos analíticos e conceituais supracitados são uma tentativa de formalização prática na administração e na condução de processos composicionais intertextuais. O interessante é notar como esse movimento revela de perto a dinâmica “teoria x prática” na composição musical intertextual.

Indo em direção à fala do compositor, vê-se como as teorias (ou práticas?) se mesclam, na composição intertextual. Essa é a postura do compositor Flávio Lima (n. 1959)¹³, ao propor a criação de um

¹³ É compositor, trombonista, regente e professor do Conservatório Pernambucano de Música (professor de trombone e música de câmara) e do IFPE – Campus de Belo Jardim (professor de metais).

sistema musical denominado *Cosmos*, do qual deriva a própria obra *Cosmos*, para quarteto de flauta doce e harpa. A intertextualidade é utilizada como ferramenta básica, e o sistema manipula três intertextos (LIMA; PITOMBEIRA, 2011, p. 107, grifo nosso): 1) o intertexto A – Madrigal *lo Parto* de Gesualdo – é **citado literalmente** ou tem alguns de seus segmentos arbitrariamente omitidos ou transportados; 2) o intertexto B – I Mov. do *Quarteto de Cordas N° 6* de Bartok – em que é aplicada a ferramenta intertextual de **fragmentação de Straus**; 3) o intertexto C – II Mov. da *Sinfonia N° 5* de Tchaikovsky – em que é aplicada a ferramenta **Tessera de Bloom**. Dessa forma, nota-se não uma, mas várias práticas conceituais na abordagem criativa intertextual – como se vê nas palavras em negrito.

O resultado é mostrado na Figura 10 (LIMA; PITOMBEIRA, 2011, p. 111), em que os diversos intertextos estão relacionados esquematicamente, demonstrando o seu percurso, a sua posição e a sua interação com os outros intertextos:

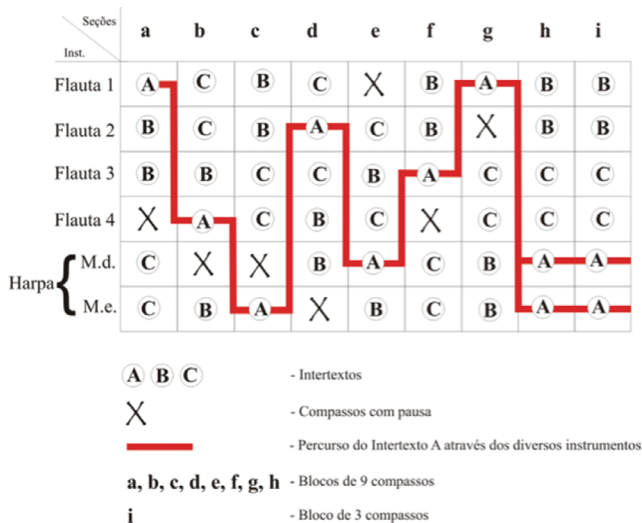


Figura 2: percurso dos intertextos na obra *Cosmos*
 Fonte: (LIMA; PITOMBEIRA, 2011, p. 111)

○ compositor Luciano Berio (1925–2003) tem uma obra bastante representativa do universo intertextual: A sua *Sinfonia* (1968–69), para oito vozes amplificadas e orquestra. Caracteriza-se pela presença de intertextos musicais, os mais diversos, recorrendo a pelo menos 18 citações (veladas ou não) de diferentes períodos históricos¹⁴. “A *Sinfonia* de Berio, em 1968, é tida como um dos marcos do pós-modernismo [...]. [...] longe de ser um simples sumário retrospectivo, é uma obra geradora de técnicas que se desenvolveriam em muitas obras subsequentes” (BERG, 2009, p. 124, grifo do autor). É possível compreender que, em algum nível, essa ideia de técnica descrita por Berg (2009) está relacionada com a produção composicional intertextual, haja vista a obra se revestir de importância histórica pela atitude declarada do autor em adotar outros textos como ponto de partida e desenvolvimento, tendo aceitação e repercussão significativas.

○ compositor demonstra um modo peculiar de tratar os materiais, não mais pensados em sua unidade micro, mas em suas macroestruturas. Por sua vez, essas macroestruturas acabam por se tornar mais uma vez unidades de trabalho para compor um campo de superfícies que se amoldam conforme as necessidades estético-musicais, como expõe Fink (2001, p. 129):

[...] cada nível é ele mesmo a superfície de outra peça. Bach se torna a ‘estrutura profunda’ para Schoenberg; A *Nona Sinfonia* de Beethoven surge ‘de dentro’ da *La Valse* [Ravel]; a base comum de todas as camadas de superfícies de Berio é somente outra superfície: a partitura literal – não o ‘esqueleto’ da condução de vozes – do Scherzo do Segundo Movimento da *Sinfonia* de Mahler (grifo nosso).

Essa conduta é o que se pode observar na partitura, em que o compositor destaca na seção “**A**” a notação: “Tempo dello Scherzo (III

¹⁴ Encontrou-se uma quantidade significativa de exemplos de obras citadas que fazem parte da composição da *Sinfonia* de Luciano Berio. Disponível em [http://www.digplanet.com/wiki/Sinfonia_\(Berio\)](http://www.digplanet.com/wiki/Sinfonia_(Berio)) (acessado em 15.2.12). Disponível em [http://en.wikipedia.org/wiki/Sinfonia_\(Berio\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Sinfonia_(Berio)) (acessado em 4.1.12).

mov.) de la Sinfonia di G. Mahler”, na qual é indicado o andamento e observado todo o arcabouço, a base comum de que fala Fink (2001). Tanto no início quanto em outras passagens, ele se utiliza do texto de Mahler, principalmente o tema, recheado com sua própria escrita. Para Berio, a música de Mahler “está habitada por muitas outras músicas” (BERIO, 2005)¹⁵. Ele comenta que fez uma espécie de homenagem a Gustav Mahler e revela que “[...] o esqueleto, a base, é o *Scherzo* da Segunda Sinfonia de Mahler, e do qual muitas coisas proliferam, são geradas. Então você pode ouvir Debussy, Strauss, Beethoven e assim por diante... e muitos compositores de música moderna” (BERIO, 2005, tradução nossa)¹⁶.

Também foram encontradas algumas outras abordagens que podem ser considerados como uma demonstração de uma intertextualidade que recorre a um procedimento mediador principal. É o caso da **paráfrase estrutural**, utilizada por Pitombeira (2008), tomando como ponto de partida o Quarteto Op. 22 de Anton Webern para criação de uma nova obra; do uso da **citação estilística** em Alfred Schnittke (ZAMPRONHA, 2009), procedimento que dá origem à combinação de forma e estilos; ou mesmo o processo de **colagem**, analisado por Silveira (2011) em três peças de música eletrônica experimental: a *Velocity* (parte da obra *Plexure*) de John Oswald, *O Chá* de Mário del Nunzio e *Product Placements* de Johannes Kreidler, na qual se utilizam diversas músicas em forma de colagem.

Para finalizar, vale lembrar uma bem-sucedida composição intertextual, que poderia passar despercebida caso ficasse restrita somente a critérios nos quais a busca por uma nova linguagem musical, ou uma suposta técnica inovadora, fosse a problemática relevante da conduta intertextual. No exemplo em destaque, o simples modo como o pensamento intertextual afeta o indivíduo e pode mudar sua pers-

¹⁵ [...] *because Mahler is inhabited by any other music* (BERIO, 2005). Cf. Tempo 3'56"

¹⁶ [...] *the base, the skeleton, the base is the Scherzo from the Second Symphony of Mahler, and from which many things proliferate, are generate. So you hear Debussy, Strauss, Beethoven and so on...and many composers of modern music* (BERIO, 2005). Cf. Tempo 4'27".

pectiva, seu olhar analítico, estético e prático sobre o fazer musical. O exemplo de que se fala é a *Ave Maria* de Bach/Gounod, exposto na Exemplo 1 a seguir:

Melodia de Charles Gounod

Acompanhamento de J.S. Bach

The image shows a musical score for the 'Ave Maria' by Charles Gounod. It consists of two staves. The top staff is the melody, written in G major (one sharp) and 4/4 time. The bottom staff is the piano accompaniment, written in G major and 4/4 time, featuring a characteristic sixteenth-note pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand. The score is labeled 'Melodia de Charles Gounod' and 'Acompanhamento de J.S. Bach'.

Exemplo 1: melodia de Gounod e acompanhamento de Bach

Essa obra, composta em 1853, tem na sua base o *Prelúdio n.º 1* (Dó maior, BWV 846) de Bach, sobre o qual Gounod escreve a melodia (ex. 1), cujo título original é: *Méditation sur un Prélude de Piano de J. S. Bach*¹⁷.

Concluimos que para alguns autores essa percepção musical composicional parece estar alinhada com aquilo que se concebe como intertextualidade, tanto na literatura quanto na música, e se aproxima de uma abordagem pós-moderna. Essa possibilidade de apropriação de materiais e técnicas diversos é extremamente pertinente a estética intertextual. Entende-se também que esse complexo multifacetado, em resumo, é o que caracteriza a produção atual, permitindo maior liberdade e renovando o processo compositivo.

Referências

BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. A intertextualidade mu-

¹⁷ Encontrou-se um site muito interessante que trata do assunto. Disponível em http://www.musicologie.org/Biographies/g/gounod_charles.html (acessado em 14.12.11).

sical como fenômeno. In: *Per Musi: Revista de Performance Musical*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, v. 8, p. 125-136, jul-dez, 2003.

BERIO, Luciano. *Attrazione D'Amore/ Voyage to Cythera*. Produção de Frank Scheffer. Paris: Idèal Audience Internacinal, 1 DVD, cf. Tempo 3'56"; 4'27", 2005.

BERG, Silvia. *Texturas do Pós-Modernismo: Uma reflexão sobre os percursos, processos e escolhas em uma sociedade cognitiva*. In: SKEFF, Maria de L.; ZAMPRONHA, Edson. (Org.). *Arte e Cultura V: estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume; Fapesb, p. 123- 145, 2009.

BLOOM, Harold. *A angústia da Influência: uma teoria da poesia*. Tradução de Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

FINK, Robert. *Going Flat: Post-Hierarchical Music Theory and Musical Surface*. In: COOK, Nicholas; EVEREST Mark (ed.). *Rethinking Music*. New York: Oxford, p. 102-137, 2001.

GRECO, Lara Roberta Peres de Lima e Silva. *Viva villa! De Gilberto Mendes: uma investigação da ocorrência de intertextualidade musical em uma homenagem pós-moderna*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2007.

KLEIN, Michael L. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2005.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Tradução: Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LIMA, F. F.; PITOMBEIRA, Liduino. *Fundamentos Teóricos e Estéticos do uso da intertextualidade como Ferramenta Composicional*. In: *Anais do XXI Congresso da ANPPOM*, n. 21, 2011, Uberlândia. *Música, Complexidade, Diversidade e Multiplicidade: Reflexões e Aplicações Práticas*. Uberlândia: ANPPOM, p. 99-104, 2011.

PASCOAL, Maria Lúcia. Notas sobre o moderno e o pós-moderno nas técnicas de compositores brasileiros. In: SKEFF, Maria de L.; ZAMPRONHA, Edson. (Org.). *Arte e Cultura V: estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume; Fapesb, p. 97-122, 2009.

PITOMBEIRA, Liduino. Um exercício de paráfrase estrutural a partir da análise do Quarteto Op. 22 de Anton Webern. *Claves: João Pessoa*, v. 5, p. 88-100, 2008.

REYNOLDS, Roger. *Form and Method: The Rothschild Lectures*. Ed. Stephan MacAdams. New York and London: Routledge, 2002.

SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e Impasses: O pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil - 1970-1980*. São Paulo: UNESP, 2005.

SEKEFF, Maria de L. *Música e Pós-Modernidade*. In: SKEFF, Maria de L.; ZAMPRONHA, Edson. (Org.). *Arte e Cultura V: estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume; Fapesb, p. 75-88, 2009.

SCHÜTZ, Ricardo. *Text. Word Histories*. Atualizado em: out. 2009. Disponível em: <<http://www.sk.com.br/sk-hist.html>>. Acesso em: 01 jul. 2014.

SILVEIRA, Henrique Iwao J. Colagem Musical Utilizando Amostras de Pequena Duração — Três abordagens: Velocity, O Chá e Product Placements. In: *Anais do XXI Congresso da ANPPOM*, n. 21, 2011, Uberlândia. *Música, Complexidade, Diversidade e Multiplicidade: Reflexões e Aplicações Práticas*. Uberlândia: ANPPOM, p. 1559-1564, 2011.

SINFONIA (Berio). Disponível em [http://www.digiplanet.com/wiki/Sinfonia_\(Berio\)](http://www.digiplanet.com/wiki/Sinfonia_(Berio)) (acessado em 15.2.14).

YAMPOLSCHI, Roseane. Intertextualidade e estetismo na música pós-moderna. In: *XVI Congresso da ANPPOM*, no. 16, 2006, Brasília. *Música em Contexto*. Brasília: ANPPOM, p. 448-453, 2006.

ZAMPRONHA, Edson. Usando Citações na Musica Pós-Moderna. In: SKEFF, Maria de L.; ZAMPRONHA, Edson. (Org.). Arte e Cultura V: estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume; Fapesb, p. 145-172, 2009.

ZANON, Fábio. Moreno-Torroba, de Falla, Loblet. Programa no. 2. Série: O Violão Espanhol. Violão com Fábio Zanon. 21 jan. 2006. MP3: Cf. No tempo 3'15". Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com/2006/08/35-srgio-assad.html>>. Acesso em: 5 nov, 2011..