



Caderno musicale di Annalibera de Luigi Dallapiccola: polarizações em Contrapunctus Primus

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: SEMIÓTICA MUSICAL: NOVAS FRONTEIRAS

Ederaldo Sueiro Júnior
UNICAMP – sueiro.ederaldo@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta uma análise do terceiro movimento intitulado *Contrapunctus Primus* da obra *Caderno Musicale di Annalibera*, do compositor Italiano Luigi Dallapiccola. A partir de uma visão semiótica, tal qual estabelecida por Peirce (1990), o estudo visa analisar as relações entre as polarizações encontradas no fazer compositivo de Dallapiccola, e suas referências com o passado, em especial com a obra de Bach. A metodologia de análise foi executada sob três canais, a saber, a escuta, o exame da partitura e material publicado acerca da obra, análise por descritores de áudio. Os resultados apontam para a compreensão de uma espécie de homenagem póstuma a escrita contrapontística de Bach, fazendo menção ao tema do lamento (baixo descendente).

Palavras-chave: Análise. Semiótica Musical. Descritor de áudio.

Caderno musicale di Annalibera by Luigi Dallapiccola: polarizations in Contrapunctus Primus

Abstract: This article presents an analysis of the third movement entitled *Contrapunctus Primus* from the book *Caderno Musicale di Annalibera*, by the Italian composer Luigi Dallapiccola. From a semiotic view, as established by Peirce (1990), the study aims to analyze the relationships between the polarizations found in Dallapiccola's compositional work, and their references to the past, especially with Bach's work. The analysis methodology was performed under three channels, namely, listening, examining the score and published material about the work, analysis by audio descriptors. The results point to the understanding of a kind of posthumous homage to Bach's contrapuntal writing, mentioning the theme of lament (bass descent).

Keywords: Analyze. Musical Semiotics. Audio descriptor

1. Introdução

O tema deste artigo é uma análise da obra *Caderno Musicale di Annalibera*, de Luigi Dallapiccola. É objetivado nesta análise apresentar um breve estudo sobre a ideação de polarizações acústicas e semióticas por Dallapiccola. Por se tratar de um trabalho lacônico, foi delimitada a observação do 3º movimento da obra, intitulado *Contrapunctus Primus*. Enxergamos nele elementos que figuram uma relação com a música de Bach. A simbologia retórica da música barroca, portanto, gerou um encanto intrínseco que corrobora o enfoque que decidimos dar ao trabalho. Para tanto, foi considerado as noções sobre signo e simbologia firmadas por Peirce (1990).

Para Peirce:

Um signo é tudo aquilo que está relacionado com uma Segunda coisa, seu objeto, com respeito a uma Qualidade, de modo tal que põe uma Terceira coisa, seu interprete, em relação com o mesmo objeto, pondo ainda uma Quarta coisa em relação com aquele objeto, e assim *ad infinitum*. (PEIRCE, 1990, p. 28).

É com base nesse referencial que realizaremos esta análise, buscando signos que remetam, nessa perspectiva semiótica, a simbologias oriundas do passado, *verbi gratia*, figuras retóricas barrocas, assim como padrões texturais, entre outros.

Em praticamente todos os trabalhos que se debruçam a respeito do compositor Luigi Dallapiccola e sua obra, encontra-se frases do tipo: lirismo italianizado; o primeiro compositor serial italiano, assim como sempre apontado como compositor cujas obras não são executadas ou analisadas frequentemente, pelo menos não com a constância que merece.

Segundo Ravensbergen:

A literatura acadêmica escrita sobre Dallapiccola compreende principalmente biografia, homenagens líricas e análise de seus trabalhos vocais. Muito se sabe sobre suas obras instrumentais e sua escrita contrapontística, mas sua técnica de doze tons precisa ser explorada em maiores detalhes. Muitas de suas obras ainda precisam ser amplamente discutidas em um ambiente acadêmico. (RAVENSBERGEN, 2012, p. 2).

Para além desses dizeres, Dallapiccola é considerado, junto com o compositor Goffredo Petrassi, uma das principais figuras do modernismo italiano. Nasceu em 03 de fevereiro de 1904 na cidade de Pisino (Itália) e morreu em 1975 na França. Para dar um breve panorama sobre sua formação, considero importante descartar que ele iniciou os estudos musicais em 1912, em sua cidade natal, tomando lições de piano e teoria musical com o maestro Pietro Pischiutta. Após isso, seguiu estudando piano com Alice Florio e harmonia com Antonio Illersber. Em maio de 1922, Dallapiccola se transfere para Florença, na Itália, para dar continuidade aos seus estudos de piano com Ernesto Consolo, personalidade cuja boa reputação era distinta. Posteriormente, foi professor nos Estados Unidos, mais precisamente nas décadas de 50 e 60. É sabido também que Dallapiccola foi o responsável pela introdução do dodecafonismo e do serialismo na Itália, influenciando, portanto, as gerações seguintes de importantes compositores italianos, dentre eles destaque Luigi Nono e Luciano Berio.

2. Hipótese analítica e metodologia de análise

A música *Caderno Musicale di Annalibera* foi concebida em 1952, sob encomenda, também se sabe que a obra foi dedicada à sua filha, que completava 8 anos.

Segundo os trabalhos consultados numa breve revisão, a saber, Machini (1986); Fearn (2003); Ravensbergen (2012); Tricarico (2015) e Vota (2017) dizem que Dallapiccola em *Caderno Musicale di Annalibera* parece ter chegado o mais próximo da composição de uma obra abstrata,

ou seja, que não faz referência a nenhum componente poético ou textual, muito embora esse traço parece ser uma característica comum ao dodecafonismo. Mas para além disso, observamos nesta obra relações íntimas com as composições de Johann Sebastian Bach. Portanto, podemos hipotetizar que esta música de Dallapiccola carrega essas duas características, ou seja, ao mesmo tempo é abstrata, mas também se refere a Bach, tendo um caráter dualístico.

Essas relações as quais afirmo podem ser notadas pelo uso emblemático do motivo BACH (Sí bemol, Lá, Dó, Sí), que também foi usado anteriormente por muitos compositores como homenagem a Bach. Também é nítida a semelhança entre o título da peça de Dallapiccola com o Caderno para Anna Magdalena, de Bach. Se percebe, inclusive, que os títulos dados aos movimentos contrapontísticos (*Contrapunctus Primus*, *Secundus* e *Tertius*) podem dar indicativos de relação com a Arte da Fuga, por exemplo.

Eu tenho por objetivo analisar e identificar sinais que apontam para uma perspectiva de polaridades no movimento intitulado *Contrapunctus Primus*. Polaridades, neste contexto, são as relações sutis entre ritmo; melodia; tessitura; controle de massa sonora; relações intervalares (vertical ou horizontal), etc.

A partir disso, surgem as seguintes questões: qual é a natureza dessas relações? Para que fim elas foram objetivadas? A análise de diferentes tipos de polarizações em uma obra pode dar um significado novo, ou então ajudar a vislumbrar novos elementos incrustados na obra?

3. Método e Análise

Esta breve análise foi estruturada em três etapas, a saber:

- Escolha da obra;
- Busca por material acerca do objeto (partitura e referencial teórico);
- Análise

A análise foi dividida em quatro partes:

- 1) Escuta da obra e noções gerais
- 2) Análise da partitura
- 3) Relações simbólicas com o passado
- 4) Análise a partir de descritores de áudio

A descrição detalhada do processo metodológico não estará no escopo do presente artigo. Contudo, será exposto abaixo, de maneira breve, o conteúdo de cada etapa das análises, dando maior ênfase no item 4, por ser tema central da minha análise.

- 1) Noções gerais adquiridas através da escuta

Nicholas Cook no seu *Analysis Through Composition* diz que a análise musical é compreendida como um processo de decomposição da obra (COOK, 1996), é dizer, dividir a composição em partes a fim de analisar os elementos que integram a obra como um todo. Na minha prática empírica de análise, à frente deixo a escuta fazer seu papel introdutório: direcionando as hipóteses, organizando os juízos e abrindo caminho para a alimentação dos sentidos, pois acredito que a abordagem pessoal do analista através da escuta pode ser uma ferramenta de organização e coerência para a interpretação dos dados. Nesse sentido, descrevo brevemente o que por mim foi percebido na escuta de *Contrapunctus Primus*.

O primeiro evento que salta aos ouvidos, é a apresentação de um contraponto bastante desenhado e simétrico. Nos primeiros oito compassos, a música se inicia formando um cânone em duas vozes. A partir do oitavo compasso, onde entra uma terceira voz, considero o início da sessão B. É possível a partir da escuta discernir três partes dentro do movimento, sendo a sessão C iniciada no compasso 13, com a inserção de uma quarta voz. A rítmica a partir do compasso 8 parece ficar mais deslocada, por conta de figuras com duração composta. Por conta disso, no decorrer do movimento se trama uma interação melódica entre as vozes que se torna uma espécie de eco constante de uma voz para outra dentro de uma estrutura rítmica irregular. Isso se torna particularmente perceptível a partir da sessão C, na qual quatro vozes estão presentes, portanto, em função do contraponto, insurgem irregularidades rítmicas bastante claras. Percebe-se um momento de maior tensão próximo ao final da peça, mais precisamente nos compassos 13, 14 e 15. Logo após isso, há um relaxamento progressivo, o que nos leva a ter a sensação de um movimento cadencial, nos dois últimos compassos, para finalmente repousar.

2) Análise da partitura

Uma das ferramentas que dispus para a análise foi a observação da partitura. Creio que o contato com a música escrita (quando há) é essencial. Pois torna possível centrar a atenção na técnica composicional, ou seja, na observação do conteúdo musical: melodia, harmonia, ritmo, entre outros. No caso da presente análise, a partitura foi de extrema importância. Primeiramente porque foi a partir dela que pude reverberar minhas conjecturas produzidas pela escuta, assim como uma concisa reflexão a respeito da estruturação das séries usadas no fazer compositivo de Dallapiccola. Registro, contudo, que o mote desta análise não se firma na apuração profunda acerca do serialismo de Dallapiccola (Ravensbergen 2012). Mas sim um estudo inicial envolto nas polaridades observadas no período em que a peça foi objeto de análise.

Durante as sessões de escuta da obra, uma das hipóteses por mim levantadas foi a de que o jogo contrapontístico altamente arquitetado daria indicativos de que a organização da série

(de doze sons) teria sido planejada em confluência ao objetivo composicional pretendido. A partir disso surgiu as seguintes perguntas: a série foi pensada em favor do ideal musical, ou a música foi uma consequência da série, previamente estabelecida? Como exemplificação, exponho abaixo a série original, apresentada nos primeiros compassos do primeiro movimento da obra, pois ela pode dar indícios que apontam para possíveis reflexões sobre as questões acima:



Figura 1 Série original
Fonte: Fearn (2003)

Na figura acima, podemos verificar uma série de doze notas expostas de maneira equilibrada, com saltos de pequena distância, ocasionando um caminho melódico em grande parte composto por graus conjuntos. Na minha visão, isso pode indicar uma preocupação prévia por parte do compositor na viabilidade de uma construção contrapontística executadas nos movimentos III, V e VII da obra.

Com a inversão e rotação +1 (meio tom acima) chegamos na série em que Dallapiccola inicia o *Contrapunctus Primus*. Na análise dessa série também podemos entrever um caminho melódico bem definido e equilibrado, porém com saltos mais amplos em comparação com a série original. Além da série exposta abaixo, o compositor elabora a trama contrapontística utilizando mais cinco variações da série original supracitada, a saber: SR+7; SRI+7; SR+11; SI +7 e SP+5 (FEARN, 2003).



Figura 2 Primeira série exposta em *Contrapunctus primus*
Fonte: Partitura urtext

Na figura acima, podemos observar um elemento que pode ser considerado como uma das maiores referências à música de Bach, isto é, o cromatismo descendente. Esse elemento foi amplamente explorado por Bach em inúmeras de suas obras e carregava em si uma carga emocional profunda e com significados variados na retórica barroca. Esse tema será melhor desenvolvido no subcapítulo deste artigo intitulado *Relações Simbólicas com o Passado*. A fim de aclarar a identificação do baixo cromático, assinalo-os em vermelho, na figura abaixo:



Figura 3 Baixo cromático
Fonte: Autor (2019)

Na figura a seguir, sublinho a recorrência desse motivo cromático nos primeiros oito compassos do *Contrapunctus Primus*.

N. 3 - CONTRAPUNCTUS PRIMUS 7

Mosso; scorrevole (♩ = 72)

(sempre dolce) *molto p*

mp (l'impiego del Pedale sia molto discreto)

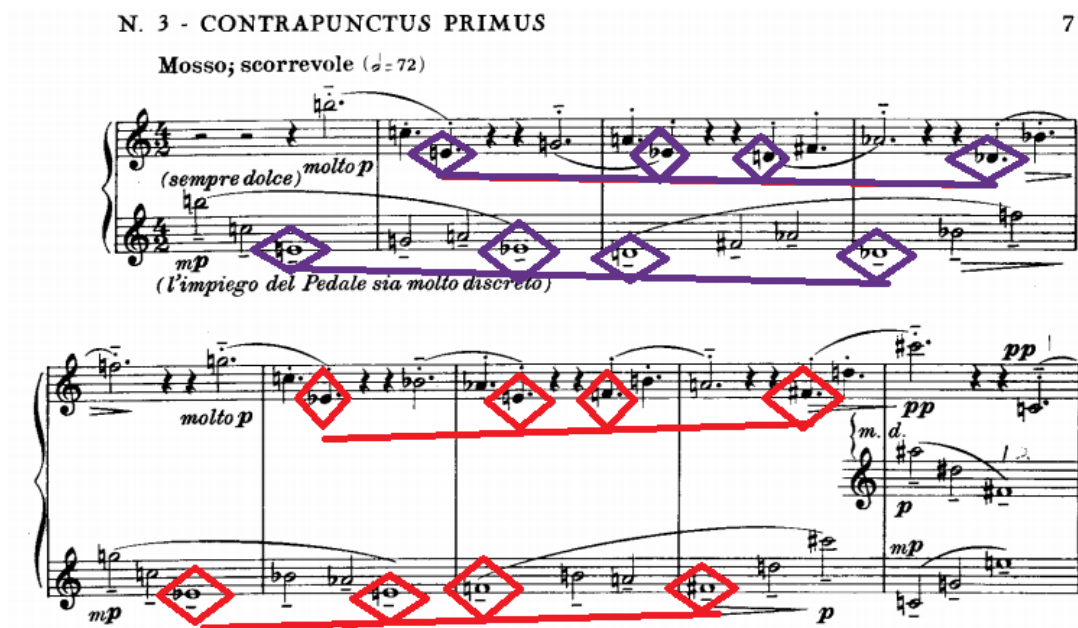


Figura 4 Cromatismos descendentes e ascendentes
Fonte: Autor (2019)

Na figura 4, foi destacado na cor roxa os cromatismos descendentes e na cor vermelha os cromatismos ascendentes. Segundo Gomes (2005), no tocante a simbologia barroca "os motivos [que representavam a] dor (no texto remetendo a lágrimas, cruz sendo carregada, suspiros, soluços, hesitação, queda) eram frequentemente representados por cromatismos" (GOMES, 2005, p. 53). Num sentido mais amplo as quedas graduais das figuras sugerem não somente os sons que emitimos quando sofremos, mas também o descaimento compassivo de nosso rosto e ombros. Nesse seguimento, podemos aferir que as aparições dos cromatismos na exposição da série podem ter sido planejadas muito provavelmente durante as transposições das séries utilizadas no referido trecho da obra, ou até mesmo na concepção da série primária. Considerando essa hipótese como legítima, o motivo cromático descendente conduz o interesse da análise para um caminho simbólico das possíveis alusões Bachianas por Dallapiccola, como exposto no subcapítulo seguinte.

3) Relação simbólica com a passado

O primeiro exemplo que vale ser citado no escopo deste artigo é a chacona. Pois esse gênero ao ser utilizado por Bach ganhou um caráter aristocrático, enigmático e particularmente melancólico. O baixo descendente característico era um motivo estruturante muito vivaz. Encontra-se, também, esse motivo em várias outras obras de Bach.

Para além disso, outro argumento que corrobora a relevância desse motivo, é a recorrência em obras de outros compositores das gerações seguintes, como Mozart, Beethoven, Tchaikovsky, entre outros. Mesmo no século XX podemos observar esse fenômeno. Por exemplo, em "nacht", a oitava canção do melodrama *Pierrot Lunaire* de Schoenberg, seu tema principal está construído em torno de um segmento cromático descendente.



Figura 5 Tema principal de NACHT em cromático descendente
Fonte: Partitura urtext

Ligeti também é apontado por Alex Ross (crítico musical dos EUA) como o compositor que manipulou o lamento com maior imaginação, indicando sobretudo sua obsessão pelas chaconas. Pois, segundo Ross, "o próprio Ligeti podia catalogar as aparições de baixos lamentosos, tanto no repertório clássico como nas melodias folclóricas que aprendera quando criança." (ROSS, 2011, p. 65).

Desta maneira, as considerações acima apontam para o entendimento de que Dallapiccola também possa ter antecipado e controlado as aparições dos cromatismos. Para mais, é provável que a condução melódica obedeça parcialmente aos princípios do contraponto por espécies. Por exemplo, uma dessas características é a compensação em grau conjunto após um salto melódico. Contudo essas regras não se mantem do começo ao fim em nenhuma das quatro vozes. Entretanto, após um estudo sobre as possíveis polarizações, o qual estará descrito nos subcapítulos seguintes, chegou-se a uma melodia constituinte, isto é, uma melodia que atravessa o trecho, e que se mantem, de maneira geral, seguindo essas características supracitadas, isto é: condução dos baixos descendente e compensações em graus conjuntos após um salto.

4) Análise a partir de descritores de áudio

Após a escuta e a análise da partitura, se fez necessário gerar alguns descritores de áudio para auxiliar na identificação de possíveis polarizações nessa obra de Dallapiccola (*Chroma*

e *Spectral flux*). Vale distinguir que polaridade nesse contexto se refere a relações muito sutis entre certas notas, e o mais interessante sobre essa polaridade é o fato de que uma série pode apresentar mais de uma polaridade entre as notas. Dessa forma, há uma chance maior de tornar o discurso entendido. Há vários elementos compositivos que podem ser matéria de polarização, tais como: ritmo, contorno melódico, massa sonora, tessitura, ressonância, cromatismos, condução de vozes, intervalos harmônicos e melódicos, entre outros. Neste artigo, foi dado ênfase nas seguintes polarizações:

- Tessitura
- Cromatismo
- Condução descendente de vozes

Essas três possíveis polarizações foram elencadas na medida em que elas auxiliam a concepção de uma melodia constituinte, ou seja, há indicativos que apontam para uma perspectiva de que é possível identificar uma melodia que permanece em uma determinada tessitura, mantendo uma condução de voz congruente às regras de contraponto, assim como mantendo um cromatismo descendente intrínseco. Apesar disso, saliento que esta melodia constituindo a que me refiro, considero-a especulativa visto que ela passeia por mais de uma voz, mas mesmo assim mantendo um padrão gestual. Vejamos os gráficos abaixo.

Polarização da tessitura:

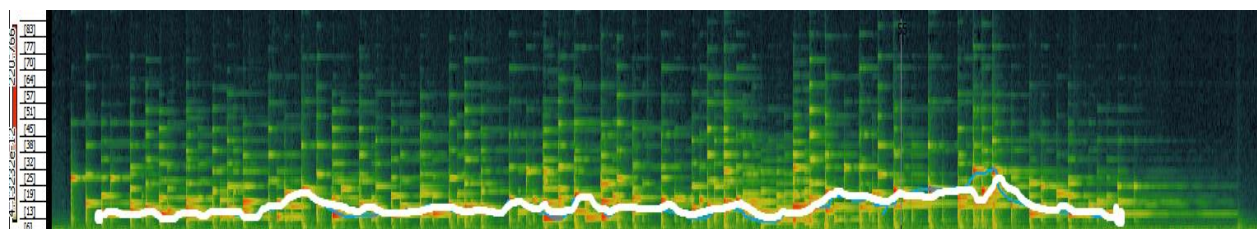


Gráfico 1 : *Spectral Flux: Polarização da tessitura*
Fonte: Autor (2019)

O gráfico acima, assim como os demais, foi gerado a partir do software *Sonic Visualizer*. Seguindo a linha branca, podemos visualizar o nível de energia concentrado em uma determinada tessitura do espectro. Contudo, ao analisar na partitura constatei que essa linha de maior energia se estende por várias vozes.

O próximo gráfico contém a marcação de frequências de maior relevo identificada pela minha escuta do trocho, juntamente com a consciência de tessitura indicada pelo gráfico 1.

Polarização cromática:

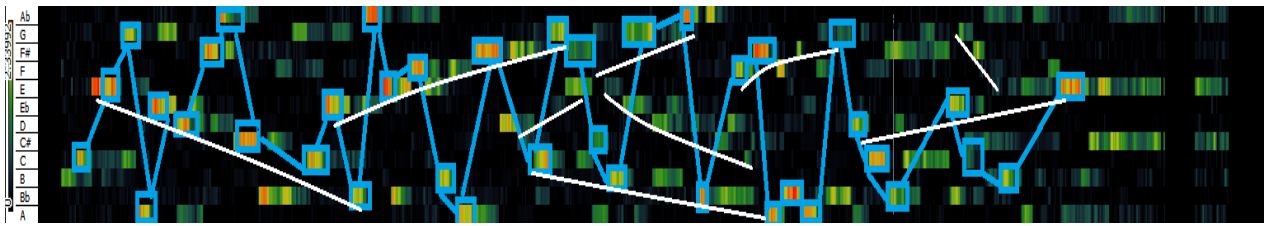


Gráfico 2 Chroma: Polarização da melodia constituinte
Fonte: Autor 2019

Apesar do espectrograma *chroma* representado no gráfico 2 não expor as frequências ordenadamente, podemos constatar a aparição de várias linhas cromáticas intrínsecas na melodia (indicadas com as linhas de cor branca). Inicialmente esse gráfico foi gerado a fim de identificar as linhas cromáticas que se apresentassem em maior intensidade no espectrograma. No entanto, foi a partir desse ponto que surgiu a ideia de circular na partitura essas notas quadriculadas em azul do gráfico 2. Foi nessa fase da análise, onde se conciliou a minha percepção auditiva com a apreciação desses dois tipos de polarizações apresentados nos gráficos, que foi concebida o que chamo no presente artigo de melodia constituinte.

A melodia constituinte indicada pelo presente artigo na figura abaixo, permeia todas as quatro vozes da composição. O que gera particularmente, nessa perspectiva, um distanciamento de uma análise contrapontística por duas ou mais vozes. Porém, foi objetivado analisar e identificar sinais que apontam para uma possibilidade de polaridade, que por sua vez são relações sutis entre as notas ou demais elementos da composição. No caso específico desta análise, a polarização final foi a seguinte melodia:



Figura 7 Melodia constituinte isolada
Fonte: Autor 2019

Na figura acima, consta a melodia constituinte isolada do contexto compositivo. Nela podemos constatar que a linha melódica tende a ser na direção descendente, consideravelmente em graus conjuntos. Observamos também que os saltos mais extensos são na direção ascendente, o que pode entrar em confluência com a seguinte citação de Ross (2011):

Quando alguém chora, em geral faz um ruído que desliza para baixo, depois salta para um tom mais alto, para em seguida descer novamente. "Num sentido mais amplo as quedas graduais das figuras sugerem não somente os sons que emitimos quando sofremos, mas também o descaimento compassivo de nosso rosto e ombros." Ao mesmo tempo, os

lamentos ajudam a nos guiar para fora do labirinto do desespero. Eles possibilitam a purgação da piedade e do medo: por meio do ritual repetitivo do pranto. (ROSS, 2011, p. 75).

4. Conclusão

Caminhando para a conclusão, retomo uma questão anterior: a série foi pensada em favor do ideal musical, ou a música foi uma consequência da séria, previamente estabelecida? Com base na construção narrativa da análise musical apresentada nesse artigo, podemos sugerir uma resposta que aponta para o sentido de que a série foi pensada em favor do ideal musical previamente arquitetado pelo autor. Contudo, acredito ser necessário a continuidade de estudos aprofundados nas polarizações da presente obra, para abrir margem para certezas menos inexpressivas. Por outro lado, o resultado deste trabalho apresenta um caminho pessoal para os rumos da análise nesta obra de Dallapiccola, representando a visão particular do presente analista.

Por fim, confio que nesse artigo foi representada as etapas de análise por mim realizadas até o presente momento, é corrente o entendimento de que a análise poucas vezes se esgota, a saber, sempre é possível extrair mais informações de uma obra, a partir de um olhar novo, um novo prisma. Com os resultados obtidos, é razoável dizer que Dallapiccola incrustou símbolos que remetem a uma espécie de homenagem póstuma a escrita contrapontística de Bach, fazendo menção ao tema do lamento (baixo descendente), o que gera uma carga emocional em sua música, o que era bastante comum também nas obras do compositor Barroco.

Prescrevo que este artigo seja um trabalho em estágio embrionário para futuras descobertas no sentido da retórica barroca e de referências na teoria dos afetos, nas obras de Dallapiccola, aspirando que esta abreviada exposição de casos, possa contribuir para o tema.

REFERÊNCIAS

- COOK, Nicholas. *Analysis Through Composition*. New York: Oxford University Press, 1996.
- FEARN, Raymond. *The Music of Luigi Dallapiccola*. Rochester: University of Rochester Press, 2003.
- GOMES, Antenor F. *O Sentido da análise musical*. São Paulo: Revista Opus 12, 2006.
- ROSS, Alex. *Escuta só*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- RAVENSBERGEN, Jacqueline. *The Twentieth-Century Canon: An Analysis of Luigi Dallapiccola's Canonic Works from his Quaderno Musicale di Annalibera*. Ottawa: Faculty of the Arts, 2012
- OLIVEIRA, Cristiano A. *Análise comparativa dos princípios históricos de condução de vozes*. Maringá: IV EPEM, 2009.
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. Trad. Bas. José Teixeira Coelho, Perspectiva, São Paulo (1990).
- TRICARICO, Enrico. *Quaderno musicale di annalibera: di Luigi Dallapiccola*. Noto: Studiomusicalicata, 2015.