

## Planejamento composicional a partir da ferramenta intertextual *askesis*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Composição e Sonologia

Helder Alves de Oliveira<sup>1</sup>  
Universidade de São Paulo  
helderoliveira@usp.br

**Resumo.** Este artigo visa descrever o planejamento composicional de uma nova obra, intitulada *Ária*, com base em sugestões musicais para a efetivação da ferramenta intertextual de Harold Bloom (2002) denominada *askesis*. Dentre essas sugestões, encontram-se o uso e modificações de determinadas ideias essenciais utilizadas por Beethoven no segundo movimento da sua *Sonata 32, Op. 111*, para piano solo. As ideias de Beethoven foram: o tipo musical *arietta*, o procedimento composicional de variação abstrata segundo Paul Thom (2007) e o movimento rítmico intensificado abordado por Heinrich Schenker (2015). As proposições analíticas desses dois teóricos foram revisitadas neste trabalho para melhor entendimento da obra de Beethoven usada como referência para a criação da nova obra. As modificações das ideias de Beethoven são apresentadas neste trabalho, bem como outros desvios para reforçar as diferenças entre a nova obra e a obra de origem. A intertextualidade na composição musical mostra um grande potencial para a criação de novas obras, visto que oferece pontos de partida coerentes e subsídios para a criatividade, além de descobertas de procedimentos criativos dos compositores precursores.

**Palavras-chave.** Intertextualidade musical, Beethoven, Variação abstrata, Movimento rítmico intensificado, Planejamento composicional.

### Title. Compositional Planning from the *Askesis* Intertextual Tool

**Abstract.** This paper aims to describe the compositional planning of a new work, entitled *Ária*, based on musical suggestions for the implementation of Harold Bloom's (2002) intertextual tool called *askesis*. Among these suggestions are the use and modifications of certain essential ideas used by Beethoven in the second movement of his *Sonata 32, Op. 111*, for solo piano. Beethoven's ideas were: the *arietta* musical type, the compositional procedure of abstract variation according to Paul Thom (2007), and the intensified rhythmic movement addressed by Heinrich Schenker (2015). The analytical propositions by these two theorists were revisited in this paper for a better understanding of Beethoven's work used as reference for the creation of the new work. Modifications to Beethoven's ideas are presented in this work, as well as other deviations to reinforce the differences between the new work and the original work. Intertextuality in musical composition shows great potential for the creation of new works, as it offers coherent starting points and subsidies for creativity, as well as discoveries of creative procedures by precursor composers.

**Keywords.** Musical Intertextuality, Beethoven, Abstract Variation, Intensified Rhythmic Movement, Compositional Planning.

---

<sup>1</sup> Pós-doutorando da USP. Este trabalho teve apoio da Pró-Reitoria de Inclusão e Pertencimento da USP. As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da Pró-Reitoria de Inclusão e Pertencimento da USP.

## Introdução

A obra *Ária*, primeiro movimento de *Askesis*<sup>2</sup>, para fagote solo, de Helder Oliveira, foi planejada a partir da utilização de uma ferramenta intertextual definida por Bloom (2002) denominada *askesis*. *Ária* teve como referência intertextual a *Arietta*, segundo movimento da *Sonata 32, Op. 111*, de Beethoven, e seu título faz menção direta à essa obra de Beethoven. A escolha dessa obra de origem (doravante *intertexto*) se deu pelo fato de ser paradigmática para o gênero musical em questão (tema com variações). A Intertextualidade é um termo do campo da literatura e é definida:

[...] como uma construção híbrida, um mosaico de citações, um procedimento de empréstimos textuais em diversos tipos de abstração, com a finalidade de fazer surgir um outro texto, e onde a existência desses empréstimos, sendo ou não evidentes ou obscuros, constituem apenas simples ingredientes no processo de elaboração. (LIMA, 2011, p. 31)

Inicialmente, apresentarei uma breve fundamentação teórica sobre a *askesis* e determinadas aplicações dessa ferramenta intertextual no campo musical. De maneira geral, a *askesis* se aplica musicalmente por meio de desvios conscientes de ideias essenciais do intertexto, dando margem para a criatividade do novo autor. Em seguida, apresentarei sucintas considerações analíticas sobre o intertexto para expor as ideias utilizadas na obra e finalizarei com a explanação do planejamento composicional de *Ária* baseado em sugestões musicais para *askesis*, incluindo as diferenças incluídas na nova obra em relação ao intertexto.

## Ferramentas intertextuais no campo musical

Para Bloom (2002), todo poema pode ser considerado uma releitura de um ou mais poemas. Além disso, ele afirma que os poetas fortes são aqueles que lutam com seus predecessores para se destacarem deles (BLOOM, 2002, p. 55). O mesmo se aplica para os compositores, que precisam lidar com as músicas de outros compositores. Ao incorporar sua própria linguagem composicional e criatividade, o compositor pode transformar intencionalmente ou não as obras de seus predecessores. Para ilustrar as diferentes maneiras pelas quais os poetas usam, consciente ou inconscientemente, para criarem novas obras

---

<sup>2</sup> Essa obra foi composta em 2020 especialmente para a chamada de obras do V Congresso Internacional de Música e Matemática (MusMat 2020), promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Música (UFRJ), Grupo de Pesquisa MusMat (UFRJ) e Programa de Pós-Graduação em Estatística (UFRJ). A composição foi selecionada e teve sua estreia durante o evento realizada por Ariane Petri.

literárias, Bloom (2002) sugeriu processos específicos de intertextualidade. Ele os chama de proporções revisionárias, e são: *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *daemonização*, *askesis* e *apophrades*. Dentre essas proporções, a *askesis* foi escolhida para ser aplicada no planejamento composicional de *Ária*.<sup>3</sup> A desconstrução do intertexto na *askesis* não é apresentada concretamente por Bloom. Por isso, uso a definição de Mesquita (2018, p. 18) na qual a *askesis* “é uma redução feita pelo novo poeta de um aspecto essencial da obra do precursor”. Assim, em certos aspectos, a nova obra é reproduzida de forma diferenciada em relação ao intertexto.

No campo musical, Korsyn (1991) trata a *askesis* como um desvio consciente e deliberado feito pelo novo autor em relação ao seu precursor para fins de um diálogo prazeroso das ideias deste com suas próprias ideias. Comumente, essas ideias são temático-motívicas com considerações harmônicas. O intertexto durante o uso dessa ferramenta é usado como metáfora para a distinção do passado, para o afastamento das origens, e essa diferenciação fica mais em evidência quando determinadas tradições dos novos autores são evocadas dentro do discurso. Um exemplo de *askesis* em música é apresentado por Érico Schmitt e Acácio Piedade (2016), no qual o tema da *Chiacona per Basso Solo*, de Giuseppe Colombi, é transformado na *Chiaconna – after Colombi*, do compositor chinês Tan Dun, para se adequar a uma atmosfera ritualística caracterizada por ritmos marcados e pronúncia da palavra “*chiacona*”. Tal como se observa no Exemplo 1, o tema de Colombi é desviado por meio de acréscimo de pizzicatos, apojeturas e *glissandi* em demasia. O diálogo entre o intertexto e a obra de Tan Dun ocorre a partir da presença (mesmo que distorcida) do material melódico de Colombi e do uso das características da música chinesa. O afastamento do precursor na nova obra fica mais evidente por causa da presença de elementos camponeses do país de origem do compositor.

### Exemplo 1 – Exemplo musical da ferramenta intertextual *askesis*



Fonte: O próprio autor

<sup>3</sup> O trabalho de Helder Oliveira, Liduino Pitombeira e Flávio Lima (2014) examinou a utilização de outras duas proporções de Bloom (*tessera* e *deaemonização*) no planejamento composicional de uma nova obra com base nas sugestões de suas aplicações no campo musical segundo Kevin Korsyn (1991). As técnicas composicionais de reutilização de sonoridades e estruturas de obras musicais de períodos anteriores segundo Joseph Straus (1990) também foram consideradas e usadas nesse trabalho como ferramentas intertextuais.

Tal como veremos no planejamento de *Ária* baseado na ferramenta intertextual *askesis*, na próxima seção, as ideias de um intertexto que serão tomadas de empréstimo e modificadas em uma nova obra não necessariamente precisam ser temático-motívicas. Podem ser ideias de um procedimento composicional característico (fugas em Bach, por exemplo) ou princípio ordenador generalizado, como por exemplo um modelo formal ou tipo de gênero musical. Além disso, aponto que não apenas aspectos geográficos podem evidenciar a diferenciação com o precursor, mas também aspectos cronológicos em relação às experimentações e reflexões da criação musical do período histórico em que o novo autor vive, como por exemplo o uso de organizações diferenciadas para as alturas musicais. Em *Ária*, utilizou-se deliberadamente os aspectos geográficos e cronológicos para a diferenciação entre o intertexto e nova obra, além da imitação de procedimentos composicionais e de gênero musical. O diálogo das tradições do precursor e do novo autor sem a exposição direta de materiais temático-motívicos do intertexto tem correlação com a mistura de linguagens composicionais típica de uma das tipologias intertextuais de Gabriel Mesquita (2018) denominada *homenagem*.<sup>4</sup>

Para o planejamento de *Ária*, o ponto de partida foi uma breve consideração analítica sobre seu intertexto, baseada em Thom (2007) e Schenker (2015), que elucida de maneira simples o funcionamento de determinadas estruturas musicais. O planejamento composicional da nova obra, portanto, foi alcançada com base nessa análise, ou seja, sob viés prescritivo.

### Breves considerações analíticas sobre *Arietta*

Para a efetivação da ferramenta intertextual *askesis* na nova obra *Ária*, tomei como ideias emprestadas da *Arietta*, de Beethoven, o tipo musical *arietta* — que contém uma melodia cantável, serena e similar a uma prece — e maneira especial de Beethoven de desenvolver o procedimento composicional denominado tema e variações (doravante variação), que também se refere a um gênero instrumental e uma categoria formal (CAPLIN, 1998, p. 216). Todas essas três referências de variação (procedimento, gênero e forma) são válidas para o objetivo deste trabalho, que é verificar a manifestação da *askesis* na nova composição. Além disso, tomei emprestado do intertexto o procedimento de reaparição temática com encurtamento rítmico progressivo, que será explanado posteriormente. A variação é uma técnica bastante

---

<sup>4</sup> Além da homenagem, as outras tipologias intertextuais no campo musical segundo Mesquita (2018) são: paráfrase, pastiche, variação, modelagem de perfil, reescritura, paródia, modelagem sistêmica e citação. Mesquita propôs uma Bússola Intertextual para recomposição da intertextualidade em música a partir do mapeamento dessas tipologias intertextuais nos conceitos concomitantes de presença (grau de reconhecibilidade do intertexto) e intencionalidade (grau de manutenção do contexto).

característica de Beethoven, tal como de Wolfgang Amadeus Mozart e Joseph Haydn. Ela é uma das maneiras de construção formal dos movimentos lentos das sonatas, quartetos e sinfonias do período clássico (CAPLIN, 1998).<sup>5</sup> O tipo específico de variação abstrata<sup>6</sup> presente em *Arietta* é um dos elementos principais da obra e é a solução analítica reducional para a decodificação do tema em todas as suas variações, que o apresentam de forma abstrata.

Normalmente, em um movimento de variações, os compositores preservam a estrutura essencial do tema inteiro em cada variação, ao mesmo tempo em que introduzem novos embelezamentos, figurações, ritmos e até mesmo métricas e andamentos. Mas as variações tardias de Beethoven muitas vezes vão além disso para reexaminar a própria essência do tema. (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2019, p. 573 e 574, tradução nossa)

Pra Charles Rosen (1998, p. 435), Beethoven era minimalista em relação ao procedimento de variação. Para esse compositor, apenas o arcabouço mínimo da melodia e harmonia de um tema era necessário. Os elementos supérfluos desse material musical podiam ser usados tanto dramaticamente como decorativamente. Isso se assemelha ao que Burkholder, Grout e Palista (2019, p. 574) se referem ao afirmarem que apenas poucos elementos básicos do tema do quarto movimento do *Quarteto de Cordas N.º 14, Op. 131*, de Beethoven, são preservados nas suas seis variações. Os elementos preservados nesse caso são: plano harmônico, motivos acéfalos e movimento de bordadura na melodia. Portanto, o modelo temático está presente parcialmente nas variações dessa obra de Beethoven. A *Sonata N.º 30, Op. 109*, para piano solo, e o *Quarteto de Cordas N.º 12, Op. 127*, são obras desse compositor que contêm o procedimento de variação abstrata.

Em seu trabalho, Thom (2007, p. 30 e 31) fez o mapeamento das notas dos quatro primeiros compassos da primeira variação da *Arietta* nas notas do tema. Os Exemplos 2 e 3, além do tema, contêm uma expansão minha desse mapeamento para abarcar de forma completa a primeira variação da *Arietta*. Observa-se que algumas notas reiteradas ficaram de fora nessa variação e que, mesmo com as omissões e interpolações entres as notas, o modelo temático é reconhecível na variação por causa da manutenção por compasso das notas principais da melodia e por causa de outros fatores, tais como contorno e harmonia implícita, fatores chamados por Thom (2007, p. 30) de características globais do tema.

<sup>5</sup> Os outros modelos formais utilizados nesse contexto são: forma sonata, grande forma ternária e forma sonata sem desenvolvimento (CAPLIN, 1998).

<sup>6</sup> Outros tipos de variação são: de *cantus firmus*, de ostinato, de harmonia fixa, variação fantasia e variação serial (THOM, 2007, p. 30).



Exemplo 3 – Mapeamento das notas da primeira variação nas notas do tema na *Sonata 32, Op. 111, II – Arietta*, de Beethoven (continuação)



The image displays three systems of musical notation for the second movement of Beethoven's Sonata 32, Op. 111. The top system shows the piano accompaniment with a tempo marking of 4/4 and a dynamic of *sempre legato*. The middle system shows the violin part with dynamics *cresc.*, *p*, and *cresc.*. The bottom system shows the piano accompaniment with dynamics *sf*, *sf*, and *dolce*, and a tempo marking of *Allegretto*. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and fingering numbers (1-5).

Fonte: O próprio autor

Outra característica importante da variação em *Arietta*, segundo Thom (2007, p. 30 e 31), é o fato de que as reaparições do tema contêm um encurtamento rítmico progressivo, chamado por Schenker (2015, p. 74) de *movimento rítmico intensificado*, no qual um pulso constante é subdividido em figuras cada vez menores. Sobre o planejamento composicional de uma obra de sua autoria, Oliveira (2014, p. 133 e 134) afirma que o padrão de encurtamento rítmico progressivo “[...] tem por objetivo fornecer uma maior energia cinética para a região do clímax [...]”.

O Exemplo 4, baseado na proposição de Schenker (2015), apresenta as figuras-base do tema e das variações de *Arietta*, de Beethoven, e a sequência da subdivisão rítmica do pulso, que demonstra o padrão de encurtamento rítmico da obra. A primeira figuração rítmica presente no tema consiste em colcheias pontuadas que, de acordo com Schenker, apesar de não haver qualquer subdivisão em três semicolcheias cada, dão a impressão dessa subdivisão. No meu

ponto de vista, isso ocorre por causa do uso da célula rítmica colcheia-semicolcheia, que forma um padrão ao longo da peça denominado  $2n + n$ . A primeira variação finalmente apresenta a subdivisão das colcheias pontuadas em três semicolcheias cada, sendo, portanto, a primeira fase da intensificação rítmica. Na segunda variação, apesar da divisão binária do compasso segundo a métrica, a subdivisão do pulso ocorre de maneira prática (mais saliente ou perceptível) em quatro sons ( $2 \times (2n + n)$ ), tal que  $n$  é igual a tercina de fusa), continuando o movimento de intensificação rítmica apresentado na variação anterior. Na terceira variação, há uma intensificação rítmica dobrada em relação à segunda variação, ou seja, o pulso subdivide-se em oito partes ( $4 \times (2n + n)$ ), tal que  $n$  é igual a tercina de semifusa). A quarta variação contém a continuação do movimento de intensificação rítmica ao introduzir a subdivisão do pulso em nove partes iguais. Por fim, a quinta variação apresenta a mesma subdivisão do pulso, porém, para Schenker, há uma intensificação diferenciada em relação à variação imediatamente anterior por meio do espelhamento dos valores mais amplos do tema, ou seja, há uma intensificação psicológica. Aqui, o tema é apresentado literalmente, mas acompanhado de nove sons por pulso. A obra finaliza com uma breve coda, que contém a parte inicial do tema e o caráter de variação (SCHENKER, 2015, 75–79). Além disso, observo que há na coda o retorno à subdivisão rítmica do início da obra, predominantemente, com o gesto inicial do tema em reiteraões condensadas.

**Exemplo 4 – Figuras-base e sequência da subdivisão rítmica do pulso em *Arietta*, 2.º mov. da *Sonata 32*, Op. 111, de Beethoven**



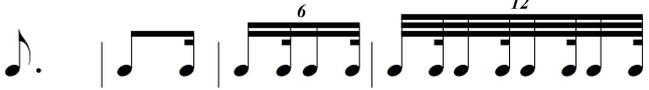
Parte formal	Tema	Var. 1	Var. 2	Var. 3	Var. 4	Var. 5	Coda
Subdivisão rítmica	1	3	4	8	9	9	1

Fonte: O próprio autor

Diferentemente de Schenker, entretanto, pode-se considerar que a segunda variação também contém uma intensificação rítmica dobrada em relação à primeira ao estipularmos que a subdivisão em termos práticos do pulso na variação 1 não seja de três sons, e sim de dois sons ( $2n + n$ , tal que  $n$  é igual a semicolcheia). Por conseguinte, a primeira variação é vista como contendo uma intensificação rítmica dobrada em relação à figuração de colcheia pontuada do tema. O Exemplo 5 apresenta o movimento de intensificação rítmica de *Arietta* com base nessa

minha hipótese analítica de quantidade de notas dentro do pulso em uma progressão geométrica (razão igual a 2) que ocorre até a variação 3. Essa hipótese vai de encontro à proposta de Thom (2007, p. 42), pois esse autor diz que se pode argumentar sobre a equivalência da falta de coerência interna da *Arietta* com a falta de coerência da terceira variação em relação aos outros membros da sequência de apresentações temáticas. A partir da nova hipótese analítica apresentada, a variação 3 é, sim, alcançada de forma lógica e coerente através de uma progressão regular.

**Exemplo 5 – Versão alternativa das figuras-base e das subdivisões rítmicas do pulso até a variação 3 de *Arietta*, 2.º mov. da *Sonata 32, Op. 111*, de Beethoven**

Figura-base	
Parte formal	Tema      Var. 1      Var. 2      Var. 3
Subdivisão rítmica	1            2            4            8

Fonte: O próprio autor

## Planejamento composicional de *Ária*

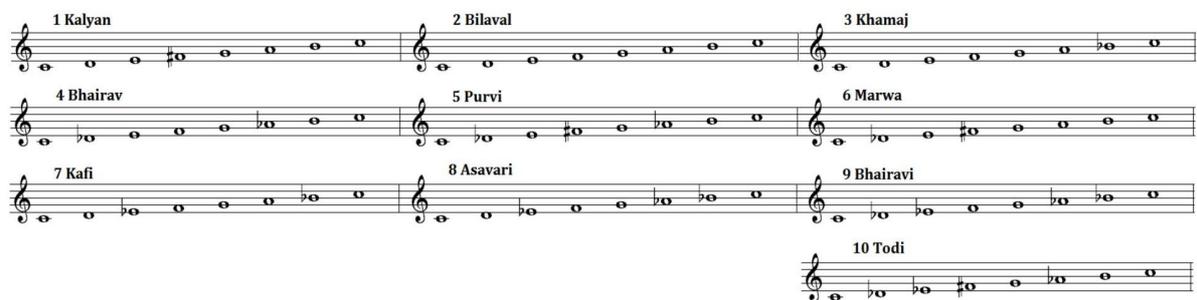
Determinou-se que em *Ária*, para se adequar ao tipo musical da *arietta*, haveria um andamento lento (adagio) e poucos saltos acima de uma oitava para que a melodia tivesse um caráter *cantabile*. Para que a *askesis* se efetuassem, planejou-se um desvio (ou negação) temporário do intertexto com relação ao gênero musical — primeiro aspecto essencial do intertexto abordado neste artigo — por meio da inserção durante o discurso musical de saltos em demasia, além da quebra da serenidade através da introdução de células rítmicas de danças brasileiras, questão que será abordada em detalhes mais adiante. Também dito anteriormente, a nova obra baseou-se no procedimento composicional de tema e variações. Para isso, um novo tema foi criado, tendo em consideração o desvio proposital das características melódicas tonais da *Arietta*. Então, para a aplicação da *askesis*, foi determinado um desvio de organização das alturas com base em aspectos da composição musical dos séculos XX e XXI, ou seja, aspectos cronológicos, como maneira de enfatizar a diferenciação entre intertexto e nova obra. Vários compositores do século XX em diante passaram a buscar soluções alternativas para a organização das alturas que não têm associação com o tonalismo tradicional. Dessa busca, surgiram vários estilos e técnicas que compõem a música pós-tonal, como o atonalismo livre e

dodecafônico, neotonalismo e minimalismo (ROIG-FRANCOLÍ, 2021, p. 1–3). Sobre o uso de repositórios escalares,

a música dos períodos Barroco, Clássico e Romântico baseava-se quase exclusivamente nas escalas maiores e menores com as quais estamos familiarizados. Embora essas escalas não tenham sido totalmente descartadas, os compositores desde o início do século XX também fizeram uso de um grande número de outras formações escalares. (KOSTKA; SANTA, 2018, p. 17, tradução nossa)

De fato, essas outras formações escalares diatônicas eram aplicadas de maneira não-funcional e foram utilizadas como uma maneira de distanciamento do estilo antigo (KOSTKA; SANTA, 2018, p. 17). As escalas não-tonais vêm de fontes folclóricas, não-ocidentais ou são sintéticas (COPE, 1997, p. 26), e, no caso da criação de *Ária*, o repositório de alturas teve como base a escala não-ocidental *Marwa* da teoria musical do norte da Índia (Hindustani). Essa escala corresponde ao sexto modo do Exemplo 6, que contém o sistema escalar da música Hindustani com a tônica representada pelo Dó central. Segundo Suvarnalata Rao e Preeti Rao (2014, p. 26–28), a música Hindustani utiliza como base para o conceito melódico dez tipos (ou modos) de escalas heptatônicas conhecidos como *that-s*. Os modos 1, 2, 3, 7, 8 e 9 desse sistema se equivalem respectivamente os modos lídio, jônio, mixolídio, dórico, eólio e frígio. O modo 4 do sistema Hindustani corresponde ao quinto modo da escala cigana de Dó (TYMOTZCKO, 2011, p. 186). Essas sete escalas foram descartadas no repositório de *Ária* por serem de uso constante nas composições ocidentais e de certa forma um tanto familiares. O modo 6 (*Marwa*) foi escolhido deliberadamente entre os três modos restantes (5, 6 e 10) para compor todo o discurso musical de *Ária*.

#### Exemplo 6 – Sistema *that* da música Hindustani



The image displays ten musical staves, each representing a different scale from the Hindustani 'that' system. The scales are numbered 1 through 10 and labeled as follows: 1 Kalyan, 2 Bilaval, 3 Khamaj, 4 Bhairav, 5 Purvi, 6 Marwa, 7 Kafi, 8 Asavari, 9 Bhairavi, and 10 Todi. Each staff shows a sequence of notes on a five-line staff, with some notes marked with a sharp or flat sign to indicate their pitch relative to the tonic (Dó central).

Fonte: Suvarnalata Rao e Preeti Rao (2014, p. 28)

Outra maneira de diferenciação do intertexto, embora não-essencial, reside no quesito formal. Essa e outras pequenas diferenças apresentadas no decorrer deste trabalho foram pensadas durante o planejamento da nova obra e são descritas aqui para fins de compreensão integral do planejamento e do estilo do novo autor. O intertexto contém um tema, cinco variações e uma coda, enquanto a nova obra foi planejada para ter um tema, quatro variações e nenhuma coda, o que não altera drasticamente a percepção da forma tema e variações. Além disso, na nova obra, há uma maneira diferenciada de abordar a variação abstrata, segundo aspecto essencial do intertexto. Essa nova maneira corresponde ao desvio proposital para a efetivação da *askesis* na nova obra. A sequência das apresentações do tema da nova obra foi planejada para utilizar transposições progressivas regulares do repositório de alturas, um semitom acima para cada apresentação, o que não é aplicado no intertexto. Dessa forma, tal como se vê no Quadro 1, a peça inicia-se com o tema original na escala *Marwa* em  $T_0$  e segue com as variações 1–4 utilizando respectivamente as transposições  $T_1$ ,  $T_2$ ,  $T_3$  e  $T_4$  dessa escala. Também se definiu que, para cada variação, cada altura do material temático não estaria necessariamente um semitom mais agudo em relação à parte antecessora, e sim um semitom ou um tom mais agudo.

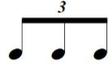
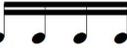
**Quadro 1 – Esquema estrutural do tema e variações na *Ária*, I mov. de *Askesis*, de Helder Oliveira**

	Tema	Variação 1	Variação 2	Variação 3	Variação 4
Transposição	$T_0$	$T_1$	$T_2$	$T_3$	$T_4$
Subdivisão rítmica	1	2	3	4	1

Sobre o encurtamento rítmico progressivo, último aspecto essencial do intertexto que será alterado em *Ária* para a aplicação da *askesis*, a sequência de aparições do tema durante o discurso musical da nova obra (até a variação 3) foi destinada a seguir uma progressão aritmética de razão 1, na qual cada termo corresponde a uma apresentação do material temático (tema ou variação). Nesse contexto, isso difere da abordagem utilizada na obra de origem, na qual há um movimento de intensificação rítmica que segue predominantemente uma progressão geométrica de razão 2. O Quadro 1 apresenta o padrão de encurtamento rítmico progressivo em *Ária* e mostra que a última variação (var. 4) contém uma aumentação rítmica abrupta, aspecto também presente no intertexto. Essa variação de *Ária* se assemelha à coda da *Arietta*, de Beethoven, em relação à característica de retornar para a figuração-base inicial.

Durante o planejamento composicional de *Ária*, foi determinado que a unidade de tempo da obra seria a semínima em compasso quaternário e que, em conformidade com o Quadro 1, as figurações rítmicas das variações 1–3 dariam ênfase à divisão do pulso em duas, três e quatro partes iguais respectivamente. O Exemplo 7, com base nessas definições, apresenta as figuras-base do tema e das variações de *Ária* e a sequência da subdivisão rítmica do pulso, que demonstra o padrão de encurtamento rítmico da obra. O tema, presente no Exemplo 8, foi construído com o princípio de utilização predominante de notas mais longas que as notas da variação 1. A ideia não foi o uso de semínimas na maior parte do material temático, e sim que as notas, em sua maioria, tivessem suas durações mais longas que a colcheia. Isso inclui semínimas pontuadas e tercinas de semínimas, por exemplo.

**Exemplo 7 – Figuras-base e sequência da subdivisão rítmica do pulso em *Ária*, I mov. de *Askesis*, de Helder Oliveira**

Figura-base					
Parte formal	Tema	Var. 1	Var. 2	Var. 3	Var. 4
Subdivisão rítmica	1	2	3	4	1

Fonte: O próprio autor

**Exemplo 8 – Tema de *Ária*, I mov. de *Askesis*, de Helder Oliveira**



Fonte: O próprio autor

A seguir, apresento outras decisões feitas durante o planejamento composicional de *Ária*, a primeira sendo primordial. A variação 3, a fim de promover maior variedade rítmica em relação às variações precedentes, foi reservada para o uso de ritmos de diversos gêneros da música moderna popular urbana brasileira, como a síncope afro-brasileira (*brasileirinha*), que

consiste em semicolcheia-colcheia-semicolcheia.<sup>7</sup> No entanto, o objetivo primário da utilização desse recurso rítmico foi fazer diferenciação em relação ao intertexto na questão do caráter/humor. Como dito anteriormente, o primeiro aspecto essencial do intertexto se refere ao conjunto de características do gênero *arietta*, que inclui o caráter sereno. O uso de ritmos sincopados e pontuados desestabiliza essa serenidade. Além disso, esse recurso reforça o afastamento do precursor textual por meio da evocação de tradição distinta a ele, tradição essa que constitui o aspecto geográfico do compositor da nova obra. Em relação à variação 4, ela foi planejada para conter, além das figuras rítmicas similares às do início da obra, muitas pausas em alternância com sons para gerar variedade e interesse. Nessa variação, tal como na obra inteira, determinou-se a possibilidade do desmembramento das figuras longas em som mais silêncio, fazendo surgir as pausas de maneira livre. Por fim, a variação 4 foi definida para não ter o caráter de variação abstrata, ou seja, não conter interpolações ou omissões de notas do tema. Então, esse procedimento técnico ficou destinado somente para as variações 1–3.

O Quadro 2 resume os componentes envolvidos no processo de *askesis* para a criação de uma nova obra. O quadro contém os aspectos essenciais observados no intertexto, suas definições ou características dentro da obra precursora e seus comportamentos alterados na nova obra para a efetivação da *askesis*. A esses três componentes, destacados no quadro por linhas espessas, são acrescentados reforços para a diferenciação entre o intertexto e a nova obra.

**Quadro 2 – Alterações em *Arietta* para a efetivação da ferramenta intertextual *askesis* em *Ária***

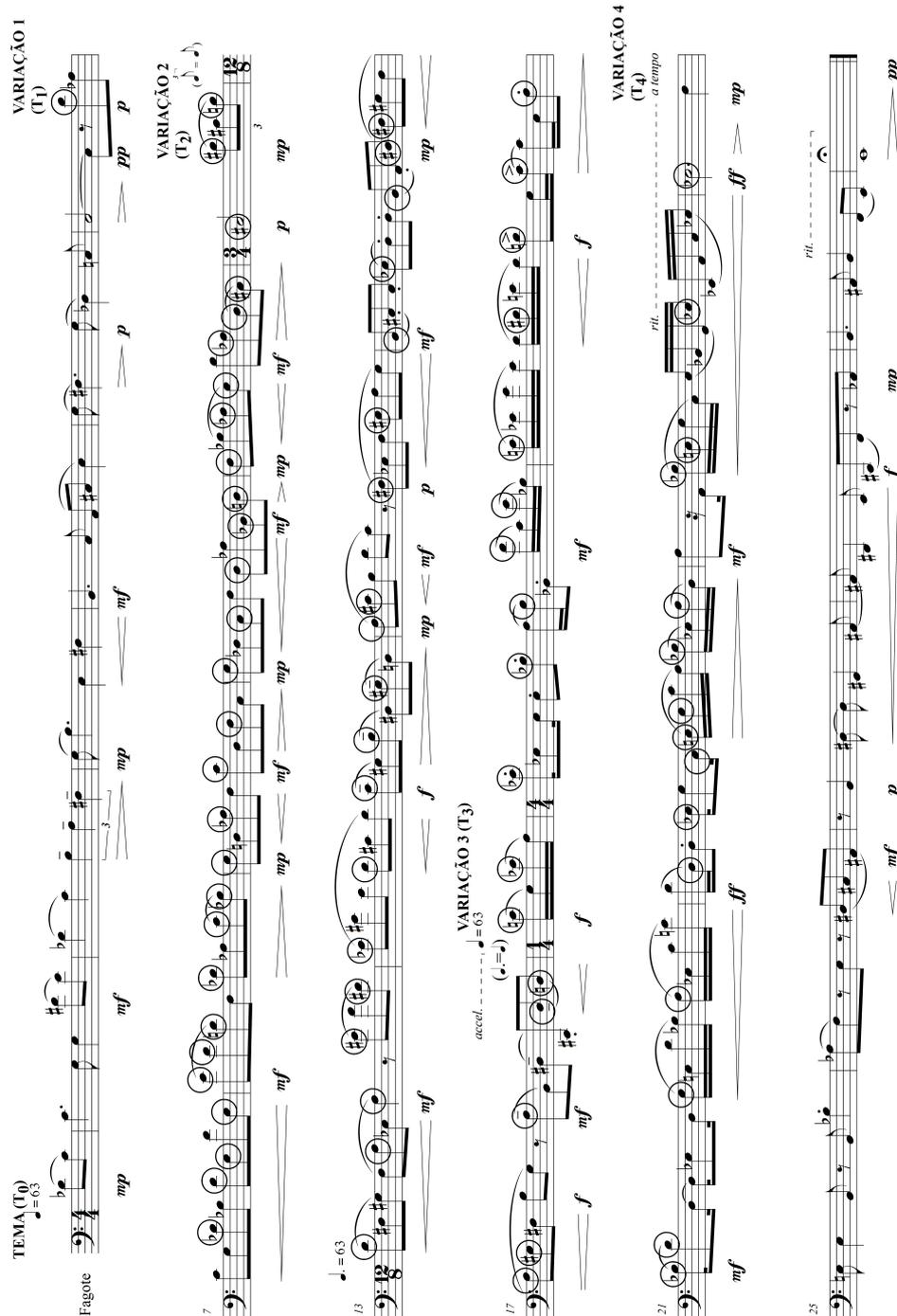
Aspectos essenciais de <i>Arietta</i>	Comportamento em <i>Arietta</i>	Comportamento em <i>Ária</i> – desvios primários	Desvios secundários (reforço da diferença)
<i>Arietta</i>	Melodia cantável (poucos saltos) e caráter sereno, como uma prece	Desvio temporário: saltos em demasia e introdução de células rítmicas de danças brasileiras	Tradição do novo autor: células rítmicas de danças brasileiras
Variação abstrata	Sequência temática no mesmo nível de transposição	Transposições progressivas regulares do repositório de alturas, um semitom acima para cada variação	Forma escalar não-tonal
Movimento rítmico intensificado	Progressão geométrica de razão 2	Progressão aritmética de razão 1	

O Exemplo 9 apresenta a realização completa do tema e das variações de *Ária*, incluindo as indicações formais, as transposições do repositório escalar para cada parte da obra

<sup>7</sup> Exemplos de gêneros musicais que se baseiam no uso da *brasileirinha* são: maxixe, choro, baião, samba e sambarrural baiano (MIRANDA, 2009, p. 35).

e o mapeamento das notas das variações nas notas do tema, além dos parâmetros musicais não considerados no processo de intertextualidade da nova obra (timbre, dinâmica, agógica e articulação). Observa-se na variação 4 que as notas do tema que estavam na parte fraca do tempo foram dispostas na parte forte do tempo, com certa liberdade.

Exemplo 9 – *Ária*, I mov. de *Askesis*, de Helder Oliveira



The musical score is for the Bassoon (Fagote) part of the first movement of the *Ária* from *Askesis* by Helder Oliveira. It consists of a main theme and four variations, each with specific dynamic and performance markings.

- TEMA (T<sub>0</sub>) = 63:** Starts at measure 63. Dynamics range from *mf* to *pp*. Includes a triplet of eighth notes.
- VARIAÇÃO 1 (T<sub>1</sub>):** Starts at measure 7. Dynamics range from *pp* to *p*.
- VARIAÇÃO 2 (T<sub>2</sub>):** Starts at measure 13. Dynamics range from *mf* to *mp*. Includes a triplet of eighth notes.
- VARIAÇÃO 3 (T<sub>3</sub>):** Starts at measure 17. Dynamics range from *f* to *mf*. Includes an acceleration marking (*accel.*) and a tempo change to 63.
- VARIAÇÃO 4 (T<sub>4</sub>):** Starts at measure 21. Dynamics range from *mf* to *pp*. Includes a ritardando marking (*rit.*) and a tempo change to *a tempo*.

Fonte: O próprio autor

## Conclusões

Este artigo apresentou um processo intertextual denominado *askesis* na criação de uma nova obra musical no qual determinadas ideias de um intertexto, diferentes de tema ou motivo, foram tomadas como modelos para a estrutura da nova criação. Essas ideias envolveram aspectos formais e procedimentos diversos de organização, ambos considerados essenciais no intertexto, e foram transformados a partir da disposição antitética e inserção da criatividade e linguagem composicional do novo autor com a finalidade de distinguir o intertexto da nova obra. A transformação das ideias do precursor faz parte da essência da *askesis*. A fim de reforçar essa distinção, aspectos de tradição local e tendências contemporâneas do ramo da composição musical foram inseridas na nova obra. De maneira prescritiva, as características marcantes do intertexto em relação à linguagem própria do precursor foram implementadas na nova obra, incluindo a distribuição diferenciada das alturas do material temático em reiteração e o movimento de intensificação rítmica, com leves modificações. O foco nesses aspectos e nas suas alterações deu uma fundamentação segura para a criação da nova obra, que se mostrou coerente no desenvolvimento das entidades sonoras durante o discurso musical. Dessa forma, o processo da *askesis* pode ser adicionado de forma satisfatória ao conjunto de técnicas disponíveis aos compositores, além de ser uma maneira de eles conhecerem a fundo os variados meios para criação de obras por determinados compositores, podendo funcionar, portanto, como uma metodologia eficiente para o ensino da composição musical.

## Referências

BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência: Uma Teoria da Poesia*. Tradução de Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002. 208 p.

BURKHOLDER, J. Peter; GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V. *A History of Western Music*. 10. ed. New York: W. W. Norton & Company, 2019. 1011 p.

CAPLIN, William E. *Classical Form: A Theory of Formal Functions...* New York: Oxford University Press, 1998. 307 p.

COPE, David. *Techniques of the Contemporary Composer*. New York: Schirmer, 1997. 250 p.

KORSYN, Kevin. Toward a New Poetics of Musical Influence. *Music and Analysis*, v. 10, n. 1/2, p. 3–72, 1991.

KOSTKA, Sefan; SANTA, Matthew. *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*. 5. ed. New York: Routledge, 2018. 337 p.

LIMA, F. F. *Desenvolvimento de sistemas composicionais a partir da intertextualidade*. João Pessoa, 2011. 239 f. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

MESQUITA, Gabriel. Rio de Janeiro, 2018. 104 f. *A Acústica da Influência: uma recomposição da intertextualidade na música*. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

MIRANDA, Dilmar. *Nós a música popular brasileira*. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2009. 208 p.

OLIVEIRA, Helder A.; PITOMBEIRA, Liduino; LIMA, Flávio. F. Planejamento composicional a partir de ferramentas intertextuais. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 24, 2014, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ANPPOM, 2014. p. 1–8. Disponível em: [https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2014/2656/public/2656-9783-1-PB.pdf](https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2014/2656/public/2656-9783-1-PB.pdf). Acesso em: 23 set. 2023.

OLIVEIRA, Helder A. *Aplicação de Princípios Gestálticos no Planejamento de Estruturas Composicionais Utilizadas na Peça Segmentos*. 2014. 221 f. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014.

RAO, Suvarnalata; RAO, Preeti. An Overview of Hindustani Music in the Context of Computational Musicology. *Journal of New Music Research*, v. 43, n. 1, p. 24–33, 2014.

ROIG-FRANCOLÍ, Miguel A. *Understanding Post-Tonal Music*. 2. ed. New York: Routledge, 2021. 431 p.

ROSEN, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W. W. Norton & Company, 1998. 533 p.

SCHENKER, Heinrich. *Beethoven's last piano sonatas: an edition with elucidation*. Tradução, edição e anotação por John Rothgeb. Oxford: Oxford University Press, 2015. v. 3. 152 p.

SCHMITT, Érico M.; PIEDADE, Acácio. Ferramentas intertextuais em Mystery Variations on a Theme by Giuseppe Colombi, para violoncelo solo. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 26., 2016, Natal. *Anais...* Belo Horizonte: ANPPOM, 2016, p. 1–9. Disponível em: [https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2016/4196/public/4196-14403-1-PB.pdf](https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2016/4196/public/4196-14403-1-PB.pdf). Acesso em: 16 jul. 2023.

STRAUS, Joseph N. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1990. 207 p.

THOM, Paul. *The Musician as Interpreter*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2007. 101 p.

TYMOCZKO, Dmitri. *A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*. New York: Oxford University Press, 2011. 450 p.