

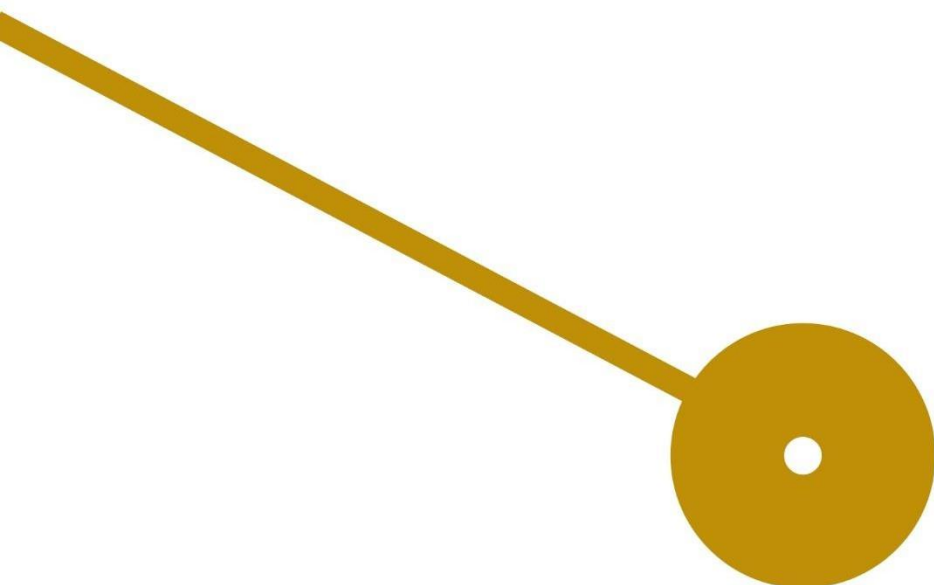
M

As obras para piano de Luigi

Dallapiccola

Júlia Pessanha Faleiro Teixeira de Azevedo

05/2018





As obras para piano de Luigi Dallapiccola

Júlia Pessanha Faleiro Teixeira de Azevedo

Projecto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre
em Música – Interpretação Artística, especialização Piano e Teclas

Professora Orientadora
Professora Doutora Madalena Soveral

05/2018

Que a leitura deste Projecto possa iluminar o caminho da
pesquisa deste compositor.

Agradecimentos

À minha Mãe e Pai, Rita e Mateus, e à minha irmã Rita pelas sábias palavras e por todo o amor, ajuda e compreensão infinitos.

Ao meu namorado Bernardo pelo apoio e conselhos incondicionais.

À Inês, à Mariana e ao Filipe que contribuíram de várias formas, que pacientemente me ouviram e partilharam os estados de espírito.

À Professora Doutora Madalena Soveral, para quem me faltam as palavras para lhe agradecer, mas que sem a orientação que houve em cada uma das nossas conversas não teria sido possível concretizar este trabalho.

A todos que fizeram este Projecto chegar a bom porto.

Resumo

Luigi Dallapiccola, ao qual se associa um período pertinente na história europeia, marca também o início de uma nova etapa na história da música italiana.

Este Projecto pretende abordar as obras para piano solo deste compositor, efectuando a sua análise, bem como o enquadramento histórico, social e cultural no qual se inclui. Esta é uma forma de entender as suas escolhas e o resultado final sonoro das referidas peças, construído através de técnicas composicionais em voga na época, como por exemplo o dodecafonismo.

Tentar-se-á responder a questões de estilo, influências e abordagens composicionais.

Palavras-chave

Luigi Dallapiccola, obras para piano, dodecafonismo, Europa no séc. XX, estilo composicional

Abstract

Luigi Dallapiccola, to whom we associate a relevant period in the european history, also settles the beginning of a new stage in the history of italian music.

This Project aims to approach the piano works of this composer, analysing them, as well as contextualize the historical, social and cultural background in which he lived. This is a way of understanding his choices and the sonorous outcome of the works, developed through compositional techniques of the time, like the twelve-tone system.

The author will try to answer questions regarding the compositional style, influences and approaches.

Keywords

Luigi Dallapiccola, piano works, twelve-tone technique, XXth century Europe, compositional style

Índice

Agradecimentos	iii
Resumo	v
Abstract.....	vi
Índice.....	vii
Índice de ilustrações.....	viii
Índice de tabelas.....	x
Introdução	1
Capítulo 1: Contexto sociopolítico e cultural no séc. XX	3
1.1 Europa.....	3
1.2 Itália.....	4
1.3 Dallapiccola: estilo e obras.....	7
Capítulo 2: Análise das obras para piano solo	11
2.1 Musica per tre pianoforti - Inni.....	11
2.2 Sonatina Canonica su Capricci di Paganini.....	15
2.3 Tre Episodi dal balletto Marsia	23
2.4 Quaderno Musicale di Annalibera.....	37
Conclusão.....	45
Referências bibliográficas.....	49

Índice de ilustrações

Figura 1: Inni. 1º and., motivos A (cps. 1 a 4) e B (cps. 5 e 6)	12
Figura 2: Inni. 1º and., motivo C (cps. 15 e 16).....	12
Figura 3: Inni. 2º and., motivo A (cps. 1 a 4).....	13
Figura 4: Inni. 2º and., motivo B (cps. 19 a 22).....	13
Figura 5: Inni. 3º and., motivo inicial e contratema (cps. 1 a 12)	14
Figura 6: Inni. 3º and., secção B (cps. 60 a 64)	14
Figura 7: Inni. 3º and., chegada ao tema 1º andamento (cps. 69 a 75)	15
Figura 8: Sonatina Canonica. 1º and., cps. 1 a 8 (secção A).....	17
Figura 9: Sonatina Canonica. 1º and., cps. 25 a 28 (Secção B)	18
Figura 10: Sonatina Canonica. 1º and., cps. 40 a 44.....	18
Figura 11: Sonatina Canonica. 2º and., cps. 7 a 14.....	19
Figura 12: Sonatina Canonica. 2º and., cps. 31 a 34.....	19
Figura 13: Sonatina Canonica. 3º andamento completo	21
Figura 14: Sonatina Canonica. 4º and. cps. 1 a 5.....	22
Figura 15: Tre Episodi dal balletto Marsia. Série dodecafónica original.	25
Figura 18: motivo comum (A no 3º andamento)	26
Figura 18: motivo comum (C no 2º andamento).....	26
Figura 18: motivo comum (D no 1º andamento)	26
Figura 19: motivo comum (C no 3º andamento).....	27
Figura 20: Tre Episodi dal balletto Marsia. 1º and., motivos A (cp. 1 a 3) e B (cp. 5 e 6).....	27
Figura 21. Tre Episodi dal balletto Marsia. 1º and., motivo C (cps. 20 e 21).....	28
Figura 22: Tre Episodi dal balletto Marsia. 1º and., glissando de ligação (cp. 29)	28
Figura 23: Tre episodi dal balletto Marsia. 1º and., motivo D (cps. 32 a 34).....	29

Figura 24: Tre Episodi dal balletto Marsia. 1º and., cadência rapidissimo (cp. 39)	29
Figura 25: Tre Episodi dal balletto Marsia. 2º and., motivo A (cps. 1 a 9)	31
Figura 26: Tre Episodi dal balletto Marsia. 2º and., motivo B (cps. 17 a 21).....	31
Figura 27: Tre Episodi dal balletto Marsia. 2º and., motivo C (cps. 138 a 140).....	32
Figura 28: Tre Episodi dal balletto Marsia. 2º and., última linha	32
Figura 29: Tre Episodi dal balletto Marsia. 3º and., motivo A (cps. 1 a 3)	34
Figura 30: Tre Episodi dal balletto Marsia. 3º and., motivo B (cps. 9 a 12).....	34
Figura 31: Tre Episodi dal balletto Marsia. 3º and., motivo C (cps. 13 a 16).....	35
Figura 32: Tre Episodi dal balletto Marsia. 3º and., motivo D (cps. 24 a 26)	35
Figura 33: Quaderno Musicale di Annalibera, série dodecafónica	37
Figura 34: Quaderno Musicale di Annalibera, indicações ao programa.....	38
Figura 35: Quaderno Musicale di Annalibera. Contrapunctus Primus, cps 1 a 4	39
Figura 36: Quaderno Musicale di Annalibera. Contrapunctus Secundus, cps. 1 a 6.....	41
Figura 37: Quaderno Musicale di Annalibera. Contrapunctus Tertius	42
Figura 38: Quaderno Musicale di Annalibera. Ombre, cps. 1 a 7.....	44

Índice de tabelas

Tabela 1.....	22
Tabela 2.....	37

Introdução

O tema para este Projecto surgiu em 2015/2016, o ano em que preparava o meu recital final de Licenciatura. Sendo necessário incluir uma obra escrita após 1945, e por sugestão do professor Pedro Burmester, tomei conhecimento de um compositor até então desconhecido para mim – Luigi Dallapiccola. Tendo tido sempre interesse na música de século XX, e após uma breve pesquisa, este compositor começou a ganhar um lugar de destaque nas minhas preferências. Fascinada não apenas pela sua figura, à qual se associa um período pertinente na história europeia, mas também pela sua obra, tudo o que a este compositor estava associado assumiu claramente um papel relevante para os meus trabalhos seguintes.

Pretende assim este Projecto abordar as obras para piano solo, efectuando a sua análise, bem como enquadramento histórico, social e cultural no qual Dallapiccola se inclui. Esta é uma forma de entender quais os factores que se tornam fundamentais para as suas escolhas (instrumentação, género, tema) e, logicamente, essenciais para se entender o resultado final sonoro das referidas peças, construído através de técnicas composicionais em voga na época, como por exemplo o dodecafonismo.

A principal motivação para a realização deste trabalho prendeu-se à constatação de que sobre este tema em concreto (obra para piano solo) não havia ainda trabalhos realizados. Do meu conhecimento, ainda que haja alguns trabalhos de análise (Bella, 2002; Yang, 2007; Alegant, 2009;) e bibliografia relativa ao estilo geral, contexto e biografia (Michel, 1996; Dallapiccola, 1980; Bayer, 1981; Fearn, 2003; Pozzi, 2003; Bujic, 2003), quando se chega à obra *Tre episodi dal balletto Marsia* (para piano solo), não se encontra qualquer análise específica efectuada. Assim, considero poder assumir-se este como um trabalho pioneiro no que a esta obra respeita. Para além deste motivo, constatei ainda haver um desconhecimento face à singularidade da posição de Luigi Dallapiccola na música italiana de século XX ao ser o primeiro compositor a quebrar com as normas do estilo composicional praticado na altura (neoclassicismo) e adoptar os princípios da composição dodecafónica nas suas obras.

Como metodologias para este trabalho, usei a tradicional pesquisa bibliográfica; contudo, tendo em conta não apenas o período cronológico da sua composição, mas também a disseminação que tiveram, hoje em dia as editoras já não comercializam as partituras, sendo apenas permitido o aluguer das mesmas. Assim, uma parte importante de tempo despendido relacionou-se com os contactos que foi necessário efectuar para ter acesso às partituras. Sem este passo, não me seria possível apresentar obras como *Tre episodi dal balletto Marsia* ou *Musica per tre*

pianoforte – Inni, que me foram gentilmente disponibilizadas pelo pianista Roberto Prosseda e pelo Exm^o Sr. Professor Aldo Orvieto do Conservatorio di Musica Cesare Pollini de Pádua.

Após este acesso, enquadrei as obras nos devidos contextos históricos, políticos e culturais e efectuei a análise das mesmas, baseando-me em aspectos como a divisão da estrutura, principais técnicas de composição (elementos modais, diatónicos ou dodecafónicos) e escrita como exploração dos recursos do instrumento.

O corpo de trabalho está estruturado em duas partes. No primeiro capítulo falarei dos contextos sociopolíticos e culturais da Europa no geral, particularizando a Itália numa segunda parte. Como terceiro ponto, referirei ainda alguns dos aspectos biográficos mais relevantes sobre Dallapiccola, por estarem intimamente ligados ao desenvolvimento do seu estilo composicional. Ao longo deste capítulo será referido o estado da arte relativamente a este tema. O segundo, e principal capítulo, consiste na análise individual das obras. Quando necessário, incluirei elementos visuais como excertos das partituras ou tabelas, por considerar que a inclusão destes elementos se torna pertinente para uma compreensão mais imediata.

As reflexões finais, às quais se seguirão as referências bibliográficas, dirão respeito às principais conclusões que se poderão retirar da análise efectuada, ligadas aos objectivos iniciais. Qual o principal (ou principais) estilo de composição de Dallapiccola? Que influências musicais e composicionais podemos nele encontrar? Será possível encontrar uma linha condutora nas obras com vários andamentos? Existe algum elemento comum nas suas obras? De que forma são explorados os elementos?

Torna-se pertinente responder a todos estes aspectos, e dar-se-ão as possíveis respostas a estas questões, tendo, no entanto, sempre em atenção que um trabalho desta envergadura nunca está completo, e cuja exploração e prosseguimento trará novos e diversos aspectos sobre Luigi Dallapiccola e a sua obra.

Capítulo 1: Contexto sociopolítico e cultural no séc. XX

1.1 Europa

O século XX foi um período de muitos e importantes acontecimentos que viriam a mudar o curso da história a nível social, político, estético e cultural. Entre estes estão claramente as duas guerras mundiais que marcaram a primeira metade do século (1914-1918, 1939-1945). Abordar os aspectos que levaram a estes conflitos é tão importante como falar do que mudou após a sua ocorrência. A viragem do século trouxe importantes inovações nos campos da medicina, ciência, física, química e inclusivamente tecnologia (não como a conhecemos hoje, mas que favoreceu o seu desenvolvimento). No entanto, em termos políticos, estas mudanças permitiram o surgimento de aspectos mais negativos e perniciosos para a sociedade, como por exemplo as políticas que favoreceram desigualdades laborais, contribuindo para o descontentamento dos trabalhadores ou aumento de armamento das nações. O clima de tensão acumulava-se. Em 1914 começa a Primeira Guerra Mundial, conhecida como “a guerra para terminar todas as guerras”; no entanto, este propósito foi malsucedido, como se veria posteriormente com o início da Segunda Guerra (1939). A tensão deu lugar a incertezas várias em diversas nações, que necessitavam de um retorno à normalidade. Assiste-se à ascensão do Nacionalismo, originando governos totalitaristas e estados ditatoriais em vários países (Portugal, Itália, Alemanha, Espanha). Este aumento de governos ditatoriais e seu consequente uso de poder culminou na Segunda Guerra Mundial (1939-1945), com resultados sociais, populacionais, económicos, políticos – para mencionar alguns – bastante mais desastrosos que na primeira.

Nas artes assiste-se a uma diversidade estética, procurando uma maior libertação: exploração de várias técnicas na música (Schoenberg, Stravinsky, Debussy), cubismo, expressionismo ou fauvismo na pintura (Braque, Picasso ou Kandinsky), tendência ornamental ou estruturalista na arquitectura. Esta explosão de correntes permitia aos artistas uma exploração de vários aspectos que cresciam exponencialmente.

A nível cultural, os anos que marcam o primeiro pós-guerra caracterizam-se por um “regresso à ordem”¹ (Pozzi, 2003), após a exploração de novos caminhos no início do século. “Schoenberg ou o progresso” e “Stravinsky ou a restauração”: assim Adorno refere os compositores das duas principais tendências a que se assistiu na primeira metade do séc. XX (cit. in Albèra, 2003, p. 137). Vindos de tradições diferentes, ambos adoptaram esquemas mais

¹ “Rappel à l’ordre”: termo cunhado por Jean Cocteau em COCTEAU, J. (1926): *Le Rappel à l’ordre*, Paris, Librairie Stock

organizados na sua composição. Stravinsky, inserido na tradição russa, essencialmente diatónica, envereda pelo neoclassicismo. A tradição alemã, na qual Schoenberg se inseria era, em contrapartida, fundamentalmente cromática, e tendo-se desenvolvido o cromatismo ao expoente máximo, conduz naturalmente a formas de atonalismo. Schoenberg, após a liberdade das primeiras obras atonais, via no atonalismo um “perigoso fermento de anarquia...” (Bayer, 1981, p. 35). Para contrariar essa tendência, sentiu necessidade de criar um método que garantisse coerência e unidade da forma: o dodecafonismo. No fundo, após o movimento libertador dos primeiros anos do século, os compositores sentiam-se privados de um sistema de composição mais rígido e organizado, e neste sentido há um regresso à ordem, classificado por Jameux (1968) como uma “estalinização da música atonal” (cit. em Bayer, 1981, p. 37).

É interessante notar que a afirmação de correntes mais rígidas coincide com ambas as guerras. Se na Primeira Guerra (1914-1918) é o dodecafonismo e o retorno a um pensamento estruturado e tradicional (contudo, sem elementos reconhecíveis para o público – oitavas, funções tonais) que se impõe nos movimentos artísticos, após a Segunda Guerra surge o serialismo, com regras ainda mais restritas do que as do dodecafonismo – aplica-se a série a vários parâmetros (alturas, intensidades, ataques, ritmos) através de diversos processos (princípio da permutação, por exemplo).

Como noutras épocas, a nível cultural nota-se uma influência do contexto político e como Bujic (2003) nota, “O nacionalismo ligou-se assim, inextricavelmente, à política, e esta ligação manteve-se, e inclusivamente reforçou-se no século XX.”². Esta ligação entre a música e a política, juntamente com o aumento de regimes totalitaristas, levou a consequências particularmente desagradáveis para o meio cultural, como a censura e controlo (Pozzi, 2003, p. 368).

1.2 Itália

A situação em Itália, apesar de se situar na parte sul da Europa, é bastante influenciada pelos eventos ocorridos nos países restantes. A participação na Primeira Guerra enfraquece a sua realidade social, política e económica. Com um povo fragilizado, sentia-se ser necessário haver uma liderança que devolvesse a união e consciência nacional ao país. Assim, em 1919 Benito

² Todas as traduções são de minha autoria, salvo indicação contrária. “Le nationalisme se lia ainsi, inextricablement, à la politique, et ce lien se maintient, se renforce même, au XXe siècle” Bujic, 2003, p. 176.

Mussolini funda o Partido Nacional Fascista, ao qual a população aderiu em grande número. Esta doutrina, cujos ideais eram a obediência e serviço ao regime, controlo e um sentimento nacionalista, foi a base do estado de 1922 a 1945, ano em que termina a ditadura. A proximidade e partilha dos ideais políticos com a Alemanha foram talvez factores importantes para a relação que os dois países mantiveram, da qual resultou, entre outros aspectos, a associação ao Eixo e posterior participação na Segunda Guerra Mundial.

Dallapiccola faz uma observação pertinente relativamente ao controlo da cultura, que levava evidentemente a uma falta de diversidade e que impedia a sociedade de se manter a par das tendências contemporâneas: “Em Itália não houve proibições verdadeiras neste sentido [execução pública de obras dodecafónicas ou atonais]: quanto muito, algum esteta (compositor crítico, entenda-se) acusou publicamente um ou outro dos compositores de vanguarda de *internacionalismo*, o que, na linguagem corrente da altura significava *antifascista* ou, mais concretamente, *comunista*. (...) A música considerada atonal era muito pouco produzida antes do fascismo e ainda menos durante o mesmo, não se tendo notado nenhuma diferença.”³.

Importa referir que a prática musical em Itália era o neoclassicismo, encabeçado por compositores nascidos na década de 1880 (conhecidos como “la generazione dell’ottanta”, Bella (2002, p. 11)) como Petrassa, Malipiero, Pizzeti, Tommasini, entre outros. Alfredo Casella foi talvez o compositor mais sonante deste grupo. Em 1920 escreve um manifesto para a música ítalo-moderna (assinado pelos compositores acima referidos), proclamando a necessidade de uma renovação da música italiana conforme o movimento europeu da altura (neoclassicismo), afastando-se do mundo obscuro e negativo da atonalidade (Pozzi, 2003, p. 367). Os ideais do fascismo enquadravam-se com o regresso à ordem e união nacional que se sentia, e, acerca desta missão, Casella escrevia em 1929: “A ordem é necessária em todas as artes. O renascimento actual das formas antigas é, contudo, o resultado da liquidação definitiva do intermédio atonal”⁴ (cit. in Pozzi, 2003, p. 367).

Assim, para além de o quadro musical ser maioritariamente dominado pelo neoclacissimo (não havendo grande abertura para outros tipos de abordagem), devido às circunstâncias políticas, a divulgação de música dodecafónica escasseava e estudos teóricos ainda não existiam. Este facto

³“In Italia non ci furono divieti veri e propri, in questo senso: tutt'al più qualche *esteta* (critico-compositore, si capisce) accusò pubblicamente l'uno o l'altro dei compositori cosiddetti d'avanguardia di *internazionalismo*, il che, nel linguaggio corrente di allora significava *antifascista* o, più esattamente, *comunista*. (...) La musica cosiddetta atonale da noi era stata eseguita pochissimo prima del fascismo e pochissimo fu eseguita durante il fascismo, tanto che non si notò alcuna differenza.”. Dallapiccola, 1980, p. 451

⁴ Casella, 1929: “Scarlattiana”, *Anbruch*, vol. XI, n° 1, p. 25-29

dificultava bastante a pesquisa e análise das obras, e Dallapiccola acabou por investir num trabalho lento e exaustivo durante um longo período; no entanto, importa referir a ajuda de Wladimir Vogel, que assumiu um papel quase de mentor do compositor nesta altura, e com quem manteve amizade. Vogel tinha contacto com as obras e princípios da composição dodecafónica, informações que partilhava amiúde com Dallapiccola nas suas correspondências (Fearn, 2003, p. 57).

A vida de Luigi Dallapiccola insere-se, portanto, neste contexto do início do século XX. Nascido em 1904 em Pisino d'Istria - uma cidade fronteiriça na altura, pertencente ao império austro-húngaro, que permitiu envolver Dallapiccola numa multiplicidade de culturas. Em 1914 começa a Primeira Guerra e a instabilidade. Francisco José I da Áustria (1830-1916), Imperador da Áustria e Rei da Hungria, era o regente na altura da chegada da primeira guerra e estava decidido a controlar a liberdade dos italianos da região. Com a sua sucessão por Carlos I da Áustria (1887-1922), estas medidas disciplinares continuaram, chegando a vez da família Dallapiccola. Classificados como “não-confiáveis”, foram enviados para Graz (capital da Estíria, Áustria) onde permaneceram até ao fim da guerra (Dallapiccola, 1980, p. 403).

Foi em Graz que Luigi Dallapiccola pôde assistir a muitos concertos, o que se revelou da maior importância, pois o seu interesse pela música crescia e aí tomou a decisão de se dedicar a esta arte. No entanto, também sabia a desigualdade em que viviam na altura (oitenta cêntimos bastavam para um bilhete para o Teatro de Ópera de Graz mas não para um pão, por exemplo), sentindo-se injustiçado e humilhado (Dallapiccola, 1980, p. 405).

Mais tarde, vai para Florença estudar piano e aí se estabelece até ao fim da sua vida. O ano de 1938 foi assinalado por alguns acontecimentos marcantes. Casou com Laura Coen-Luzzatto (de origem judia) e assiste-se à implementação de leis raciais, visando particularmente os judeus. Isto foi o suficiente para o apoio que inicialmente dava ao regime fascista se transformar em oposição.

Estas experiências foram decididamente marcantes para Dallapiccola, que recorrentemente abordou temas como a injustiça, opressão, inferioridade e impotência perante forças maiores em obras como *Canti di Prigionia*, *Canti di Liberazione*, *Il Prigioniero*, *Marsia*, *Volo di Notte*, *Ulisse*.

“A minha orientação iniciou-se na noite de 1 de Abril de 1924, quando vi (...) Arnold Schoenberg a dirigir o seu *Pierrot Lunaire*.”⁵ A partir desta altura, Dallapiccola começa a compor e a estudar o dodecafonismo de forma lenta e profunda, através da análise de partituras dos mestres da 2ª Escola de Viena (Schoenberg, Berg, Webern). No entanto, nunca teve contacto com nenhum dos compositores, o que confere uma posição particular à sua abordagem. Em 1942, um breve encontro com Anton Webern permitir-lhe-ia ter noção das possibilidades do serialismo, que viria a adoptar após 1945 (Fearn, 2003, p. 128).

Compositor pioneiro na utilização da técnica dodecafónica em Itália, apesar de ter enveredado completamente pelo dodecafonismo apenas após 1945, o compositor fê-lo pelos mesmos motivos de compositores anteriores: uma forma de expressão única.

A coesão, articulação e polaridade são aspectos ligados com a composição dodecafónica, segundo citação do próprio, e são muitas as obras em que se vê esse exemplo: *Canti di Prigionia, Volo di Notte, Il Prigioniero, Canti di Liberazione, Ciaccona, Intermezzo e Adagio*, para além das obras compostas a partir de 1950/51: “Cheguei à conclusão que, se no sistema dodecafónico a tónica não existisse mais, e – por consequência – a relação dominante-tónica fosse extinta, (...) havia, todavia, uma força de atracção sempre existente: (...) a polaridade, (...) o que significa a existência de relações muito subtis entre certos sons. Relações nem sempre facilmente perceptíveis, todavia presentes.”⁶

1.3 Dallapiccola: estilo e obras

O estilo composicional de Luigi Dallapiccola é maioritariamente dodecafónico e foi dividido por Alegant em 5 períodos: uma fase pré-serial (até 1942) e quatro seriais (1942-50; 1950-55; 1956-60; 1960-72). Segundo este autor, a primeira fase começa já a combinar elementos diatónicos com procedimentos dodecafónicos. Nas duas primeiras fases seriais, Dallapiccola experimenta o uso de elementos dodecafónicos; na terceira fase podemos considerar o auge do seu percurso no dodecafonismo, ao qual acrescenta inovações rítmicas e tímbricas; os últimos anos são de síntese.

⁵ “Il mio orientamento fu deciso la sera del 1° aprile 1924, quando vidi Arnold Schoenberg dirigere il suo *Pierrot Lunaire*” Dallapiccola, 1980, p. 448.

⁶ “Così arrivai alla conclusione che, se nel sistema dodecafonico la tonica non esisteva più, se- di conseguenza -l'attrazione *dominante-tonica* era da escludersi (...), esisteva tuttavia una forza d'attrazione: (...) la *polarità* (...), il che significa l'esistenza di rapporti raffinatissimi tra certi suoni; rapporti non sempre facilmente individuabili oggi (perché molto meno evidenti di quello *dominante-tonica*), ma tuttavia presenti.”. Dallapiccola, 1980, p. 455.

Entre os principais géneros e instrumentação contam-se vinte e sete obras para formação diversa, três óperas e apenas cinco obras para instrumento solo, sendo uma para violoncelo e quatro para piano. Com alguma distância entre si, as obras de piano encontram-se em períodos diferentes, correspondendo a diferentes épocas criativas.

Musica per tre pianoforte – Inni, a sua primeira obra instrumental escrita para três pianos, foi composta em 1935 e pertence ao período pré-serial. A exploração tímbrica e antecipação de técnicas desenvolvidas posteriormente, tal como a escrita canónica, combinação de elementos neoclássicos com experiências seriais/dodecafónicas, uso de citação e auto/citação, são algumas das características do estilo desta fase. As obras mais representativas destes procedimentos são *Partita* (1930-32), para orquestra, a ópera *Volo di notte* (1937/38), que faz uso de elementos tonais e dodecafónicos e cuja série inicial serve de material para a ópera *Ulisse* (1968) (Bayer, 1981, p. 46/47), e *Canti di Prigionia* (1938-41), para coro misto e feminino e instrumentos, na qual utiliza uma citação de *Dies Irae* e uma auto citação tirada da obra *Divertimento* (1933/35), para soprano e orquestra de câmara.

Na ópera *Volo di Notte*, por exemplo, "a série atonal está inserida num pedal harmónico obsessivo, cujo carácter tonal é afirmado sem equívoco" (Bayer, 1981, p. 42-45). Este uso de vários elementos guia-nos para a sua fase composicional seguinte.

A *Sonatina Canonica* e *Tre Episodi dal balletto Marsia* enquadram-se no segundo período (1942 e 1950) no qual Dallapiccola começa a evocar "Berg, Webern e os seus contemporâneos italianos"⁷ (Alegant, 2009, p. 12). Segundo este autor, aspectos como o ritmo, timbre e tratamento serial foram abordados de igual forma. Metricamente, a estrutura das frases é regular e simétrica (Alegant, 2009, p. 13). É uma fase na qual os princípios usados anteriormente se desenvolvem e progressivamente fazem surgir uma escrita mais intrincada e complexa, com mais elementos dodecafónicos, maior exuberância contrapontística. Na fase final, após a 2ª Guerra Mundial terminar, Dallapiccola começava a absorver os princípios da composição dodecafónica de forma muito mais rigorosa (Fearn, 2003, p. 99).

Desta altura podemos destacar obras como *Frammenti Sinfonici dal balletto Marsia* (1942-43) para orquestra; *Liriche greche* (1942-45) composta por três partes – *Cinque Frammenti di Saffo* para voz e orquestra de câmara, *Due liriche di Anacreonte* para voz, dois clarinetes, viola e piano e *Sex Carmina Alcaei* para voz e ensemble de câmara; *Due pezzi per*

⁷"evokes Berg, Webern and his Italian contemporaries". Alegant, 2009, p. 12.

orchestra (1947), transcrição para orquestra de *Due Studi* (1946) para violino e piano; a ópera *Il Prigioniero* (1944-48), que contém uma auto citação de um motivo de *Pregchiere di Maria Stuarda (Canti di Prigionia)* (Bayer, 1981, p. 46/47) e *Job: sacra rappresentazione* (1950) para narrador, solista, coro e orquestra.

A sua última obra para piano, *Quaderno Musicale di Annalibera*, composta em 1952, pertence à segunda fase serial, compreendida entre 1950 e 1955. A par da influência crescente de Webern e Schoenberg, surgem também aspectos novos próprios da sua linguagem. A polifonia mantém-se como elemento primário e a exploração de ritmo e contraponto são alguns dos procedimentos mais importantes deste período (Alegant, 2009, p. 30). Destacam-se as seguintes obras: *Variazioni* (1954), transcrição para orquestra da obra *Quaderno Musicale di Annalibera*; *Piccola musica notturna* (1954) para orquestra; *Canti di liberazione* (1951-55) para coro e orquestra; *An Mathilde* (1955) para soprano e orquestra.

As obras de piano exemplificarão melhor o recurso aos procedimentos suprarreferidos (escrita canónica, combinação de elementos diatónicos e cromáticos, citação) na elaboração da forma.

Capítulo 2: Análise das obras para piano solo

2.1 Musica per tre pianoforti - Inni

Inni foi composta em 1935 para um concurso internacional de composição organizado pela sociedade musical “Carrillon” de Genebra; apesar de não ganhar o primeiro prémio, foi premiada e apresentada por Dallapiccola, Jean Marc Pasche e Nikolai Orloff.

Sendo uma obra inicial, a técnica usada em *Inni* difere das suas obras posteriores. É uma escrita muito modal e percussiva, onde o ritmo tem papel preponderante. Todavia, também se denota o uso recorrente de simetria e inclusivamente alguns exemplos de escrita contrapontística. Sablich (2014) destaca ainda o papel da experimentação de timbres contrastantes: seco e percussivo para os andamentos extremos; estático, mas misterioso e enublado no 2º andamento. No entanto, o próprio compositor faz uma breve referência a um único timbre (como se de um processo estereofónico se tratasse), como aponta Fearn (2003, p. 22).

1º andamento

O primeiro andamento apresenta um tema simples e enérgico, fruto do ritmo marcado que o constitui. Divisão da estrutura: A (1-16), B (17-72), A (73-80). Este material inicial divide-se em duas células, A e B, conforme indicado na figura 1. Poucos compassos depois um terceiro motivo (C) surge, como um desenvolvimento de A e B (figura 2). O andamento desenvolve-se através da imitação, simetria e constante encadeamento destes segmentos entre os pianos.

MUSICA PER TRE PIANOFORTI

(I N N I)

LUIGI DALLAPICCOLA
(1935)1. Allegro molto sostenuto $\text{♩} = 63-66$

Figura 1: Inni. 1º and., motivos A (cps. 1 a 4) e B (cps. 5 e 6)

Figura 2: Inni. 1º and., motivo C (cps. 15 e 16)

2º andamento

Como no andamento anterior, a divisão da peça faz-se em três partes: A (1-42), B (43-92), A (93-109). Distinguem-se dois motivos principais, que se desenvolvem e se encadeiam sucessivamente. O motivo A (figura 3) explora uma linha contínua de apenas quatro notas, com uma sonoridade escura e misteriosa. Após o piano III e II apresentarem este motivo, surge o motivo B (figura 4), constituído por um padrão melódico cromático que cria movimento. Os

motivos surgem, intercalam-se e conjugam-se entre si até ao auge do andamento após o qual a textura e intensidade decaem progressivamente, até chegar novamente à secção A, com o primeiro motivo a terminar o andamento.

Figura 3: Inni. 2º and., motivo A (cps. 1 a 4)

Figura 4: Inni. 2º and., motivo B (cps. 19 a 22)

3º andamento

O último andamento retoma os temas principais do primeiro e segundo andamentos, o que origina uma estrutura formal diferente relativamente às anteriores. Com a seguinte divisão, A (1-58), B (59-65), A (66-71), C (72-77), A (78-140), o andamento assemelha-se a uma forma rondó.

Em nove compassos, o piano I apresenta o tema inicial, uma melodia marcada e enérgica, dividido em quatro células, constituídas por onze, doze, doze e onze notas respectivamente (um emprego de processos simétricos), como apontado por Fearn (2003). Cada mudança de célula é perceptível auditivamente, pela repetição da mesma nota. Como numa fuga, o piano I apresenta um contratema (num ritmo mais lento) a partir do compasso 10 (figura 5), altura em que o piano II apresenta o tema e posteriormente o piano III, no compasso 21. A secção B (figura 6), que retoma o tema do segundo andamento, é apresentado pelo piano I e II. Este último andamento culmina na secção C, cujo material é o tema do primeiro andamento, explorando todo o registo do piano (conjugando os três pianos) e numa dinâmica *ff* e acentuada

(figura 7). Regressa-se ao motivo e às linhas melódicas iniciais, apresentando e conjugando o tema e contratema entre os pianos, terminando com uma massa sonora densa e de forma activa.

3. Allegramente, ma solenne
♩ = 92
f, martellato
 sost. il suono
 (senza Ped.)

5 10 27

più ten. (sempre f) *non leg.* *più ten.*

sost. il suono
f, martellato
 senza Ped.

Figura 5: Inni. 3º and., motivo inicial e contratema (cps. 1 a 12)

60 23

60 (z) basso l.v. *

Figura 6: Inni. 3º and., secção B (cps. 60 a 64)

Figura 7: Inni. 3º and., chegada ao tema 1º andamento (cps. 69 a 75)

Importa referir alguns aspectos de destaque em *Inni*. Nota-se com clareza um estilo bastante diferente, e com um nível de planeamento distinto face a obras posteriores. O tratamento melódico é relativamente simples, com poucos motivos. Nota-se um uso comum de estruturas ternárias na obra global e em cada andamento. No entanto, a diversidade do ritmo (através de configurações repetitivas dos motivos, adquirindo um carácter quase obsessivo, ou a conjugação entre os pianos), timbre (pelos ambientes distintos que se podem atingir, através de registos, dinâmicas, articulações) e organização do material entre os pianos (em que cada piano tem o seu registo definido, salvo algumas excepções) através da exploração de técnicas de escrita merecem destaque.

2.2 Sonatina Canonica su Capricci di Paganini

Em 1942, a editora milanesa Suvini Zerboni planeava publicar um álbum de obras de piano compostas por autores italianos dirigido a estudantes desse instrumento. Dallapiccola começou a compor um estudo baseado num dos 24 caprichos para violino do compositor Niccolò Paganini, com o objectivo de explorar o tratamento canónico no piano. Segundo as suas próprias palavras, “tal como Liszt criou um equivalente pianístico à técnica de Paganini,

(...) quis criar um equivalente contrapontístico da mesma técnica, e todo o processo com as mínimas alterações harmónicas possíveis.”⁸. Posteriormente, em 1943, compôs mais três peças baseadas na mesma obra e com o mesmo objectivo, que juntamente com a primeira, deram origem à *Sonatina Canonica in mi bemolle maggiore su “Capricci” di Niccoló Paganini*. A obra segue a estrutura formal da forma sonata clássica. Apesar de não existir armação de clave em nenhum dos andamentos, o primeiro, segundo e último andamentos estão em mi bemol maior e o terceiro andamento, que nesta obra corresponde ao andamento lento, está em dó maior. A principal técnica usada nesta obra é, como o nome indica, o cânone e o contraponto, que a par das articulações tonais harmónicas organizam o desenrolar discursivo do conjunto.

O aspecto mais importante da composição reside, como será demonstrado, na forma como Dallapiccola relaciona os materiais de diferentes caprichos, articulando-os entre si através de técnicas de escrita. Um exemplo significativo é o primeiro andamento.

1º andamento

Baseado em material dos caprichos nº 20 e 13, o 1º andamento apresenta uma estrutura semelhante à anterior (A-B-A), distribuída da seguinte forma: A (1-24), B (25-66), A (67-90).

Iniciando no registo médio e agudo, de forma delicada, em *pp* e *legatissimo*, os primeiros oito compassos expõem o essencial do material, dispostos em três planos sonoros: enquanto a terceira voz sustenta uma nota pedal (mi bemol), fundamental da tonalidade principal desta obra, a primeira e segunda voz são articuladas por figurações melódicas em cânone, relacionadas entre si por transposição de 5ª perfeita e por aumento rítmica (figura 8).

⁸ “Just as Liszt created a pianistic equivalent to the technique of Paganini, so within due proportions I wanted to use a contrapuntal equivalent of the same technique, and the whole thing with only the slightest changes to the original harmony”. Citado por Fearn, 2003, p. 95.

Allegretto comodo (♩. = 50) **A.**

The musical score consists of two systems of three staves each. The first system includes dynamic markings *pp; legatissimo*, *pp; sost.*, and *p; legato*. The second system includes the instruction *con molto* and *quasi suoni armonici*. The notation is dense with accidentals, particularly flats and naturals, indicating a complex harmonic language.

Figura 8: Sonatina Canonica. 1º and., cps. 1 a 8 (secção A)

A análise da partitura mostra como estes dois elementos (polaridade e estrutura intervalar de 5ª P) representam os parâmetros centrais de escrita, criando uma rede de correspondência entre os diferentes aspectos da construção: andamentos, secções, harmonia e contraponto.

Encontramos aqui um primeiro exemplo do papel da noção de polaridade na escrita de Dallapiccola, acompanhando todas as fases criativas (cf. citação Bayer, página 8). O recurso a este aspecto está também presente na obra *Tre Episodi dal balletto Marsia*, conforme se verá posteriormente.

Examinemos estas questões no primeiro andamento. Se as notas mi bemol e si bemol são as notas pivô no desenrolar das duas secções opostas do andamento (A e A'), afirmando a tonalidade de mi bemol maior, as notas sol e dó (5ª P), com as quais inicia a secção central

(B) (figura 9) são não só os elementos organizadores dos motivos melódico-rítmicos, como também as notas pivô que permitem a transição harmónica (sol maior).

Allegro molto misurato (♩ = 58-60)
f; ruvido

quasi senza timore

Figura 9: Sonatina Canonica. 1º and., cps. 25 a 28 (Secção B)

Baseado em material do capricho nº 13, o desenrolar do discurso desta parte central efectua-se por processos de variação da estrutura canónica inicial, num jogo de imitação entre as mãos inserindo discretamente a linha melódica inicial (figura 10).

legato

p (h) *pp*

mp subito

mf

Figura 10: Sonatina Canonica. 1º and., cps. 40 a 44

2º andamento

Igualmente com forma ternária e baseado no capricho nº 19, este andamento compreende três secções bem distintas organizadas como se segue: A (1-6), B (7-30), A' (31-37).

Se as notas mi bemol e si bemol servem de eixo organizador do discurso da parte B, articulando a parte B em quatro grupos simétricos de quatro compassos (figura 11), o início e fim do andamento são caracterizados por uma escrita diversificada inteiramente baseada no grupo sol e dó. Tomemos como exemplo os compassos 31 a 34 (figura 12).

The musical score for measures 7 to 14 of the Sonata Canonica, 2nd movement, is presented in three systems. The first system (measures 7-8) is marked *pp; leggerissimo sempre*. The second system (measures 9-10) continues the intricate rhythmic texture. The third system (measures 11-14) includes markings for *poco marc.* and *marc.*, indicating a change in tempo and articulation. The notation is dense, with frequent use of slurs and ties, and a focus on the notes G and D as structural elements.

Figura 11: Sonata Canonica. 2º and., cps. 7 a 14

The musical score for measures 31 to 34 of the Sonata Canonica, 2nd movement, is presented in a single system. The piece is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The dynamics range from *ff* (fortissimo) to *mf* (mezzo-forte). The piece is characterized by its use of the notes G and D as structural axes. The notation includes markings for *martell.*, *tr.*, *all.*, and *molto*, indicating various articulations and tempo changes.

Figura 12: Sonata Canonica. 2º and., cps. 31 a 34

Combinando uma diversidade de figuras e técnicas de escrita pianísticas (oitavas, arpejos e trilos) com referências tonais a sucessões cromáticas, a passagem é articulada entre as notas sol e dó. A importância deste elemento, tal como referido anteriormente, é não só o respeito pela transição entre tonalidades, como também o de ser o elo de ligação com o andamento seguinte.

Esta interpretação analítica sustentará a minha apresentação da obra no recital. O encadeamento entre os andamentos leva a organizar o desenrolar da obra em três grandes partes: primeiro andamento, segundo e terceiro andamentos e quarto andamento, reproduzindo à larga escala a estrutura dos andamentos.

3º andamento

Baseado no capricho 11, o andamento tem uma estrutura formal simétrica A (1-4), B (5-20), A' (21-26), em que cada parte está organizada em grupos de quatro compassos, e é inteiramente apoiado nas notas sol e dó, em torno das quais se organizam todas as dimensões musicais. Desde a apresentação do tema (em dó maior), passando pela textura canónica (*canon in unisono* ou *canon cancrizans*⁹) até à transposição do tema inicial à 4ªP, com a qual termina o andamento. Na página seguinte (figura 13) encontra-se o andamento na íntegra, com o tema (a preto) e cânone (a vermelho e azul) em destaque.

⁹O termo *canon cancrizans* surgiu no fim do séc. XIX. Consiste na apresentação do tema ou subtema e conseqüente imitação em sentido contrário. Este tipo de cânone também é utilizado no *Quaderno Musicale di Annalibera*, ver página 24.

10

III.

Andante sostenuto (♩ = 88 - 98) *mf; più chiaro*

pp; oscuro *(molto sost.)*

espress.

Canon capriczans *poco f*

un poco più dolce

p *pp*

dolce (p. s.) m. a.

pp; sost. *ppp*

attacca

Figura 13: Sonatina Canonica. 3º andamento completo

4º andamento:

O último andamento foi na verdade o primeiro a ser composto. Composto em mi bemol maior, foram usados três caprichos, apesar de apenas um ter sido usado na íntegra, o nº 14. Dos restantes, nº 9 e nº 17, Dallapiccola apenas usou um motivo rítmico-melódico de cada um deles. Ao contrário dos andamentos anteriores, este andamento apresenta uma estrutura formal um pouco diferente, esquematizada como aponta Bella: “A sua forma é assimétrica e binária, com cada secção marcada por repetições”¹⁰, podendo ser esquematizada da seguinte forma: A-B-B’. Cada parte é repetida duas vezes; contudo as repetições são intercaladas na secção B e B’, como se pode ver na tabela abaixo:

	A	B	B’
1ª vez	1-8	18-36	37-54
Repetição	9-17	55-74	75-92

Tabela 1: estrutura 4º andamento

Paralelamente aos processos de aumentação e diminuição rítmicas, o jogo imitativo da célula rítmica inicial reforça a ideia central da obra, a utilização de cânones. As notações de *alla marcia* e *marcato* realçam o carácter do andamento. A repetição de grupos de semicolcheias, como se pode observar na figura 14, torna clara a alusão à marcha militar, pondo em evidência as notas mi bemol e si bemol na articulação formal de todo o andamento. A obra termina com uma citação do capricho nº 17 e também do 2º estudo de Paganini/Liszt (encontrando-se aqui uma das características do estilo composicional de Dallapiccola).

The image shows the first five measures of the 4th movement of the Sonata Canonica. The music is written for piano in a 2/4 time signature, with a key signature of one flat (B-flat major). The tempo is marked 'Alla marcia; moderato' with a metronome marking of quarter note = 84-88. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamics ranging from 'mp marcato' to 'poco meno piano'. The score includes markings for 'quasi senza fine' and 'imitando'.

Figura 14: Sonatina Canonica. 4º and. cps. 1 a 5

¹⁰ “Its form is asymmetrical binary, each section marked by repeats.”. Bella, 2002, p. 199.

Para além do aspecto técnico referido atrás, uma das características não só desta obra em particular, mas também do estilo de Dallapiccola, é a transformação de material. O recurso a técnicas pianísticas (registos, dinâmicas e articulações) e exploração dos recursos sonoros do instrumento permitem uma renovação constante da textura sonora.

A conclusão de Fearn (2003) acerca desta obra merece destaque, passando a citá-la: “devemos ver a *Sonatina Canonica* como outro exemplo das actividades de Dallapiccola enquanto editor ou transcritor de música antiga (...)? Ou devemos vê-la como uma parte essencial da sua actividade plenamente criativa (...)? A verdade basear-se-á certamente em ambas.”¹¹. Seja pelo uso criativo e abundante desta técnica ou pelo facto de já aqui se manifestar o uso de citação de material – um aspecto importante no seu processo de composição –, é certo que a *Sonatina Canonica* merece um lugar de destaque na obra de Dallapiccola.

2.3 Tre Episodi dal balletto Marsia

Em 1942, Luigi Dallapiccola juntava-se ao coreógrafo Aurell Milloss para criarem um ballet, que ficaria conhecido como *Marsia*. O nome da parte orquestral, *Frammenti Sinfonici dal balletto Marsia*, divide-se em 5 episódios:

1. *Danza Magica*
2. *Ostinato*
3. *Danza di Apollo*
4. *Ultima danza di Marsia*
5. *La Morte di Marsia*

Baseada na mitologia grega, *Marsia* conta a história do fauno com o mesmo nome que, sendo exímio na arte de tocar flauta, desafia Apolo numa competição. Não conseguindo superar os dotes do deus, Marsia acaba por perder o desafio e é punido com uma morte terrível.

Na narrativa distinguem-se três partes diferentes:

¹¹ “Should we view the *Sonatina Canonica* as another example of Dallapiccola’s activities as an editor or transcriber of older music (...)? Or should we view it as an essential part of his fully creative activity (...)? The truth must surely lie in both.” Fearn, 2003, p. 81.

1. A apresentação de Marsia: o fauno descobre o instrumento e começa a tocar, de forma cada vez mais entusiasmada.
2. O drama de Marsia: Apolo apercebe-se da situação e aproxima-se de Marsia. Nesta altura inicia-se o confronto entre os dois, que termina com a vitória de Apolo.
3. A morte de Marsia: as ninfas tomam Marsia nos seus braços e ao chorar a sua morte, as suas lágrimas juntam-se ao sangue de Marsia, criando um rio.

As partes da narrativa nas quais os episódios se enquadram não diferem muito. A primeira parte corresponde à *Danza Magica* e cerca de metade do *Ostinato*; o drama engloba a maioria da acção da narrativa – o restante do *Ostinato*, *Danza di Apollo* e *Ultima danza di Marsia*. A última parte contém apenas o episódio com o mesmo nome, *La Morte di Marsia*.

A versão para piano foi transcrita em 1949 e são usados apenas três episódios (como expresso no título), mas cuja ordem não corresponde totalmente à da versão original. O episódio inicial usa por completo o material do episódio orquestral *Ultima Danza di Marsia*, com excepção dos primeiros quatro compassos, retirados da *Danza di Apollo*. O segundo andamento é baseado no segundo episódio da versão orquestral com o mesmo nome, *Ostinato*. Tem como diferenças o facto de o final não incluir o retomar do tema do primeiro episódio e os últimos dois compassos do piano não pertencerem à versão orquestral. Por fim o terceiro andamento usa por completo o material do episódio *La Morte di Marsia*. A estrutura formal da obra não é uniforme; enquanto o segundo andamento apresenta claramente uma forma ternária, o primeiro e segundo são apresentações sucessivas de diferentes motivos, e respectivo encadeamento entre estes.

Se a *Sonatina Canonica* merece lugar de destaque pelo seu uso do contraponto e citação de obras antigas, não se torna menos importante destacar a observação de Fearn no que concerne à linguagem expressa nesta obra: “A linguagem predominante da obra é amplamente modal, mas apesar disso, a mestria crescente do compositor na manipulação de séries torna as secções dodecafónicas da partitura umas das melhores sucedidas no ballet.”¹².

Raymond Fearn destaca na sua apresentação sobre esta obra a importância de existir uma série dodecafónica enquanto elemento de composição, num período em que esta técnica ainda não era comum em Dallapiccola: “É significativo que Dallapiccola estava a definir aqui

¹² “The predominant language of the work is a broad-based modalism, but despite this, the composer’s growing mastery of row manipulation does make the twelve-tone portions of the score among the most successful in the ballet”. Fearn, 2003, p. 68.

This musical score is for a common motif in the first movement of Opus 4596. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked '1º andamento'. Dynamics include *pp* (pianissimo), *ppp* (pianississimo), *m. d.* (mezzo-forte), and *sim.* (sforzando). Performance instructions include *dolce*, *ten.* (tenuto), *con molto*, and *ad.* (ad libitum). The score features a melodic line in the treble staff with a trill, a piano accompaniment in the grand staff, and a bass line in the bass staff with a triplet.

Figura 4596: motivo comum (D no 1º andamento)

This musical score is for a common motif in the second movement of Opus 17. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Poco moderato'. Dynamics include *ppp* (pianississimo) and *pp* (pianissimo). Performance instructions include *soavissimo* (armonioso) and *con molto*. The score features a melodic line in the treble staff with a trill, a piano accompaniment in the grand staff, and a bass line in the bass staff with a trill.

Figura 17: motivo comum (C no 2º andamento)

This musical score is for a common motif in the third movement of Opus 18. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The key signature has two sharps (F-sharp and C-sharp), and the time signature is 4/4. The tempo is marked '3º andamento'. Dynamics include *pp; dolcissimo* (pianissimo; very soft) and *ppp* (pianississimo). Performance instructions include *un poco in rilievo* and *con molto*. The score features a melodic line in the treble staff with a trill, a piano accompaniment in the grand staff, and a bass line in the bass staff with a trill.

Figura 18: motivo comum (A no 3º andamento)



Figura 19: motivo comum (C no 3º andamento)

Angoscioso

No primeiro andamento é possível distinguir os quatro primeiros motivos, A, B, C e D.

Os quatro primeiros compassos expõem o motivo A: um acorde áspero e dissonante, com carácter ameaçador, disposto em toda a tessitura pianística, e que vai percorrendo o âmbito do teclado até chegar ao registo agudo (figura 20).

Figura 20: Tre Episodi dal balletto Marsia. 1º and., motivos A (cp. 1 a 3) e B (cp. 5 e 6)

O motivo B é encadeado através de dois fás sustentidos à distância de oitava que assumem a função de notas polarizantes (figura 20). Este segundo motivo pode ser dividido

em B1 e B2 (visto que quando reaparece em compassos posteriores não o faz na íntegra). Em B1, a mão esquerda acompanha a direita com terceiras sucessivas. A mão direita, que tem o fá sustenido prolongado desde a introdução, vai acrescentando notas e preenchendo a textura aos poucos. Juntando todas as notas, ficamos com um âmbito de 4ª aumentada (fá sustenido-dó), um intervalo recorrente da série. Partindo do último intervalo da mão direita (nona), desenvolve-se o tema B2.

Esta ponte faz a ligação ao motivo C (figura 21), composto por *glissandi* e acordes. O material é apresentado pela mão esquerda através de acordes, os quais ficam cada vez mais preenchidos. Por fim a mão esquerda junta-se à mão direita e as duas realizam *glissandi* descendentes, com um intervalo de 4ª perfeita (ré-sol), até chegar à secção seguinte (figura 22).

Figura 21. Tre Episodi dal balletto Marsia. 1º and., motivo C (cps. 20 e 21)

Figura 22: Tre Episodi dal balletto Marsia. 1º and., glissando de ligação (cp. 29)

O motivo D é constituído por dois elementos: enquanto a mão esquerda repete o mesmo motivo melódico-rítmico – quatro colcheias constituídas por uma 4ª aumentada seguida de uma 9ª maior –, a direita apresenta uma melodia que se desenvolve com acordes e vozes. Este material é extremamente importante, pois vai ser usado nos três episódios; podemos considerar esta primeira apresentação e tratamento do material, tal como indica a figura 23, como uma antecipação dos andamentos seguintes.

Figura 23: Tre episodi dal balletto Marsia. 1º and., motivo D (cps. 32 a 34)

Subitamente, surge uma cadência rapidíssima, *pp come un soffio* (como um sopro), com um carácter completamente diferente (figura 24); trata-se de mais uma antecipação de material usado no 2º andamento, que articula motivos apresentados anteriormente.

Figura 24: Tre Episodi dal balletto Marsia. 1º and., cadência *rapidissimo* (cp. 39)

Tal como o nome do episódio indica, o carácter deste primeiro andamento é angustiado. Mas esta angústia toma formas ora de revolta, ora de incerteza ou ansiedade. O começo é claramente uma revolta ameaçadora; segundo Prosseda (2003), “é o tamanho de Apolo, que, irritado com o insulto a partir do pobre fauno [Marsia], o incita ao confronto pela

dança. A incerteza ansiosa de Marsia, o contraste entre o orgulho e consciência do fracasso destacam o clima de tensão que antecede o desafio assustador.”¹⁵ De facto, é evidente o contraste entre o carácter da introdução e a secção com o motivo B1; no início, este tema é tranquilo, apesar de também demonstrar uma certa incerteza. Com o desenvolver do tema B2, há uma maior agitação até ao culminar, para encadear com a sonoridade suspensa e misteriosa dos *glissandi*, onde a angústia adquire alguns contornos de esperança. No motivo D, o carácter é misterioso e faz criar alguma expectativa.

A passagem entre os estados de angústia é equilibrada, à excepção de dois momentos. O primeiro, quando a cadência rápida é apresentada, em que tão rapidamente surge como desaparece; o segundo ocorre perto do fim do andamento, quando o motivo rápido e dissonante das quintinas surge. Apesar de encadear com uma secção que terminara com acentos e em *ff* com *crescendo*, o corte abrupto e a pausa fazem aumentar a expectativa e de certa forma há uma surpresa. Em contrapartida, depois do motivo há uma longa pausa, deixando adivinhar que o andamento ainda não acabou, mas que o que ainda vier há de ser tranquilo.

Ostinato

O segundo andamento é o único com uma clara estrutura ternária, com a seguinte divisão: A (cp. 1-137), B (cp. 138-146), A' (cp. 147-247), onde é possível distinguir três motivos diferentes: A, B e C.

O motivo A é um tema marcado e agressivo, em que se percebe rapidamente o padrão: a mão direita assume a função de acompanhamento e apresenta o mesmo intervalo (neste caso ré-lá suspenso) no registo agudo, de forma obstinada e em *fma leggero*; à mão esquerda cabe uma linha melódica (figura 25).

¹⁵ “è la grandezza di Apollo, che, adirato per l’onta súbita dal povero fauno, lo incita al confronto nella danza. L’angosciosa incerteza di Marsia, i contrasto trai l suo orgoglio e la consapevolezza del falimento esaltano il clima di tensione che precede la paurosa sfida.” Prosseda, 2003.

Presto

f, ma leggero

m. s.
3

sf

sf

ten.
sf

ten.
sf

Figura 25: Tre Episodi dal balletto Marsia. 2º and., motivo A (cps. 1 a 9)

O motivo B, bastante contrastante com o anterior, faz uso de recursos opostos: ambas as mãos tocam em uníssono à distância de duas ou três oitavas exactamente a mesma melodia com bastantes cromatismos e de carácter *tenebroso* e/ou *liscio* (suave), conforme indicação da partitura. Este novo tema vai sendo repetido e desenvolvido durante mais alguns compassos; duas notas repetidas servem de elemento de ligação entre cada reiteração do motivo (figura 26). A partir do compasso 48, o esquema altera-se e passamos a ter um diálogo constante entre motivo A e B. Esta instabilidade cria tensão até atingir o ponto culminante no compasso 134 e posterior ponte que faz a ligação com a secção seguinte.

pp; tenebroso

con Ddo.

Figura 26: Tre Episodi dal balletto Marsia. 2º and., motivo B (cp. 17 a 21)

O motivo C é simultaneamente um motivo e a secção B. O material já aparecera no primeiro episódio, identificado como motivo D, surgindo agora de forma desenvolvida (figura 27). Os elementos que constituem esta parte são um trilo que une as secções e se mantém constante ao longo deste excerto e uma linha melódica espaçada e regular que percorre o teclado.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The tempo is marked 'Poco moderato' and the dynamic is 'PPP'. The middle staff has the instruction 'soavissimo (armonioso)' and 'm.s.'. There are various musical notations including trills, slurs, and a circled note in the middle staff. The score is divided into three measures.

Figura 27: Tre Episodi dal balletto Marsia. 2º and., motivo C (cps. 138 a 140)

A parte seguinte retoma o diálogo entre os motivos A e B, até ao fim, altura em que, contrastando com o ambiente misterioso e escuro que perdura nesta secção, surge uma sucessão de acordes dissonantes, de carácter trágico, mas poderoso, que percorrem o piano desde os graves até aos agudos, em *ff pesante* (figura 28).

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The dynamics are marked 'ff; pesante', 'm.s.', 'sf', and 'fff'. There are various musical notations including trills, slurs, and a circled note in the top staff. The score is divided into three measures.

Figura 28: Tre Episodi dal balletto Marsia. 2º and., última linha

Este andamento intermédio tem um temperamento inconstante, contrastando entre uma energia frenética e passagens mais calmas, por vezes doces, por vezes ansiosas. Isto

simboliza a luta constante e impetuosa entre Marsia e Apolo, representada de diversas formas - mudanças de compasso frequentes, conjugação de material de motivos diferentes. O final drástico e inesperado demonstra bem a vitória do deus. Em termos de indicações de interpretação, este andamento é bastante rico: indicações expressivas bastante concretas (*liscio*, *secco*, *leggero*, *marcato*), articulações muito marcadas (acentos, *marcato*, *tenuto*), dinâmicas muito contrastantes e variadas, acentuações em tempos fracos. O registo do piano é praticamente todo abordado e as indicações de uso de pedal também são bastante precisas.

Sereno

O último andamento é o único em que a série é apresentada com transposições. À semelhança do primeiro andamento, também aqui não há uma estrutura formal definida, mas sim um encadeamento de motivos.

Há quatro motivos distintos que se podem identificar. O andamento começa com o motivo A (figura 29), apresentado e desenvolvido no segundo andamento como motivo C. O motivo inicial tem a série completa, exposta na célula original (T0). Segundo este esquema em concreto, cada célula é apresentada por completo em dois compassos, significando que nos compassos 3, 5 e 7 existem novas transposições. São elas o retrógrado original (R0), primeira transposição do inverso (I1) e oitava transposição do inverso do retrógrado (IR8). A segunda célula a surgir (R0) é o espelho da primeira, a original. O I1 é constituído pela célula iniciada meio tom acima em relação ao original e com movimentos opostos – começando em ré bemol. A célula seguinte é o inverso do retrógrado que começa na mesma nota: ré bemol. Neste andamento, como referido anteriormente, o material usado neste início é o do motivo C do segundo andamento; contudo, apresenta algumas diferenças. A primeira, e mais evidente, é o desaparecimento do trilo, que dá lugar a oitavas. Este elemento da mão direita surge em primeiro plano, como demonstrado pelas indicações *un poco in rilievo* e pela articulação *tenuto*, acompanhado pela mão esquerda, encarregue de apresentar e guiar a série dodecafónica entre os registos grave e agudo.

Figura 29: Tre Episodi dal balletto Marsia. 3º and., motivo A (cps. 1 a 3)

Subitamente, um novo motivo - B - é revelado (figura 30). Acordes dissonantes e agressivos nos agudos do instrumento, marcados com acentos e em *sf* destabilizam o ambiente doce e tranquilo que até então caracterizara o episódio. Novamente se verifica a utilização de um dos principais intervalos da série - a 4ª A/5ª d, neste caso representada com dó bemol e fá - como intervalo de distância entre os acordes.

Figura 30: Tre Episodi dal balletto Marsia. 3º and., motivo B (cps. 9 a 12)

Esta curta aparição do tema B é seguida pelo motivo C, em particular a segunda parte desse material. Este tema – motivo com o padrão melódico de um intervalo de 2ª seguido de uma 7ª – foi já tratado nos dois andamentos anteriores, definido como D no primeiro e C no segundo. Como em todas as repetições de material motivico, esta nova utilização é desenvolvida, o que representa ligeiras alterações. Desta vez, Dallapiccola vai introduzindo

vozes ao motivo, a cada repetição do padrão. O carácter, contudo, é semelhante: tranquilo, em *pp dolcissimo* (figura 31).



Figura 31: Tre Episodi dal balletto Marsia. 3º and., motivo C (cps. 13 a 16)

Por oposição, o tema B reaparece com as mesmas características. Acordes martelados e dissonantes no registo agudo (*ff drammatico*), acompanhados por tenebrosos intervalos de 4ª A nos graves acentuados e em *sf*. Esta secção, que pode ser enquadrada como uma ponte, aparece de forma curta e muito pontual.

O último motivo é o D e caracteriza-se por um padrão melódico em unísono nas duas mãos (figura 32). O material aqui explorado divide-se em dois segmentos, D1 e D2. D1 primeiro recorre a uma linha melódica em notas pretas; D2, explora um padrão baseado maioritariamente em notas brancas. As indicações *pp*, *espressivo*, *legatissimo* representam bem a imagem mental que se associa a esta secção: a de um ambiente calmo e estável, maioritariamente doce e tranquilo, mas com alguns apontamentos de tristeza.

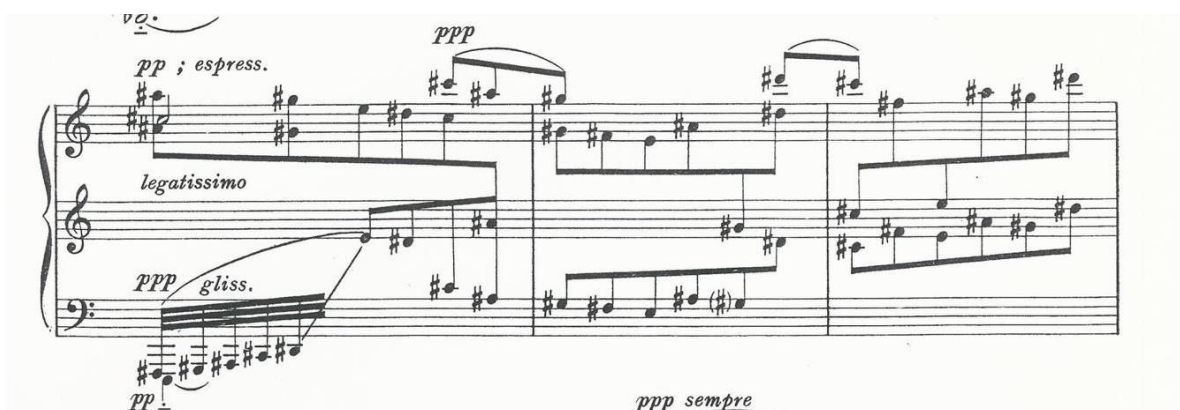


Figura 32: Tre Episodi dal balletto Marsia. 3º and., motivo D (cps. 24 a 26)

A partir deste ponto, a estrutura segue os mesmos moldes dos andamentos anteriores e os motivos são repetidos e encadeados entre si. Quando o motivo B torna a reaparecer com a exposição inicial da série dodecafónica, as transposições são a I10, IR1, R3 e R0. O andamento termina com o elemento de contraste entre a tonalidade de mi maior e mi menor,

no registo agudo. A mão esquerda finaliza com um acorde no registo grave do piano, com a indicação de *pp e lunghissima*.

O carácter deste andamento (exceptuando as secções do motivo B, em que é notória a tensão e ameaça, com os acordes dissonantes, marcados com *ff, sff, drammatico*) pode-se considerar calmo, quase contemplativo, e, apesar de triste, esperançoso. À semelhança do referido no primeiro andamento, o nome deste terceiro episódio faz jus ao ambiente retratado pela música: sereno. É o andamento que corresponde à morte de Marsia e, como apontado por Prosseda, esta morte não é “uma morte dramática nem com um sentimento de desespero, mas uma profunda, composta, aceitação do destino.”¹⁶. Recorrendo a uma textura muito leve, dinâmicas *p* e *pp*, e registos maioritariamente médios e agudos, Dallapiccola consegue transportar-nos para um ambiente calmo e de certo modo espiritualmente elevado; a tragédia é observada de forma pacífica e o destino é acolhido tranquilamente. O tema inicial do andamento é contemplativo, como se o padrão constante da mão direita representasse o lamento das ninfas face à morte de Marsia; o motivo B pode ser visto como uma lembrança do que ocorreu, originando uma sensação de choque e desespero; finalmente o motivo C poderá representar as lágrimas contínuas das ninfas, no seu lamento.

Após esta apresentação da obra, podem tecer-se algumas conclusões.

O facto de tanto o primeiro e terceiro andamento não terem uma estrutura formal definida como o segundo, pode ser interpretado como um paralelismo com a versão orquestral. Nesta, os episódios correspondentes também não têm uma estrutura concreta.

Em conclusão, a série assume um papel não só estrutural, como se constata por exemplo através do recurso a intervalos da série (2^a M, 3^a m e M e 4^a A) no material usado, mas também simbólico, demonstrado pela forma como os motivos e temas retratam e simbolizam a parte da história que lhes corresponde. Seja através das dinâmicas, registos, textura, harmonia ou melodia, cada motivo desempenha uma função importante ao atribuir uma sensação auditiva representativa da história e seus elementos constituintes.

¹⁶ “Non una morte drammatica, non sentimenti di disperazione, ma una profonda, composta, accettazione del fato”. Prosseda, 2003.

2.4 Quaderno Musicale di Annalibera

Quaderno Musicale di Annalibera foi a primeira obra inteiramente dodecafónica¹⁷ para piano. A série que serve de base a esta obra é composta por todos os intervalos (2ª m, 2ª M, 3ª m, 3ª M, 4ª P e 4ª A), como demonstrado na figura 33.



Figura 33: *Quaderno Musicale di Annalibera*, série dodecafónica

Quaderno explora o contraponto, uma das referências do estilo de Dallapiccola, e os processos dodecafónicos, com as quatro formas de utilização da série. No entanto, apenas faz uso de nove transposições de cada uma destas formas. A tabela seguinte indica-nos quais as transposições e intervalos de transposição usados.

Formas	Transposições	Intervalos
Original	0, 1, 2, 3, 4, 7, 8, 9, 11	2m, 2M, 3m
Retrógrado	0, 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9	2m, 2M
Inverso	0, 1, 2, 5, 6, 7, 8, 9, 10	2m, 2M, 3m
Inverso do Retrógrado	0, 1, 2, 4, 5, 6, 8, 10, 11	2m, 2M

Tabela 2: transposições *Quaderno*

Observando os intervalos de transposição, nota-se uma articulação formal em grupos de duas transposições: original com inverso (2m, 2M, 3m) e retrógrado com inverso do retrógrado (2m, 2M). Este princípio de simetria formal é também uma das características do estilo composicional de Anton Webern, que influenciou Dallapiccola.

¹⁷ Composição baseada numa série de 12 notas, que tem de ser apresentada totalmente antes de uma nova entrada ou transposição (um aumento de meio-tom relativamente à forma anterior). Existem quatro formas de transposição: original, inverso, retrógrado e retrógrado do inverso. O retrógrado é o espelho da célula original (as notas leem-se de trás para a frente), enquanto o inverso representa o movimento oposto: o ascendente torna-se descendente e vice-versa.

Como se pode constatar na figura 34, a divisão dos 11 andamentos que constituem a obra é bastante específica. Nos extremos temos apenas um andamento (*Simbolo, Quartina*), depois três grupos de dois andamentos agrupados, em que a segunda peça é um contraponto (*Accenti*

- *Contrapunctus primus; Linee - Contrapunctus secundus; Fregi - Andantino amoroso e Contrapunctus tertius*) e um quarto grupo, constituído por dois andamentos (*Ritmi, Colore, Ombre*).

Indicazione per i programmi :

LUIGI DALLAPICCOLA: QUADERNO MUSICALE DI ANNALIBERA	
Simbolo	
Accenti - Contrapunctus primus	
Linee - Contrapunctus secundus	(Canon contrario motu)
Fregi - Andantino amoroso e Contrapunctus tertius	(Canon cancrizans)
Ritmi - Colore - Ombre	
Quartina	

Figura 34: *Quaderno Musicale di Annalibera*, indicações ao programa

Antes de iniciarmos a análise, importa ainda referir um aspecto sobre o qual se criou alguma investigação e análise e das quais se concluíram alguns pontos. Muitos dos elementos abordados nesta obra prestam homenagem a Bach: o caso dos títulos das obras (*Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* vs *Quaderno Musicale di Annalibera*), dos títulos dos andamentos contrapontísticos (que relembram os mesmos na *Arte da Fuga*), ou a alternância de andamentos de forma fixa (como os cânones) e outros mais livres que recordam o *Cravo Bem-Temperado* ou as *Variações Goldberg* (Fearn, 2003, p. 157/158). Mas o mais importante é o motivo BACH, referido e trabalhado de forma aprofundada por alguns autores como Magrill (1983), Bella (2002), Fearn (2003) e Yang (2007). Constituído pelas notas si (B), lá (A), dó (C) e si bemol (H), alguns dos autores afirmam ser possível encontrar o motivo escrito e inserido de diversas formas – invertido, transposto, fazendo parte de uma linha melódica constituída por uma sucessão de acordes.

Sendo uma das técnicas de referência do estilo composicional de Dallapiccola, a escrita contrapontística caracteriza-se como um conjunto de normas para o tratamento das linhas melódicas. O cânone é uma das categorias de contraponto e consiste na imitação das vozes. Pode-se apresentar em movimento original, retrógrado (*canon cancrizans*, ver nota de rodapé

9), com aumentação ou diminuição de tempos. Geralmente a primeira voz a ser apresentada é chamada *dux* e a seguinte *comes*.

Em *Simbolo* definem-se os elementos e aspectos composicionais que servirão de base aos restantes andamentos, tais como a estrutura ternária, padrões *ostinato* como acompanhamento ou ainda tratamento da série como melodia e acompanhamento ou de forma harmónica. Como de costume, a estrutura deste andamento é tripartida, seguindo uma estrutura básica A (cp. 1 a 16), B (cp. 17 a 37), A (cp. 38 a 46). No início da secção A, podemos observar um *ostinato* de segunda menor na mão esquerda, enquanto a direita apresenta uma melodia com duas ou três notas em simultâneo. Segue-se uma breve passagem com uma abordagem puramente harmónica em ambas as mãos. Na secção B, contudo, o material é trabalhado de forma melódica, com as frases apresentadas alternadamente por cada uma das mãos. O acompanhamento é realizado utilizando maioritariamente movimentos cromáticos, remetendo para o intervalo de 2ª m do início.

Em contrapartida, *Accenti* baseia-se num esquema harmónico, havendo uma mudança de transposição de dois em dois compassos. Neste andamento em particular, a série é dividida em dois hexacordes, que articula a métrica da frase em dois compassos de cada vez. As notas são as mesmas do início do primeiro andamento (célula original), porém Dallapiccola articula-as de forma harmónica, em vez de melódica. A estrutura deste andamento é binária (A-B), compreendendo a secção A os compassos 1 a 8 e a secção B os compassos 9 a 16.

Em *Contrapunctus Primus*, o primeiro andamento contrapontístico da obra, Dallapiccola apresenta um contraponto de imitação a quatro vozes, com entradas espaçadas entre si. A segunda voz (*comes*) repete exactamente a mesma melodia da primeira voz (*dux*), apresentando, no entanto, aumentação e diminuição dos tempos (ver figura 35). A terceira voz preenche a textura do diálogo entre *dux* e *comes*. Estruturalmente, pode dividir-se o andamento em três partes: A (cp. 1 a 8), B (cp. 9 a 12), C (cp. 13 a 18), coincidindo assim com as entradas das novas vozes.

Figura 35: *Quaderno Musicale di Annalibera. Contrapunctus Primus*, cps. 1 a 4

Como é usual no estilo de Dallapiccola, as peças deste grupo contrastam bastante entre si. Enquanto *Accenti* é enérgico, agressivo, com ataques directos e articulações bastante marcadas (fazendo jus ao título – Acentos), o carácter de *Contrapunctus Primus* é sempre *dolce* e com uma sonoridade calma e delicada, mesmo quando a textura tem três e quatro vozes.

Em *Linee* continuamos com a mesma tranquilidade do andamento anterior. As mãos trocam de material a meio da peça, tornando clara a divisão central A (cp. 1 a 5), B (cp. 6 a 10). Enquanto uma das mãos assume a melodia (primeiramente a esquerda, depois a direita), a outra mão encarrega-se de acompanhar com um *ostinato* de métrica irregular (3+2+3, 3+2+3+2, 3+2+2+2). É o primeiro andamento em que são usadas apenas duas transposições da série, uma para cada mão.

Contrapunctus Secundus retoma a mesma divisão central A (cp. 1 a 4), B (cp. 5 a 8), sendo as transposições divididas entre as mãos. O contraponto é feito de acordo com a distribuição pianística. Mantendo sempre um constante diálogo e imitação (de forma harmónica e melódica, alternadamente), na quebra de secção as mãos trocam o material já apresentado – se no início foi a mão esquerda a começar em contratempo, agora é a direita a fazê-lo (demonstrado na figura 36 em baixo). As formas das transposições também contemplam este esquema em espelho. Assim, a mão esquerda só usa formas inversas e retrógradas da inversa, ao passo que a direita só usa original e retrógrado. A fugacidade e leveza dos motivos melódicos e rítmicos deste andamento, relembram algumas das seis peças para piano op. 25 de Schoenberg.

Figura 36: *Quaderno Musicale di Annalibera. Contrapunctus Secundus, cps. 1 a 6*

Tal como no par anterior, o carácter dos andamentos é diferente, embora não de forma tão acentuada. *Linee* caracteriza-se, como referido anteriormente, por uma textura linear e bastante calma. *Contrapunctus Secundus*, por outro lado, tem um carácter mais enérgico, descontraído e jovial, sem perder delicadeza.

Em *Fregi*, Dallapiccola usa novamente o mesmo processo de permuta de material entre as mãos, eliminando, contudo, o corte entre as secções característico dos andamentos anteriores. A divisão A (cp. 1 a 6), B (cp. 7 a 12) apresenta-nos uma textura mais densa, com as mãos a partilhar o mesmo registo, dinâmicas e intensidade expressiva. Começando com uma simples e única melodia no registo médio na mão direita, a mão esquerda junta-se pouco depois com o acompanhamento. O desencontro intencional do ritmo entre as mãos leva a música a progredir e a atingir um primeiro ponto culminante no compasso 6, criando necessidade de mudança. A este facto, junta-se a troca de material no fim desse do compasso, em anacruse para o 7, quando a mão esquerda assume a melodia que a mão direita apresentara no início.

Andantino Amoroso e Contrapunctus Tertius, o último andamento contrapontístico, faz uso de um cânone bastante intrincado na forma de compor e conjugar, mas de um resultado extraordinário: *canon cancrizans* (cf. nota de rodapé 9). Aqui Dallapiccola aborda o

material de maneira harmónica, num contínuo diálogo de pergunta resposta entre as duas mãos. Devido à abordagem vertical, constituída por acordes, as transposições sucedem rapidamente. Tal como nos andamentos anteriores, pode-se dividir em A (cp. 1 a 8) e B (9 a 16). A secção nova é na realidade a segunda volta do cânone. Como explicado anteriormente, este tipo de cânone caracteriza-se por apresentar a sua forma original e retrógrada simultaneamente. Assim, a voz *dux* repete novamente o material apresentado na primeira volta (a azul) enquanto a voz *comes* apresenta o mesmo cânone de forma inversa (a vermelho) (figura 37).

The image shows a page of musical notation for 'Contrapunctus Tertius' from Luigi Dallapiccola's 'Quaderno Musicale di Annalibera'. The score is written for piano and consists of two staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The music is in 3/4 time and features a canon. The 'dux' voice is highlighted in blue, and the 'comes' voice is highlighted in red. The score includes various dynamics such as *ppp*, *pp*, and *ppp²*, and performance instructions like *dolce; sempre parlante*, *espr.*, *leggeriss.*, *rall.*, and *sopra*. Measure numbers 52 and 58 are indicated. The score is divided into two systems, each with two staves. The first system starts with measure 52 and ends with measure 58. The second system starts with measure 59 and ends with measure 64. The 'dux' voice is the original material, and the 'comes' voice is the inverted material.

Figura 37: Quaderno Musicale di Annalibera. *Contrapunctus Tertius*

No último par dos grupos intermédios, o contraste entre as peças faz-se através do ambiente sonoro que retratam, ao invés de tratamento diferente do material. Enquanto *Fregi* cria uma sonoridade algo misteriosa, intensa e suspensa, *Andantino Amoroso* demonstra uma paisagem sonora mais contemplativa e tranquila, adquirindo uma grande expressividade através dos silêncios. De certa forma, o fim indefinido de *Fregi* é concluído por *Andantino Amoroso*.

De seguida, e pela primeira vez em toda a obra, *Ritmi* apresenta uma estrutura bastante diferente. Assemelhando-se a uma forma rondó, o andamento divide-se nas seguintes partes: A (cp. 1 a 11), B (cp. 12 a 20), A' (p. 20 a 28), C (cp. 29 a 37), A' (cp. 38 a 45), C' (cp. 46 a 57) e A (cp. 58 a 61). Como o nome indica, o ritmo adquire um papel fundamental, conseguido através de mudanças de compasso e métrica, silêncios bruscos, acentuações diferentes de compasso para compasso e articulações marcadamente precisas. À excepção das partes C e C', que abordam as transposições de forma harmónica, a série foi tratada de forma horizontal. Como em *Contrapunctus Secundus*, nota-se alguma influência no tratamento de material e ritmo à semelhança das seis peças para piano op. 25 de Schoenberg.

À semelhança de andamentos anteriores como *Linee* ou *Fregi*, *Colore* retoma o esquema de melodia acompanhada e a estrutura binária: A (cp. 1 a 8), B (cp. 9 a 19). As mãos alternam entre si a melodia e o acompanhamento na primeira parte. Na segunda secção, apenas a esquerda tem a melodia. O ritmo entre as mãos é desencontrado, mas regular, fazendo lembrar uma canção de embalar.

Ombre contrasta bastante com os outros andamentos deste grupo em termos formais e elementos motivicos, sendo que se retorna a uma estrutura ternária com a seguinte divisão: A (cp. 1 a 7), B (cp. 8 a 16), A (cp. 17 a 22). Aproveitando a série de forma harmónica, o material de A é grave, lento e *sempre pesante*, baseado em apenas três conjuntos que repetem (figura 38), enquanto a secção B explora os acordes preenchendo a textura com trilos, numa passagem com carácter fugaz e misterioso.

The image shows two systems of musical notation for the piece 'Ombre' from the Notebook for Annalibera. The first system is in bass clef, marked 'Grave' with a tempo of quarter note = 40. It features a complex rhythmic structure with triplets and accents. Dynamics include *sf*, *ff*, *sf*, *mf* (*sempre pesante*), and *f*. The second system is in treble clef, continuing the piece with dynamics *sf*, *mf*, and *molto p*. Both systems include triplets and accents, and the piece concludes with a *molto p* dynamic.

Figura 38: *Quaderno Musicale di Annalibera. Ombre*, cps. 1 a 7

Chega-se finalmente a *Quartina*. Remetendo para a poesia e a palavra (aspectos que marcaram a obra de Luigi Dallapiccola), o último andamento representa precisamente uma quadra musicada. Dividida em quatro partes, a obra termina de forma semelhante à do início. Uma melodia acompanhada, mas em que os elementos estão intrincadamente ligados, conjugando assim um uso tanto harmónico como melódico da série e suas transposições. A simplicidade do acompanhamento harmónico realça a expressividade lírica da melodia.

À semelhança das obras anteriores, após a análise de *Quaderno Musicale di Annalibera* torna-se importante apontar algumas conclusões. Partindo-se da série, conclui-se que os intervalos da série (2^a m, 2^a M, 3^a m, 3^a M, 4^a P e 4^a A) são os intervalos usados nas transposições de cada andamento, à excepção da 4^a A. Também os intervalos de 2^a m/ 7^a M assumem um papel importante na exploração e desenvolvimento das linhas melódicas. A polaridade, aspecto importante na sua composição (cf. citação de Dallapiccola na página 7), encontra-se aqui presente de forma clara, permitindo uma rotação de material baseando-se apenas nas mesmas notas.

Conclusão

Abordar o contexto sociopolítico e cultural que rodeou Luigi Dallapiccola revelou-se da extrema importância. Ao saber o que acontece, conseguimos entender o porquê dos actos consequentes – a explosão libertadora do início do século XX permitiu aos compositores e demais artistas explorarem diversas correntes sem limites. Passada a novidade dessa liberdade, tornou-se necessário encontrar um sistema de composição com regras mais restritas: encontra-se então aqui a razão pela qual Schoenberg envereda por uma ordem (dodecafonismo) e Stravinsky por outra (neoclassicismo). Na política foi semelhante – a ordem é acompanhada pelo surgimento de regimes nacionalistas e totalitaristas. No caso de Dallapiccola em concreto, o regime político influenciou-o na medida em que veio acentuar a noção de desigualdade social, opressão e inferioridade já presente na sua vida, através das suas vivências em jovem durante a Primeira Guerra Mundial, na cidade de Graz, e posteriormente em Florença durante a ocupação nazi na Segunda Guerra Mundial. Por sua vez, estas marcas provenientes de eventos de cariz pessoal na vida do compositor manifestam-se nos temas de obras como *Il Prigioniero*, *Canti de prigionia*, *Canti di liberazione*, *Ulisse*, *Volo di notte*, as obras que decididamente marcaram o seu nome na música de século XX.

Os objectivos estipulados no início incidiam nos aspectos composicionais de Dallapiccola. O estilo de composição pelo qual ficou mais conhecido foi claramente o dodecafonismo, tendo tido o compositor uma posição pioneira em Itália. As suas principais influências foram os compositores da 2ª Escola de Viena (Schoenberg, Berg e Webern). A adopção dessa técnica no seu estilo veio, como o próprio indicou, da necessidade de uma forma de expressão única, dando uma coerência às obras. Aliado a esta necessidade, estava o facto de Dallapiccola não partilhar os ideais neoclássicos que caracterizavam a situação cultural na altura, bem como um (des)apoio ao regime fascista que regia politicamente o país (não significando, no entanto, esta adopção ao método dodecafónico um acto de rebeldia). Contudo, um aspecto importante a ressaltar neste tópico é o de que o compositor foi integrando gradualmente as regras dodecafónicas nas suas composições, e só a partir de 1950 se pode considerar a sua obra claramente dodecafónica. Até essa altura, havia uma grande utilização de elementos modais, como em *Inni*, e/ou diatónicos, como em *Tre Episodi dal balletto Marsia*, *Sonatina Canonica*, *Volo di notte*, *Partita*.

Não obstante, apesar desta interligação entre elementos, as obras com vários andamentos têm um elo de ligação entre eles. Veja-se o caso do tratamento tímbrico diversificado nos

andamentos de *Inni*, o motivo comum nos *Tre Episodi dal balletto Marsia*, o intervalo polarizante de 5ª P na *Sonatina Canonica* ou os intervalos de 2ª m e 7ª M que regem os andamentos de *Quaderno Musicale di Annalibera*. A citação e auto citação, modos de composição muito usados na época, são outros procedimentos que fazem uso de elementos comuns e já existentes e que caracterizam algumas das suas obras, como *Canti di Prigionia*, *Volo di notte*, *Sonatina Canonica*, *Il Prigioniero*, *Ulisse*.

À semelhança de Schoenberg e restantes compositores da 2ª Escola de Viena que regressaram a formas tradicionais, mas tirando-lhes elementos que pudessem ser reconhecidos pelo público, Dallapiccola também emprega em larga escala estruturas formais e tradicionais (estrutura binária ou ternária), géneros e formas antigas (forma rondó, partita, formas canónicas e simétricas). Mesmo quando o dodecafonismo se torna a base da sua composição, nota-se uma forte presença destes elementos tradicionais através da polaridade, como “uma força de atracção” que criava “relações muito subtis entre certos sons”. Paralelamente, é possível encontrar influências na exploração do ritmo e simetria na forma e distribuição dos aspectos pianísticos como Webern.

Inni é a obra que mais se assemelha à ideia neoclássica, e apesar de ser uma obra inicial, já se nota uma forma ternária explorada tanto na micro como na macroestrutura, mostrando uma diversidade de timbres e escrita polifónica.

Na *Sonatina Canonica*, assiste-se uma diferença no pensamento. É evidente a unidade e coerência na concepção da *Sonatina Canonica*, manifestada através de intervalos e funções harmónicas tonais e em termos estruturais. A polaridade é uma das características desta obra, expressa pelo intervalo de 5ª P como elemento de transição harmónica de forma interna, isto é, entre andamentos. A nível estrutural, a macro e microestrutura também são um exemplo desta coerência: à semelhança da estrutura formal global, designada como macroestrutura, a microestrutura (cada andamento) reflecte o mesmo princípio - estrutura ternária. Adicionalmente, a escrita canónica e a citação a caprichos de Paganini também são elementos de destaque.

Os *Tre Episodi dal balletto Marsia* põem em evidência a importância que a técnica dodecafónica ia tomando na composição de Dallapiccola. Paralelamente ao uso interligado de processos dodecafónicos (que se podem associar a Apolo) e diatónicos (associados a Marsia), os andamentos têm um motivo comum como elo de articulação entre secções, que garante a unidade e coerência características do estilo do compositor. Através do recurso a técnicas de

escrita, dinâmicas e registo, a exploração dos timbres e carácter revela um domínio do instrumento (ou não tivesse sido Dallapiccola pianista também). Apesar de não ser abordada da mesma forma, também existe um andamento com estrutura ternária.

Por fim, creio podermos ver no *Quaderno Musicale di Annalibera*, a primeira e única obra dodecafónica para piano solo, uma síntese do seu estilo de composição para piano. Às influências dos compositores da 2ª Escola de Viena, tal como a exploração do ritmo, simetria na forma e distribuição dos aspectos pianísticos, junta-se a escrita contrapontística, a polaridade e as estruturas ternárias.

Luigi Dallapiccola foi certamente um compositor de destaque para a música de século XX, não só em Itália como na Europa e existirão ainda muitos mais aspectos da sua obra que merecem um olhar atento, como o tratamento das obras a solo ou de câmara com transcrição para orquestra, como *Due Pezzi*, *Variazioni*, ou das obras com citação de temas ou formas antigas, conforme observado em *Tartiniana*, *Tartiniana Seconda*, *Partita*, entre outras.

Referências bibliográficas

Alegant, B. (2009). *The Twelve-Tone Music of Luigi Dallapiccola*. Rochester, Nova Iorque: University of Rochester Press.

Bayer, F. (1981). *De Schönberg à Cage: Essais sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*. Paris: Klincksieck.

Bella, K. M (2002). *Piano Music during the Fascist Era*. (Tese de doutoramento não publicada). University of British Columbia, Canadá.

Bujic, B. (2003). Nationalismes et traditions nationalistes. Em J.-J. Nattiez, *Musiques, Une Encyclopédie pour le XXIe Siècle* (Vol. 1). Paris: Actes Sud/Cité de la Musique.

Dallapiccola, L. (1980). *Parole e Musica*. Milão: Il Saggiatore.

Fearn, R. (2003). *The Music of Luigi Dallapiccola*. Rochester, Nova Iorque: University of Rochester Press.

Michel, P. (1996). *Luigi Dallapiccola*. Genebra: Éditions Contrechamps.

Pozzi, R. (2003). L'idéologie néoclassique. Em J.-J. Nattiez, *Musiques, Une Encyclopédie pour le XXIe Siècle* (Vol. 1). Paris: Actes Sud/Cité de la Musique

Yang, S. (2007). *Salute to Bach: Modern Treatments of Bach-Inspired Elements in Luigi Dallapiccola's Quaderno Musicale di Annalibera and Heitor Villa-Lobos' Bachianas Brasileiras No 4* (Tese de mestrado não publicada). Cincinnati University, Estados Unidos da América

Fontes digitais

Prosseda, R. (2003). *Divulgazione: Libri e Saggi. La Musica Pianistica di Luigi Dallapiccola*. Obtido de Roberto Prosseda, acessado em 28/12/2017, disponível em www.robtoprosseda.com/it/writing.php?section=3&subsection=142

Sablich, S. (2014). *Luigi Dallapiccola – Musica per Tre Pianoforti*. Obtido de Flaminio Online, acessado em 01/02/2018, disponível em <http://www.flaminioonline.it/Guide/Dallapiccola/Dallapiccola-Trepianoforti.html>

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
PIANO E TECLAS

As obras para piano de Luigi Dallapiccola
Júlia Pessanha Faleiro Teixeira de Azevedo

