

Requiem, para flauta solo, de Kazuo Fukushima: uma análise interpretativa

Fábio Henrique Viana
Departamento de Artes – UFOP
e-mail: fabioviana@yahoo.com

Sumário:

Requiem (1956), para flauta solo, de Kazuo Fukushima, é escrito num idioma atonal, utilizando a técnica dodecafônica e algumas referências tonais. A peça é dividida em seções, as quais são agrupadas em três partes, seguindo-se a proporção áurea. As seções, embora fragmentadas, são reunidas por uma única idéia que, neste trabalho, foi interpretada como sendo as impressões de um homem diante da experiência da morte.

Palavras-Chave: Fukushima, atonalismo, dodecafonismo, flauta solo, análise

A análise nos dá “a visão dos elementos inanimados, a que a arte vai justamente permitir insuflar uma alma” (Athayde, 1980: 34).

O flautista, compositor e musicólogo Kazuo Fukushima nasceu em Tóquio (Japão), em 1930. Autodidata, suas pesquisas concentram-se nas músicas tradicionais de seu país, particularmente a gagaku (música de corte) e o shomoyo (canto budista). Em ambos, assim como em suas composições, a flauta ocupa uma posição de destaque. Na década de 1950, muitos compositores japoneses se interessaram pelo Ocidente e pelas técnicas seriais e um dos movimentos mais controversos foi o que utilizou o dodecafonismo (Sadie e Tyrrell, 2001). Nesse contexto, *Requiem, para flauta solo*, foi escrito em 1956 e estreado em 1959, pelo próprio compositor.

No presente estudo, será utilizado um método de análise eclético, mais adequado às características da partitura. Será examinada a estrutura formal da peça, considerando-se elementos de retórica barroca, proporção áurea, serialismo e referências tonais.

Antes, porém, de procedermos à análise, é oportuno que nos perguntemos: por que um compositor japonês escreveria um réquiem? E o que a consideração da escolha desse tema pode acrescentar à análise e à interpretação da peça? Réquiem é como se denomina freqüentemente a missa rezada em sufrágio dos mortos (Missa pro defunctis ou Missa defunctorum). A celebração se inicia com um pedido a Deus de que acolha a alma dos falecidos, dando-lhes o descanso eterno: *Requiem æternam dona eis, Domine!* (Sadie e Tyrrell, 2001). Além do já citado interesse pelo Ocidente, de cuja tradição a Missa de Réquiem faz parte, não foi encontrado na escassa literatura sobre o compositor ou sobre a peça nenhum fato que justificasse o interesse pelo tema da morte. De qualquer forma, trata-se de um tema universal, comum a todos os homens de todas as épocas e culturas (embora cada época e cultura tenha uma maneira particular de viver a experiência da morte) e, por isso, é interessante para nossa análise considerarmos a sua escolha, uma vez que, como afirma Swanwick (1993: 31), a música “é particularmente bem adaptada para iluminar aqueles elementos do sentimento humano que são fugazes e complexos e as aspirações universais que a maior parte das pessoas compartilham, qualquer que seja sua cultura”. Sendo assim, esses dois elementos – a universalidade da experiência da morte e a propriedade da música de iluminar

¹ O descanso eterno dai-lhes, Senhor.

aspectos “fugazes e complexos” da experiência humana – orientarão a nossa aproximação da partitura aqui analisada.

O *Requiem* de Fukushima é dividido em três partes, sendo cada uma delas subdividida em seções. A 1ª parte inicia-se com a Proposição do que consideramos como sendo o tema da morte, contextualizando, assim, o ouvinte. Essa 1ª seção (compassos 1-10) é formada de pequenas frases fragmentadas por pausas e fermatas, dando uma idéia de fatos dramáticos isolados, apresentados juntos numa narração. O caráter dramático da situação é sugerido pela exploração de matizes de dinâmica entre *pp* e *mf* (somente nos compassos 7 e 8 é utilizado um *f* súbito e *sf*), com muitos crescendo e decrescendo e pelo uso de intervalos de 2ª menor e 3ª menor, criando uma sonoridade escura em todo o trecho (Figura 1).

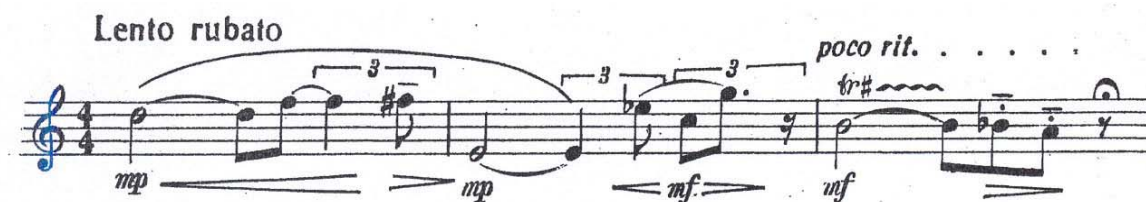


Figura 1: Fukushima, Requiem, c. 1-3, trecho da “Proposição”.

A 2ª seção, ainda na 1ª parte, apresenta uma primeira reação diante da morte: um **Grito** desesperado. Começa como algo preso na garganta (Dó3 *ppp* com um *crescendo* e *decrescendo*, compasso 11), que cada vez fica mais forte até explodir no grito dos compassos 14-17. Nesses compassos, a tensão gerada pela repetição das notas na região aguda (Lá5 e Sib4, *ff* e *crescendo* sempre), o som penetrante dessa região da flauta e as *acciaccature*, que lembram soluços, permitem a associação com um grito de desespero (Figura 2). O ápice da seção, o Lá5 com *frullato* e *crescendo molto* até *ffff* (compasso 17), é interrompido pelo Lá3 *ppp* (compasso 18), fazendo um corte na narração.



Figura 2: Fukushima, Requiem, c. 14-16, trecho do “Grito”.

Na seção seguinte (compassos 19-23, Figura 3), iniciando a 2ª parte, somos transportados para uma outra reação diante da morte: o **Lamento**. A frase utiliza uma 3ª menor descendente (Ré-Si) e o semitom Si-Sib, explorando a região média da flauta (pouco sonora) numa dinâmica máxima de *mf*.



Figura 3: Fukushima, Requiem, c. 19-23, “Lamento”.

Procurando elementos que possam esclarecer a sensação de *lamento* despertada por esse trecho, encontramos em músicas de outras épocas e tradições algumas semelhanças pertinentes: intervalos descendentes e cromatismo são associados a dor e perda, como pode ser visto nos

exemplos seguintes. Na retórica barroca, uma linha melódica, ascendente ou descendente, com cromatismos recebe o nome de *passus duriusculus*, que, literalmente, significa passagem dura, desagradável (Bartel, 1997: 375). Sendo facilmente relacionada com o sofrimento, essa figura retórica é, muitas vezes, utilizada nos lamentos barrocos. Outra figura recorrente naqueles lamentos é a *catabasis* ou *descensus*. Trata-se de uma passagem descendente que expressa imagens descendentes, baixas (humildade, servidão, inferioridade) ou negativas (vileza, baixeza) fornecidas por um texto, assim como os afetos sugeridos ou associados a essas imagens (Bartel, 1997: 214), como desânimo, tristeza e perda de energia. Nesse sentido, é interessante notar que “a *catabasis*, como muitas outras figuras retórico-musicais, é chamada a fazer mais do que simplesmente refletir o texto: ela é, simultaneamente, imagem e fonte do afeto” (Bartel, 1997: 214); ou seja, mesmo na ausência de texto, essas figuras são capazes de “criar” um determinado afeto. Na frase de *Requiem* citada acima, o intervalo descendente e o cromatismo também criam um efeito semelhante ao conseguido com o uso das figuras retóricas nos séculos XVII e XVIII. Um outro exemplo, agora de uma cultura diferente da nossa, nos é dado pelo etnomusicólogo Steven Feld (1990): em seu livro *Sound and Sentiment*, ao falar sobre a música do povo *kaluli*, da Papua Nova Guiné, o autor observa o uso de intervalos descendentes (no caso, 4^{as}), graus conjuntos e semitons também para indicar dor e perda.

Continuando nossa análise, no trecho seguinte, o lamento se torna desesperado, novamente um **Grito**. Partindo do *f* (compasso 24), a seção vai num grande *crescendo* até o *fff* (compasso 31). A insistência dos pequenos motivos repetidos em *accelerando* (compassos 25-26 e 30) cria uma sensação de ansiedade que marca todo o trecho (Figura 4).



Figura 4: Fukushima, Requiem, c. 29 e 30, trecho do 2º “Grito”.

Fechando a 2ª parte, tem-se de novo o mesmo lamento que a iniciou, porém com uma pequena variação rítmica e acrescido de novas notas no final da frase (Figura 5). Num primeiro momento, o salto de 7ª maior descendente (Dó4-Dó#3) com a repetição do Dó#3 parece concluir a frase. Mas, no último instante, uma 3ª menor ascendente abre uma possibilidade nova, inesperada. De fato, com exceção da seção anterior (o **Grito** dos compassos 24-31), todas as demais frases e seções da peça terminam num movimento descendente, o que confere a este intervalo (Dó#3-Mi3, compasso 36, Figura 5) colocado no final do **Lamento**, num movimento oposto à *catabasis* dos lamentos barrocos, uma idéia de abertura à consideração de algo novo.



Figura 5: Fukushima, Requiem, c. 32 -36, 2º “Lamento”.

A última parte da peça (Figura 6) nos esclarece qual seria essa possibilidade aberta no final da 2ª parte. É uma postura diante da morte diferente das apresentadas até então: a idéia de réquiem como pedido de “descanso eterno”.



Figura 6: Fukushima, Requiem, c. 37-47, 3ª parte.

A 1ª seção é o **Pedido** (compassos 37-42) e se constitui de movimentos ascendentes, numa frase *cantabile* e afirmativa que, apesar das pausas, possui um longo respiro, contrapondo-se à fragmentada e trágica 1ª parte da peça (Figura 1). De fato, como “a pergunta é suprimida se não admitimos a existência de uma resposta” (Giussani, 1993: 95), quem pede afirma ao menos uma hipótese de ser respondido. Daí a possível analogia entre pedido e algo não fragmentado, afirmativo, como esta 1ª seção. Ao pedido, segue-se a **Resposta** (compassos 42-43): utilizando harmônicos (sons mais rarefeitos, se comparados aos sons naturais; logo, com uma qualidade diferente daquela dos sons naturais), numa dinâmica entre *pp* e *ppp*, a pequena seção sugere que a resposta vem de fora, de um outro lugar. É formada pelas notas da tríade de Lá (com 3ª maior e 3ª menor), soando, devido aos nossos ouvidos habituados ao sistema tonal, como algo reconfortante. Finalmente, a última seção (compassos 44-47) apresenta o **Réquiem**, ou seja, o descanso, o repouso. Com as principais notas do **Lamento** em movimento contrário, conclui-se com o Ré3 *pp*, repetido cada vez com o ritmo mais alargado. A sensação de repouso é favorecida pela relação tonal que existe entre a **Resposta** (tríade de Lá, que seria a Dominante no sistema tonal) e este trecho final (Ré, que equivaleria à Tônica). Está presente também aqui a idéia de *catabasis*: a peça que se iniciara com o Ré4, termina com o Ré3 com o ritmo alargado, sugerindo, de acordo com a retórica barroca, a perda de energia que leva ao repouso. A Figura 7 apresenta o esquema formal de toda a peça.

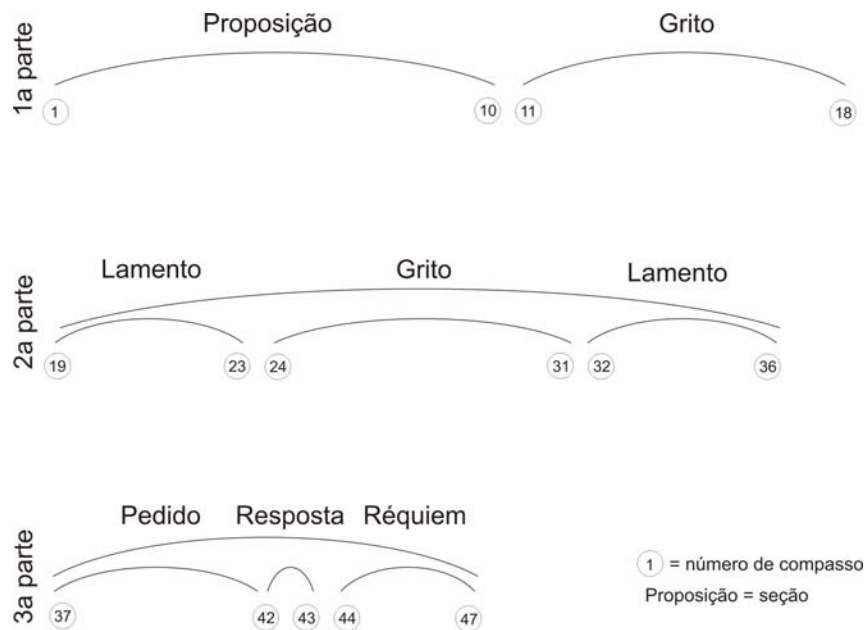


Figura 7: Fukushima, Requiem, esquema formal.

Passemos agora a alguns aspectos técnicos-composicionais que nos ajudarão a perceber melhor a estrutura apresentada até aqui. *Requiem* é escrito numa linguagem atonal, com a técnica dodecafônica, utilizando as quatro formas possíveis da série (original, retrógrada, inversa e retrógrada da inversa), sem transposições (Figura 8) e de maneira consistente, apesar de ocorrerem repetições e algumas alterações na ordem das notas. As formas da série são distribuídas ao longo da partitura de modo a reforçar a divisão das partes da peça, como pode ser visto na Figura 9.

The figure displays the four forms of the dodecafonic series used in Fukushima's Requiem, labeled O-0, R-0, I-0, and RI-0. The notes are arranged in a 4x12 grid, with measures 1 through 12 indicated at the top. Each form is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
O-0	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G
R-0	B	A	G	F	E	D	C	B	A	G	F	E
I-0	F	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B
RI-0	E	D	C	B	A	G	F	E	D	C	B	A

Figura 8: Fukushima, Requiem, formas da série.

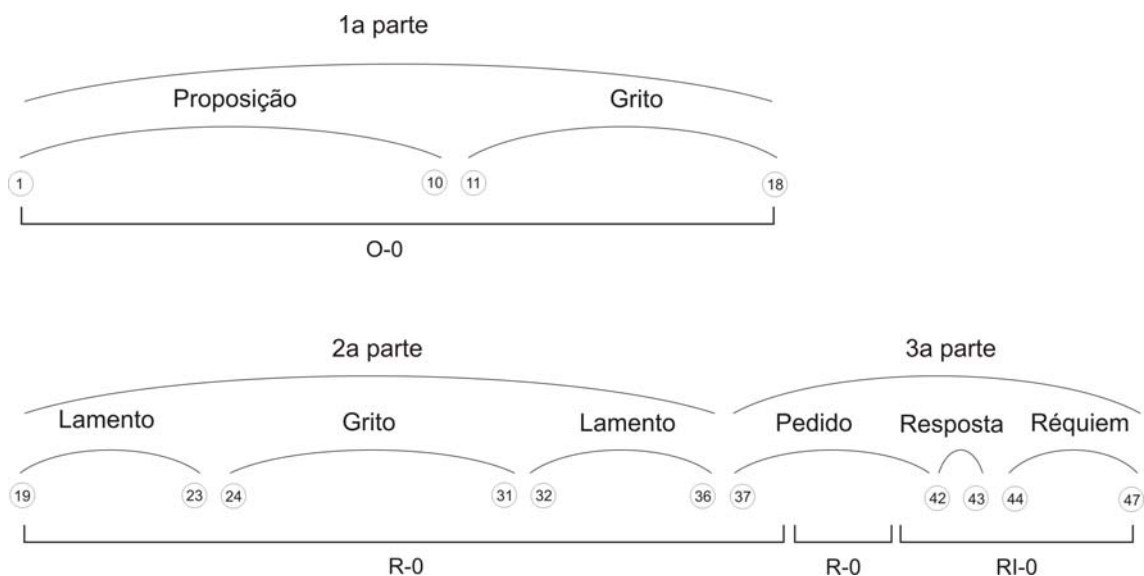


Figura 9: Fukushima, Requiem, ocorrência das formas da série.

Embora dodecafônico, algumas relações tonais presentes no *Requiem* merecem ser consideradas. A nota Ré, que inicia e conclui a peça, é polarizada. Percebe-se que, nas seções de maior tensão, identificadas anteriormente como **Grito**, a nota Lá (Dominante no idioma tonal, considerando-se a polarização da nota Ré) é utilizada repetidas vezes. Por outro lado, nas seções de menor tensão, identificadas como **Lamento**, utilizam-se com mais freqüência as notas Ré e Si (Tônica e VI grau no sistema tonal, sempre considerando-se a polarização de Ré). Analogamente, como vimos anteriormente na 3ª parte, após a **Resposta** construída com a tríade de Lá (Dominante), temos o **Réquiem** que insiste na nota Ré (Tônica).

O último aspecto a ser abordado é o uso da proporção áurea² no dimensionamento das três partes da peça. Aplicando-se o valor da Seção Áurea ao número total de compassos do *Requiem* (47 x 0,618), obtém-se 29, que é o número total de compassos da 2ª e 3ª partes juntas. Fazendo-se o mesmo com esse número (29 x 0,618), obtém-se 18, o número total de compassos da 2ª parte. Repetindo-se novamente esse procedimento com o número 18 (18 x 0,618), obtém-se 11, que é próximo de 10, o total de compassos da 1ª seção da 1ª parte. A tabela abaixo resume os dados encontrados.

Total de compassos		SA	Resultado	
<i>Requiem</i>	47	x 0,618	29	número total de compassos da 2ª e 3ª partes juntas.
2ª + 3ª partes	29	x 0,618	18	18 = total de compassos da 2ª parte
2ª parte	18	x 0,618	11	número próximo de 10 = total de compassos da 1ª seção da 1ª parte

Tabela 1: Uso da proporção áurea.

² Proporção áurea é uma proporção matemática encontrada com freqüência nas dimensões das formas da natureza, onde a razão entre um segmento menor e outro maior é igual à razão entre o segmento maior e o todo. Esta razão, expressa aproximadamente pelo número 0,618, recebe o nome de Seção Áurea, SA (Sadie e Tyrrell, 2001).

Concluindo, tendo em vista os aspectos aqui apresentados, pode-se dizer que *Requiem* é uma peça dividida em seções, agrupadas em três partes, as quais são dimensionadas seguindo-se a proporção áurea. As seções são fragmentadas, devido a mudanças de caráter e à ocorrência de muitas pausas e fermatas, mas a composição possui uma idéia unitária que perpassa todas as seções e que aqui foi interpretada como sendo as impressões de um homem diante da experiência da morte. A peça é dodecafônica, mas nela são reconhecidas funções harmônicas tonais, as quais são utilizadas com uma intenção dramática. Essas referências tonais potencializam os demais elementos dramáticos usados pelo compositor – variação repouso/tensão, matizes de dinâmica, diferenças de timbre (devido à região do instrumento utilizada), repetição de motivos e uso de pausas e fermatas – na medida em que trazem para o idioma atonal, ainda estranho à grande parte dos ouvidos contemporâneos, habituados à tonalidade, algo de familiar.

Finalmente, falta destacar a importância do intérprete no processo de fruição da peça aqui analisada, como também de qualquer outra obra musical. Na verdade, cabe a ele, corroborando a criação do compositor, a tarefa de “insuflar uma alma” nos “elementos inanimados” (Athayde, 1980: 34) identificados aqui pela análise, apresentando, assim, ao ouvinte uma obra de arte viva e significativa.

Referências Bibliográficas

- Athayde, Tristão de. (1980). *Teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL.
- Bartel, Dietrich. (1997). *Musica poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music*. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press.
- Feld, Steven. (1990). *Sound and sentiment: birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Fukushima, Kazuo. (1966). *Requiem*. Milão: Edizioni Suvini Zerboni. 1 partitura (2 p.). Flauta.
- Giussani, Luigi. (1993). *O senso religioso*. São Paulo: Companhia Ilimitada. 2. ed.
- Sadie, Stanley and John Tyrrell. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan. 2nd ed.
- Swanwick, Keith. (1993). Permanecendo fiel à música na educação musical. In *Anais do II Encontro Anual da ABEM*. II Encontro Anual da ABEM, Porto Alegre, 1993, 19-32. Tradução de Diana Santiago.