

Estratégias lineares no tema marcial da *Sonata para violino e piano*, de Galina Ustvolskaya

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO
SUBÁREA: Teoria e Análise Musical

Nathália Gidali
USP

nathgidali@gmail.com

Adriana Lopes da Cunha Moreira
USP

adrianalopes@usp.br

Resumo. Este trabalho propõe uma análise de estratégias lineares no tema marcial da *Sonata para violino e piano*, de Galina Ustvolskaya (1952), valendo-se de recursos do gráfico em multiníveis segundo uma abordagem neo-schenkeriana. O objetivo central constitui em investigar os elementos estruturais e as relações contrapontísticas não ortodoxas que emergem da interação entre os conjuntos utilizados em um dos momentos mais decisivos da sonata: a seção marcial. A partir dessa abordagem, busca-se compreender com maior profundidade os procedimentos composicionais empregados por Ustvolskaya para sua articulação entre o idiossincrático e o convencional. Objetiva-se, ainda, identificar alguns dos recursos estruturais que permitiram a construção coesa dessa sonata, que se ancora na tradição harmônica, mas gera resultantes sonoras marcadas por forte dissonância e desafia as expectativas tradicionalmente associadas à forma sonata.

Palavras-chave. Galina Ustvolskaya, Sonata para violino e piano, Contraponto linear, Gráfico em multiníveis.

Linear Strategies in the Martial Theme of the Sonata for Violin and Piano, by Galina Ustvolskaya

Abstract. This paper presents an analysis of linear strategies in the *martial theme* of Galina Ustvolskaya's *Sonata for Violin and Piano* (1952), utilizing multilevel graphing techniques grounded in a neo-Schenkerian analytical approach. The central aim is to investigate the structural elements and non-orthodox contrapuntal relationships that arise from the interaction of pitch-class sets in one of the sonata's most pivotal moments: the martial section. Through this analytical perspective, the study seeks to deepen our understanding of Ustvolskaya's compositional procedures, particularly in her negotiation between the idiosyncratic and the conventional. The research further aims to identify key structural devices that enable the cohesive construction of a sonata which, although rooted in harmonic tradition, yields dissonant sonic outcomes that challenge expectations typically associated with the sonata form.

Keywords. Galina Ustvolskaya, Sonata for violin and piano, Linear counterpoint, Multilevel graphs.



A compositora russa Galina Ivanovna Ustvolskaya (1919-2006) nasceu em um período historicamente turbulento, apenas dois anos após a Revolução Russa. No Conservatório Estadual de Leningrado, estudou com Dmitri Shostakovich e, posteriormente, lecionou no Colégio de Música Rimsky-Korsakov até se aposentar, em 1975 (Gladkova, 1999). Em sua trajetória artística, nunca se comprometeu com a escrita de cantatas seculares ou com música programática acessível, tampouco utilizou material folclórico de maneira superficial. Portanto, sua carreira foi marcada por tensões com o aparato estatal e enfrentou formas sutis, porém significativas, de censura e repressão. Por outro lado, jamais foi oficialmente acusada de formalismo, uma vez que sua obra não era dodecafônica (Bokman, 2007).

As composições de Ustvolskaya permaneceram praticamente desconhecidas fora da União Soviética até a queda do bloco socialista, por volta de 1991. Desde então, sua obra tem despertado crescente interesse em pesquisas recentes e tem sido apresentada ocasionalmente em salas de concerto no Ocidente e sendo caracterizada como sendo de intensidade extrema e sonoridade austera.

A Sonata para violino e piano, de Galina Ustvolskaya

A *Sonata para violino e piano* (1952) de Galina Ustvolskaya é uma obra caracterizada pelo atonalismo livre. Trata-se de uma obra extensa, organizada em um único movimento, cuja partitura da edição *Hans Sikorski* (2001) inclui 201 marcações de ensaio. A obra é estruturada por conjuntos, que são apresentados em sua maioria até a marcação de ensaio 15, permitindo sua assimilação antes que seja iniciado o processo de interação entre eles ao longo da composição. Esses conjuntos são distribuídos texturalmente em camadas compostas, valorizando a exploração de diferentes timbres dos instrumentos.

Na textura polifônica da *Sonata para violino e piano*, as vozes contrapontísticas se chocam por meio de dissonâncias. Ustvolskaya trata o contraponto e a polifonia como um desdobramento interno do material musical, corroborando uma visão defendida por Schoenberg (1975, p. 289): “contraponto significa ‘ponto de oposição’ cuja combinação com o ponto original é necessária para que a ideia exista”.



Trata-se, portanto, de uma lógica de tensões e contradições internas ao tecido musical, mais do que da consonância ou resolução harmônica. Boulez (2011, p. 131) leva essa ideia para um extremo ainda mais abstrato ao propor “uma constelação de acontecimentos que obedeça a um certo número de critérios comuns, uma distribuição num tempo móvel e descontínuo, que segue uma densidade variável, por um timbre não-homogêneo, de famílias de estruturas em evolução”.

A partir dessa ideia, Boulez propõe que os organismos que compõem uma polifonia possam se organizar de modo horizontal, vertical ou diagonal. Neste último caso, organizam-se enquanto estruturas distribuídas em camadas, com autonomia relativa e mutável (Frigatti, 2012, p. 26). Essa descrição parece ecoar a escrita musical de Ustvolskaya, principalmente ao mencionar a noção de famílias de estruturas em evolução e a não-linearidade da articulação polifônica.

Considerando esses aspectos, recorreremos ao gráfico em multiníveis (Cadwallader; Gagné, 2011) para a análise do primeiro tema da *Sonata*, sob o enfoque da análise neo-schenkeriana (Salzer, 1982). Por meio dos níveis gráficos, identificamos alguns procedimentos contrapontísticos e algumas notas estruturais, delineamos a condução de vozes e revelamos alguns aspectos da construção textural da obra. Em uma próxima etapa, esses elementos serão parte de um processo de identificação de componentes estruturantes nas relações internas entre os conjuntos utilizados. Tais constatações podem oferecer indícios de estratégias composicionais da forma da obra, intitulada sonata, em contextos atonais.

Os trechos selecionados para a análise em multiníveis são representativos da construção formal da sonata. O primeiro fragmento corresponde às cinco primeiras marcações de ensaio (R1 a R5, sendo as quatro primeiras completas e a última, incompleta), no qual Ustvolskaya introduz os seis conjuntos que definem aquela que denominamos *seção marcial* da obra (Figura 1). Estes, por sua vez, darão origem à maioria dos conjuntos utilizados na subsequente *seção de lamento*.



Figura 1 – Seção marcial da obra, organizada a partir de seis conjuntos. Ustvolskaya, *Sonata para violino e piano*, R1-R5.

The musical score is presented in three systems, each with a violin (V) and piano (p) part. The tempo is marked as $\text{quarter note} = 112$. The score is divided into six groups, numbered 1 through 5 in boxes, with measures 8 and 10 indicated at the end of each system. The piano part includes markings for the right hand (m.d.) and left hand (m.s.). The groups are labeled C1 (05), C2 (0125), C3 (0123), C4 (0135), C5 (0134), and C6 (013).

C1 (05) C2 (0125) C3 (0123)

C4 (0135) C5 (0134) C6 (013)

Fonte: Ustvolskaya (2001, p. 3).

É notável como Ustvolskaya trabalha o contraponto utilizando conjuntos fixos como blocos estruturais, possivelmente concebidos como células pré-composicionais destinadas a organizar a macroestrutura da obra. Esses conjuntos (na Figura 1), portanto, não surgem de maneira processual, mas são utilizados como matéria musical de base, sendo manipulados por meio de transposições e recombinações que originam um complexo entrelaçamento de vozes internas.

Análise em multiníveis do trecho marcial

Foreground. Na Figura 2, à primeira vista, podemos notar como o início da sonata trabalha com uma textura composta, cujas camadas aglomeram algumas vozes, sendo a camada do registro agudo e médio do piano a mais densamente elaborada. Suas aparentes duas vozes dividem-se em quatro vozes distintas. Nesse sentido, esta textura polifônica local constitui uma camada formativa da textura composta geral. Já o violino e o baixo executam camadas com uma textura monofônica cuja polifonia implícita é passível de ser percebida, ou seja, localmente, essas texturas monofônicas são formada por linhas melódicas polifônicas.

Percebe-se também (na Figura 2) a presença de paralelismos motivicos, padrões intervalares lineares, prolongamentos, desdobramentos (*unfoldings*), trocas de vozes, mudanças de registro e movimentos para uma voz interna. Esses elementos evidenciam o grau de complexidade e sofisticação do trabalho contrapontístico de Ustvolskaya, que, apesar de empregar técnicas composicionais com raízes tradicionais, consegue integrá-las de maneira inovadora a um contexto de atonalismo e alta dissonância.

Figura 2 – Nível (a), *foreground* da seção marcial. Ustvolskaya, *Sonata para violino e piano*, R1-R5.

The image shows a musical score for the foreground of the march section from Ustvolskaya's Sonata for Violin and Piano, measures R1-R5. The score is labeled (a) and shows five measures numbered 1 to 5. It features a complex texture with multiple voices, including a dense piano part and more melodic violin and bass parts. Arrows and brackets indicate various musical relationships and structures.

Fonte: Elaboração própria.

Um paralelismo torna-se evidente no *foreground* (Figura 2) desde o início do excerto, com o salto de quarta justa (4J) ocorrendo repetidamente e sendo distribuído entre as vozes, sobretudo nas vozes executadas pelo violino e pelo baixo. No violino, a 4J é sempre descendente (Láb-Mib), enquanto no baixo é ascendente (Si-Mi), configurando um movimento contrário entre as vozes extremas e alinhando-se, nesse particular, a preceitos contrapontísticos. Esse intervalo de 4J se associa frequentemente a alguma nota estrutural, o que potencializa sua relevância estrutural.

Outro intervalo recorrente, embora de menor peso estrutural, é a terça menor (3m), como ocorre no movimento Solb-Mib-Solb, destacado por ligaduras sólidas ao início da obra. Esse movimento acontece algumas vezes no registro médio e ganha uma função expressiva proeminente na seção de lamento. Porém, como a 3m ocorre em vozes internas e tem menor força reiterativa em comparação ao salto de 4J, esse intervalo não é considerado estrutural na seção marcial.

Curiosamente, a voz executada pelo violino, cumpre a função de duplo pedal logo nos primeiros minutos de obra, subvertendo expectativas convencionais. Esta linha funciona como uma espécie de *ostinato* baseado no intervalo de 4J, que caracteriza as seções marciais da obra, enquanto as demais vozes formam camadas que se movem em uma relação figura-fundo sob este *ostinato*. Nele, podemos observar que a nota Láb exerce uma função mais estruturante do que a nota Mib, que com ela forma a 4J. Ainda que o salto esteja presente, a voz de soprano está sempre conduzindo para Láb, conferindo-lhe a função de centro estrutural e de estabilidade, à semelhança do papel exercido pelo baixo em estruturas tonais tradicionais.

A linha do baixo, por sua vez, mais elaborada, também se organiza em torno do salto de 4J, formando o movimento contrário já mencionado. Ainda assim, podemos perceber claramente que a progressão linear desenvolvida gira em torno da nota Si⁴, tornando esta nota o centro estrutural da linha do baixo. Isso é visível nos níveis gráficos pela constante retenção de Si⁴. A linha do baixo é prolongada melodicamente, pois, neste trecho da sonata, o baixo não exerce a função de estabelecer uma harmonia, mas atua como mais uma camada hierarquicamente igualitária em relação às demais. Movimentos lineares associativos (Straus, 1987, p. 7-8) ocorrem por meio da combinação do salto de 4J com graus conjuntos e cromatismos que retornam à nota Si⁴.



Na segunda ocorrência de Si⁴ como nota estruturante na linha do baixo, Ustvolskaya realiza também um desdobramento de uma nova voz por meio do acoplamento da nota Mi⁴ (Figura 2), ou seja, “uma mudança de registro em uma voz que conecta dois ou mais registros (oitavas) distantes” (Gerling; Barros, 2020, p. 4). Há, ainda, um aspecto curioso na linha do baixo em relação à nota Ré⁴ preenchida com haste, que aparece precedida por um movimento de bordadura realizado com a nota Dó⁴. A escolha dessa nota Ré⁴ como semiestrutural, especificamente, justifica-se por sua função articuladora, uma vez que nela acontece a elisão de dois conjuntos (Figura 3), há o estabelecimento de uma 3^m em relação a Si⁴, e a repetição desse intervalo nas vozes internas reforça a noção de coesão.

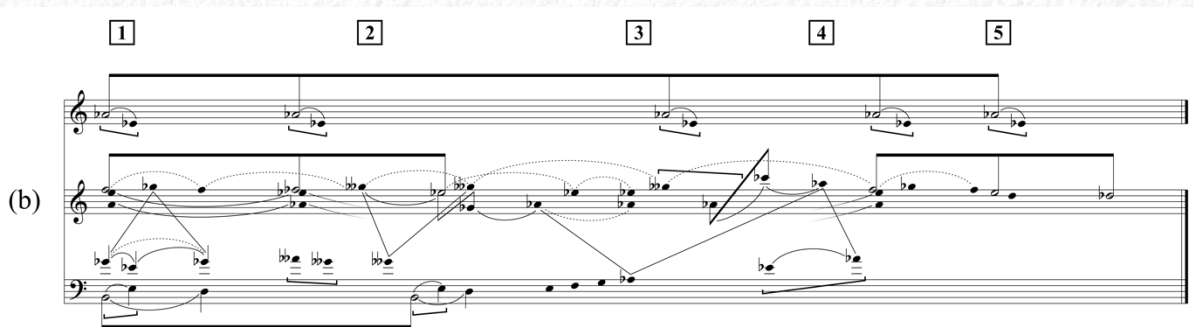
Figura 3 – Elisão de conjuntos. Ustvolskaya, *Sonata para violino e piano*, R1.



Fonte: Ustvolskaya (2001, p. 3), com destaque de elaboração própria.

Middleground. O nível (b) do gráfico em multivídeos (Figura 4) evidencia com nitidez as estratégias formativas da camada intermediária, a mais elaborada da *seção de lamento*. É nessa textura polifônica a quatro vozes que se concentra a maioria das técnicas de prolongamento melódico mencionadas acima.

Figura 4 – Nível (b), *middleground* da seção marcial. Ustvolskaya, *Sonata para violino e piano*, R1-R5.



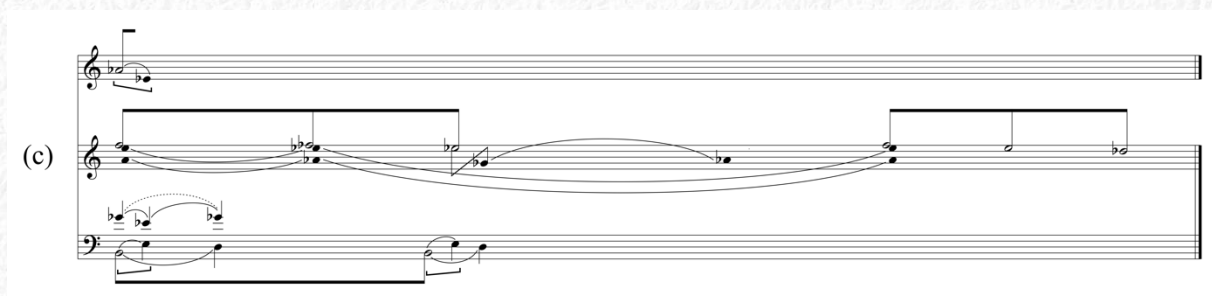
Fonte: Elaboração própria.

Começando por padrões intervalares lineares, observa-se a presença de um movimento típico de bordadura na voz interna superior – por exemplo, Fá⁴ -Solb-Fá⁴ a partir da primeira nota estruturante. Outro padrão intervalar recorrente é o de 3m, que funciona também como uma espécie de bordadura ao retornar à nota de origem. Assim, é possível considerar que o movimento de bordadura funciona como um traço identificador da camada intermediária. Por outro lado, esse padrão frequentemente decorre de um processo de desdobramento melódico (*unfolding*), indicado pela barra transversal em Mib4-Láb3-Mib4 e Láb4-Dób5-Láb5. Na segunda ocorrência, ainda há uma sobreposição de longo alcance, realizada por meio de um salto de décima menor (ou 3m composta) entre Láb e Dób, assim ultrapassando a voz superior e realizando uma mudança de registro.

Ustvolskaya realiza um procedimento surpreendente quando se trata de troca de vozes, ao manter uma mesma nota por meio da transferência entre as vozes, gerando a sensação de continuidade. Esse procedimento chega a sugerir a emergência de uma nova voz interna, em que as notas Gb-Gbb-Ab (destacados por linhas transversais na Figura 4) ressoam como elementos articuladores.

A complexidade do trecho escolhido é tamanha que demandou a elaboração de mais um nível do *middleground* (Figura 5):

Figura 5 – Nível (c), *middleground*, da seção marcial. Ustvolskaya, *Sonata para violino e piano*, R1-R5.



Fonte: Elaboração própria.

No *middleground* de nível (c) (Figura 5), observe-se a presença das notas Láb e Mib, tanto na linha do violino como estabelecendo um movimento de bordadura em relação a Lá-Mi, no pentagrama intermediário. Estruturalmente, o excerto tem Si e Láb como notas

estruturais, além disso, no *ostinato* do violino, há a nota Mib. Enarmonizando essas notas, o resultado será Láb, Dob e Mib, ou seja, uma tríade de Láb menor. Contudo, não é possível determinar um centro tonal em Láb, uma vez que Ustvolskaya carrega sua composição com tantas dissonâncias, que na perspectiva de ouvinte fica difícil reconhecer algum centro tonal. A profusão de dissonâncias descaracteriza qualquer centro tonal que o *ostinato* de Láb e Mib no violino possa sugerir.

O movimento de bordadura aparece evidenciado como recurso recorrente (Figura 5) no mecanismo de progressão linear, como é o caso de Láb-Solb-Láb no pentagrama intermediário, além dos supracitados Solb-Mib-Solb e Lá-Mi, Láb-Mib, Lá-Mi. Este último movimento talvez seja a revelação mais interessante do nível (c) (Figura 5), uma vez que configuram bordaduras que envolvem notas estruturais.

A presença da nota Ré na linha do baixo estabelecendo um movimento de terça menor com a nota Si fica evidenciado neste nível gráfico (Figura 5), assim como o desdobramento Mib-Solb. Este último terá um significado estruturante mais adiante na obra, como germe do segundo tema da sonata, o *tema de lamento*. Esta conexão sugere uma forma de antecipação estrutural baseada em células intervalares, superando o recurso tonal de motivos temáticos explícitos.

Background. O *background* de nível (d) (Figura 6) acomodado em dois pentagramas revela com precisão os elementos estruturais do excerto. A linha do baixo mantém a centralidade na nota Si, tendo a quarta justa Si-Mi como intervalo estruturante – intervalo este reforçado por sua contrapartida em movimento contrário, Láb-Mib. A voz superior delineia um movimento descendente interrompido e reiterado a partir da nota Fá, sendo cromático na primeira instância e atingindo a terça maior Fá-Réb na segunda instância.

Figura 6 – Nível (d), *middleground*, da seção marcial. Ustvolskaya, *Sonata para violino e piano*, R1-R5.



Fonte: Elaboração própria.

O *background* do fragmento selecionado (Figura 6) apresenta uma estrutura concisa e altamente integrada. No entanto, para a obra de Ustvolskaya é relevante considerar os intervalares associativos (Straus, 1987, p. 7-8) como elementos estruturantes, em vez de focar exclusivamente em centralidades isoladas. Nesse sentido, o intervalo de 4J e os movimentos de bordadura que se estendem até o intervalo de 3m assumem uma função identitária. No âmbito extramusical, a 4J vincula-se tradicionalmente à ideia de solidez e rigidez (Ratner, 1980, p. 18), condizente e partícipe do caráter marcial da seção.

Consideração finais

A análise em multiníveis revelou-se uma estratégia particularmente eficaz para o desvelamento das relações contrapontísticas que emergem das interações entre os conjuntos introduzidos no início da obra. Tal abordagem permitiu identificar técnicas composicionais recorrentes, embora por vezes veladas sob a superfície sonora, como paralelismo motivico, padrões intervalares lineares, prolongamentos, desdobramentos (*unfoldings*), trocas de vozes, mudanças de registro e deslocamentos para vozes internas. Sobretudo os desdobramentos e as trocas de vozes evidenciaram a notável habilidade de Galina Ustvolskaya em explorar a linearidade de maneira sofisticada, criativa e estruturalmente significativa.

A abordagem permitiu, ainda, que emergissem os elementos estruturantes da seção que expõe o tema principal da sonata, determinante para o seu estabelecimento formal. Desde o primeiro nível analítico, torna-se evidente a importância estrutural dos intervalos de quarta justa (4J) e terça menor (3m) para a organização interna desse momento da obra.

Uma análise estrutural de outras passagens, igualmente relevantes, poderá fornecer subsídios para um contraste crítico entre esta obra e os princípios formais tradicionais da forma sonata. Tal contraste permitirá vislumbrar algumas estratégias composicionais empregadas por Ustvolskaya, para subverter convenções estabelecidas, sem que estas estejam completamente ausentes. Uma compreensão mais aprofundada desses elementos tensionados, ocultos e transformados tende a ampliar a capacidade de apreciação da obra por parte do ouvinte, intensificando seu interesse, uma vez que o leva a repensar suas expectativas formais.



Análises da *Sonata para violino e piano* corroboram, portanto, com as recorrentes descrições atribuídas à música de Galina Ustvolskaya: intrincada, densa e veemente, um amálgama singular de técnicas arcaicas e modernas, por meio do qual a compositora estabeleceu uma linguagem musical própria e inconfundível.

Referências

- BOKMAN, Simon. *Variations on the theme*: Galina Ustvolskaya, Berlin: Verlag Ernst Kuhn, 2007.
- BOULEZ, Pierre. *A música hoje*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CADWALLADER, Allen; GAGNÉ, David. *Analysis of tonal music: a schenkerian approach*. 3. ed. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- FORTE, Allen. New approaches to the linear analysis of music. *Journal of the American Musicological Society*, v. 41, n. 2, p. 315-348, 1988.
- FRIGATTI, Eduardo. *Polifonia e contraponto: análise do uso de procedimentos contrapontísticos durante o século XX para a criação de novas obras musicais*, 2020, 272 p. Tese (Doutorado em Música) – São Paulo, Universidade de São Paulo, 2020. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/003021111>. Acesso em: 14 nov. 2024.
- GERLING, Cristina Capparelli; BARROS, Guilherme Sauerbronn de. *Glossário de termos schenkerianos*. Salvador: Tema, 2020.
- GLADKOVA, Olga. *Galina Ustvolskaya: muzyka kak navazhdeniye* [Galina Ustvolskaya: music as obsession]. St Petersburg: Muzyka, 1999.
- RATNER, Leonard. *Classic music: expression, form, and style*. London and New York: MacMillan and Schirmer, 1980.
- SALZER, Felix. *Structural hearing*. New York: Dover, 1982.
- SCHOENBERG, Arnold. *Style and idea: selected writings of Arnold Schoenberg*. London: Farber & Farber, 1975.
- STRAUS, Joseph. *Composing out in atonal music*. Orpheus Institute, Ghent, Belgium: International Easter Academy of Music Theory, 2003.
- STRAUS, Joseph N. The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music. *Journal of Music Theory*, v. 31, n. 1, p. 1-21, 1987.

