**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**

ALEXY GAIONE VIEGAS DE ARAÚJO

STRAVINSKY E A MÚSICA POPULAR AMERICANA
PROCESSOS IDENTITÁRIOS, TRANSPOSIÇÕES HIPERTEXTUAIS E ANÁLISE MUSICAL

**SÃO PAULO
2017**

ALEXY GAIONE VIEGAS DE ARAÚJO

STRAVINSKY E A MÚSICA POPULAR AMERICANA
PROCESSOS IDENTITÁRIOS, TRANSPOSIÇÕES HIPERTEXTUAIS E ANÁLISE MUSICAL

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (USP) para obtenção do título de Doutor em Música. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Adriana Lopes da Cunha Moreira.

SÃO PAULO
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Araújo, Alexy Gaione Viegas de
Stravinsky e a música popular americana: processos
identitários, transposições hipertextuais e
análise musical / Alexy Gaione Viegas de Araújo. -- São
Paulo: A. G. V. Araújo, 2017.
303 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música -
Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientadora: Adriana Lopes da Cunha Moreira
Bibliografia

1. Stravinsky 2. Música popular 3. Teoria musical 4. Pós-
tonalismo 5. Análise musical I. Moreira, Adriana Lopes da
Cunha II. Título.

CDD 21.ed. - 780

FOLHA DE AVALIAÇÃO

Nome: ARAUJO, Alexy Gaione Viegas de

Título: Stravinsky e a música popular americana: processos identitários, transposições hipertextuais e análise musical.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Música.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____
Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____
Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____
Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____
Assinatura: _____

Prof. Dr. _____
Instituição: _____
Julgamento: _____
Assinatura: _____

Para minha família.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a. Adriana Lopes da Cunha Moreira, pelos precisos direcionamentos durante todo o processo de orientação;

À Tamires, pelo amor e companheirismo;

À FAPESP, pela concessão de bolsa de Doutorado para a realização desta pesquisa; processo nº 2013/12869-1, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP);

À CAPES/Fulbright, pela concessão de bolsa de Estágio de Doutorado na *City University of New York* (Nova Iorque - EUA);

Ao Prof. Dr. Joseph Straus, pelas valiosas discussões teóricas sobre Stravinsky;

Aos colegas de curso e demais membros do grupo de pesquisa TRAMA.

*Um texto pode sempre ler um outro, e assim por
diante, até o fim dos textos. Este meu texto não
escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela.*
(GENETTE, 2010, p. 7)

RESUMO

ARAUJO, Alexy Gaione Viegas de. **Stravinsky e a música popular americana: processos identitários, transposições hipertextuais e análise musical**. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Em observação à existência de obras de Stravinsky influenciadas pela música popular americana (incluindo *Ragtime for Eleven Instruments*, *Preludium for Jazz Ensemble*, *Tango* e *Ebony Concerto*) esta tese investiga processos identitários através dos quais o compositor fora possivelmente interpelado pela ideia do *popular* enquanto ponto de partida para situacionais possibilidades estéticas modernistas. Explora também tópicos da teoria hipertextual conforme proposta por Genette (1982), a fim de examinar a presença de transposições hipertextuais em empréstimos de ragtime realizados por Stravinsky. Por fim, realiza revisão de aspectos pertinentes a correntes teóricas no âmbito da relação entre alturas (SCHENKER, 1906, 1910, 1922, 1935; LERDAHL, 2001; STRAUS, 2014), de textura, densidade e movimento musical (BERRY, 1987), da repetição (FERRAZ, 1998) e da sucessão ordenada (HORLACHER, 2011); e da potencialidade projetiva (HASTY, 1997), com o propósito de apurar traços da articulação destas questões em processos composicionais de Stravinsky, com ênfase nas obras acima referidas. Os resultados obtidos por este trabalho apontam que os empréstimos de “popular” articulados por transposições hipertextuais atuam enquanto ponto de partida para criação de obras inéditas, as quais são estruturadas através de múltiplos centros de altura principal, níveis de prolongamento, blocos simultâneos e paralelismos.

Palavras-chave: Stravinsky. Música popular. Teoria musical. Análise musical. Pós-tonalismo.

ABSTRACT

ARAUJO, Alexy Gaione Viegas de. **Stravinsky and American popular music: identity processes, hypertextual transpositions and music analysis**. Dissertation (Ph.D. in Music) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Considering Stravinsky's American popular music inflected works (including *Ragtime for Eleven Instruments*, *Preludium for Jazz Ensemble*, *Tango* and *Ebony Concerto*), the present thesis aims to investigate identity processes through which Stravinsky was possibly challenged by the *popular* as a starting point for occasional modernist aesthetic possibilities. It also explores hypertextual theory topics as proposed by Genette (1982), in order to examine issues related to hypertextual transpositions in Stravinsky's ragtime borrowings. Finally, it carries out a review of theoretical trends relevant aspects, concerning pitch relations (SCHENKER, 1906, 1910, 1922, 1935 and LERDAHL, 2001); texture, density and musical movement (BERRY, 1987); repetition (FERRAZ, 1998); ordered succession (HORLACHER, 2011); and projective potentiality (HASTY, 1997), with the purpose of ascertaining traces of the articulation of these issues into Stravinsky's compositional processes. The results obtained by this work point out that the popular borrowings articulated by hypertextual transpositions act as a starting point for the creation of new works, which are structured through multiple pitch centers, levels of the basic space, simultaneous blocks and parallelism.

Keywords: Stravinsky. Popular music. Music theory. Music analysis. Pos-tonal.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Compassos iniciais de <i>Rapsodie Espagnole</i> (1908), de Ravel.	41
Figura 2: Compassos iniciais de <i>Firebird</i> (1910), de Stravinsky.	41
Figura 3: Quadro baseado nos tipos de relações transtextuais propostos por Genette (2010).	57
Figura 4: Quadro Geral das Práticas Hipertextuais (GENETTE, 2010, p. 42).	59
Figura 5: Capa e contracapa de <i>High-Class Standard Rags</i> [1912?].	70
Figura 6: Partes instrumentais dos arranjos do <i>High-Class Standard Rags</i> [1912?]	75
Figura 7: Exemplos de tipos de síncope em ragtime (BERLIN, 1980, p. 83).	78
Figura 8: Síncopes não ligadas – c. 5-7 de <i>Hilarity Rag</i> , James Scott.	79
Figura 9: Síncopes ligadas – <i>Sensation</i> , Joseph Lamb.	79
Figura 10: Síncopes aumentadas – <i>The Cascades</i> , Scott Joplin.	79
Figura 11: Síncope não-ligada – c. 81-82 de <i>Ragtime for Eleven Instruments</i> .	79
Figura 12: Síncope ligada – c. 86-87 de <i>Ragtime for Eleven Instruments</i> .	80
Figura 13: Síncope aumentada – c. 67 de <i>Ragtime for Eleven Instruments</i> .	80
Figura 14: Introdução de <i>Kinklets</i> , de Arthur Marshall.	81
Figura 15: Introdução de <i>Ophelia Rag</i> , de James Scott.	81
Figura 16: Introdução de <i>Sun Flower Slow Drag</i> , de Scott Joplin.	81
Figura 17: Introdução de <i>Ragtime for Eleven Instruments</i> .	82
Figura 18: Baixo e acompanhamento em <i>Maple Leaf Rag</i> , de Scott Joplin.	82
Figura 19: Baixo em <i>Ragtime for Eleven Instruments</i> .	83
Figura 20: <i>Secondary ragtime</i> (Berlin, 1980, p. 131).	83
Figura 21: Variação do padrão <i>secondary ragtime</i> .	84
Figura 22: <i>Secondary ragtime</i> , c. 17-18 de <i>Sensation</i> , de Joseph Lamb.	84
Figura 23: <i>Secondary ragtime</i> , c. 5-6 de <i>The Entertainer</i> , de Scott Joplin.	84
Figura 24: <i>Secondary ragtime</i> , c. 34-35 de <i>Ragtime for Eleven Instruments</i> .	85
Figura 25: Suporte intervalar das síncopes ligadas em <i>The Entertainer</i> , de Scott Joplin.	86
Figura 26: Suporte intervalar das síncopes ligadas – c. 28-29 de <i>Ragtime for Eleven Instruments</i> .	86
Figura 27: Convenções do compasso 13 – c. 12-16 de <i>Grace and Beauty</i> , de James Scott.	87
Figura 28: c. 13-17 da segunda seção de <i>The Easy Winners</i> , de Scott Joplin.	87
Figura 29: c. 12-15 de <i>Ragtime for Eleven Instruments</i> .	87
Figura 30: <i>Break</i> , c. 73-76 de <i>The Entertainer</i> , de Scott Joplin.	88
Figura 31: <i>Break</i> , c. 51-54 de <i>Frog Legs Rag</i> , de James Scott.	88
Figura 32: <i>Break</i> , c. 13-15 de <i>Ragtime for Eleven Instruments</i> .	89
Figura 33: Cadência V – I nos compassos finais de <i>African Pas</i> , de Maurice Kirwin.	89
Figura 34: Cadência V – I em <i>The Entertainer</i> , de Scott Joplin.	90
Figura 35: Gesto cadencial V – I, c. 4 de <i>Ragtime for Eleven Instruments</i> .	90
Figura 36: Ritmos pontuados, c. 93-98 em <i>The Chrysanthemum</i> , de Scott Joplin.	91
Figura 37: Ritmos pontuados – c. 10-11 e 38-39 de <i>Ragtime for Eleven Instruments</i> .	91
Figura 38: Uso ocasional das vozes internas como contraponto – Trio de <i>The Entertainer</i> .	92
Figura 39: Uso das vozes internas em <i>Ragtime for Eleven Instruments</i> .	92
Figura 40: Tercinas na introdução de <i>Ophelia Rag</i> , de James Scott.	93
Figura 41: Tercinas em <i>Ragtime for Eleven Instruments</i> – c. 3 (introdução) e c. 67.	93
Figura 42: As duas formas mas comuns da <i>Ursatz</i> em Dó Maior (Ex. 1); <i>Ursatz</i> do primeiro movimento da <i>Sinfonia em Sol menor</i> , de Mozart, conforme Schenker (1926) (Ex. 2). (DRABKIN, 2001b).	99
Figura 43: Exemplo de processos de redução e diminuição em um trecho do coral <i>Jesu, meine Freude</i> (c. 1-2), de J. S. Bach (FRAGA, 2009, p. 31).	101
Figura 44: (a) Círculo regional de Heinichen; (b) Círculo regional de Kellner; (c) Mapa de regiões de Weber.	103
Figura 45: (a) Mapeamento harmônico de Shepard; (b) <i>Tonnetz</i> (tabela de relações), de Riemann. (LERDAHL, 2011, p. 43).	104
Figura 46: Representações espaciais de Krumphansl derivados de dados empíricos: (a) proximidade de classes de altura; (b) proximidade de acordes; (c) proximidade de regiões. (LERDAHL, 2001, p. 46).	106
Figura 47: O espaço básico: (a) usando nome das notas; (b) em formato numérico. (LERDAHL, 2001, p. 47).	108
Figura 48: Classes de alturas e proximidade entre alturas no espaço básico: (a) profundidade vertical do embutimento de classe de alturas; (b) número de passos horizontais para cada nível; (c) caminhos de alturas horizontais e verticais, passo a passo; (d) número de movimentos para cada altura, em Dó. (LERDAHL, 2001, p. 49, tradução nossa).	109
Figura 49: Seis modelos de vozes condutoras e harmonia Stravinskianos. (STRAUS, 2014, p. 4).	118
Figura 50: <i>Les Noces</i> – Modelo 6 (B♭/E) - (STRAUS, 2014, p. 10).	119
Figura 51: <i>Le Sacre du Printemps</i> , “Les Augures printaniers”. Modelo Bi-Quintal 1 (E♭/E). A harmonia superimpõe E–B, representada por uma tríade de F♯ Maior, e E♭–B♭ representado como um acorde de E–maior-menor com sétima. A quinta estrutural E♭–B♭ é também realizada e preenchida melodicamente de forma parcial como E♭–D♭–B♭ (035). (STRAUS, 2014, p. 14).	120
Figura 52: Modelo Bi-Quintal 2 (B♭/C) em <i>Ragtime for eleven instruments</i> (1918), de Stravinsky.	121

Figura 53: Modelo Bi-Quintal 1 (G/G#, c. 25-26) e Modelo Bi-Quintal 4 (G#/C, c. 27-28) em <i>Ragtime for eleven instruments</i> (1918), de Stravinsky.....	122
Figura 54: Modelo Bi-Quintal 3 (F/A♭) no Segundo Movimento de <i>Ebony Concerto</i> (1945), c. 11-12, de Stravinsky.....	123
Figura 55: Modelo Bi-Quintal 5 (A/D) no Segundo Movimento de <i>Ebony Concerto</i> (1945), c. 18-21, de Stravinsky.....	124
Figura 56: Modelo Bi-Quintal 5 (D/G) no Terceiro Movimento de <i>Ebony Concerto</i> (1945), de Stravinsky.....	125
Figura 57: Modelo Bi-Quintal 1 (D/E♭) no Terceiro Movimento de <i>Ebony Concerto</i> (1945), de Stravinsky.....	126
Figura 58: Modelo Bi-Quintal 3 (D/F) no Terceiro Movimento de <i>Ebony Concerto</i> (1945), de Stravinsky.....	127
Figura 59: Modelo Bi-Quintal 5 (F/B♭) no Terceiro Movimento de <i>Ebony Concerto</i> (1945), de Stravinsky.....	128
Figura 60: Modelo Bi-Quintal 5 (G♭/D♭) no Terceiro Movimento de <i>Ebony Concerto</i> (1945), de Stravinsky.....	129
Figura 61: Introdução de <i>Tango</i> – Modelo bi-quintal 0 (D/D).....	131
Figura 62: Introdução de <i>Preludium For Jazz Ensemble</i> – Modelo Bi-Quintal 0 (E/E).....	133
Figura 63: <i>Blue note</i> de terça menor-maior no tema de jazz <i>Stormy Weather</i> , de Ted Koehler e Harold Harlem (1933).....	135
Figura 64: <i>Blue note</i> de terça menor-maior no tema de jazz <i>Stars Fell on Alabama</i> , de Mitchel Parish e Frank Perkins (1934).....	135
Figura 65: Primeira página do primeiro movimento de <i>Three Pieces for String Quartet</i> , de Stravinsky.....	158
Figura 66: Segunda página do primeiro movimento de <i>Three Pieces for String Quartet</i> , de Stravinsky.....	159
Figura 67: Terceira página do primeiro movimento de <i>Three Pieces for String Quartet</i> , de Stravinsky.....	160
Figura 68: sucessão ordenada dentro de uma única linha (HORLACHER, 2011, p. 26).....	166
Figura 69: sucessão ordenada em uma única superimposição (HORLACHER, 2011, p. 26).....	167
Figura 70: Sucessão ordenada em uma série de iterações do mesmo fragmento (HORLACHER, 2011, p. 26).....	167
Figura 71: Sucessão ordenada entre blocos não contíguos (HORLACHER, 2011, p. 26).....	168
Figura 72: Sucessão ordenada nos limites de blocos: separação, sobreposição e transformação (HORLACHER, 2011, p. 26).....	168
Figura 73: Estrutura dos prolongamentos predominantes em <i>Ebony Concerto</i>	181
Figura 74: Compassos iniciais de <i>Ebony Concerto</i> : preenchimento do espaço de B♭.....	182
Figura 75: Terceiro movimento de <i>Ebony Concerto</i> : preenchimento de B♭ (c. 103-106, na segunda pauta); preenchimento do espaço de F (c. 104-106, na quarta pauta).....	182
Figura 76: Terceiro movimento de <i>Ebony Concerto</i> : preenchimento de F (c. 107-109, na primeira pauta) e simultânea continuação do preenchimento de do espaço de B♭ (c. 107-109, na segunda pauta), iniciada nos compassos anteriores (Figura 75).....	182
Figura 77: Terceiro movimento de <i>Ebony Concerto</i> : preenchimentos simultâneos de D (c. 193-101). Na primeira pauta, o centro em D é preenchido pela ideia da sonoridade melódica do blues (02356), estando sua quinta justa (7) deslocada e sugerida pela camada da segunda pauta. Esta, por sua vez, também possui centro em D, porém o articula enquanto tríade maior (047), interpolada por outros acordes maiores, incluindo F e G.....	183
Figura 78: Abertura de <i>Ebony Concerto</i> (c. 1-8).....	185
Figura 79: <i>Ebony Concerto</i> – I. Mov., c. 9-17.....	186
Figura 80: <i>Ebony Concerto</i> – I. Mov., c. 18-21.....	187
Figura 81: Sucessão ordenada na abertura de <i>Ebony Concerto</i>	189
Figura 82: Estabelecimento do fragmento a3 enquanto material predominante, <i>Ebony Concerto</i> , I. Mov, c. 9-18.....	189
Figura 83: <i>Ebony Concerto</i> , I. Mov, c. 25-29.....	190
Figura 84: <i>Ebony Concerto</i> , II. Mov, c. 1-6.....	191
Figura 85: <i>Ebony Concerto</i> , II. Mov, c. 14-17.....	192
Figura 86: <i>Duração projetiva</i> (seta sob “A”) e <i>duração potencial</i> (curva pontilhada sob “B”), constituindo uma <i>projeção</i> ; essa projeção é confirmada pela ocorrência da próxima <i>duração projetiva</i> (seta sob “B”), que, por sua vez, produz nova <i>duração potencial</i> (curva pontilhada sob “C”). Exemplo 9.1 de Christopher Hasty (HASTY apud MOREIRA; PENTEADO, 2014).....	200
Figura 87: Complementando as informações da Figura 86, mostramos aqui uma <i>duração potencial</i> (curva pontilhada sob “B”) que não é confirmada (seta com um “x”, sob “B”). Exemplo 7.2 de Christopher Hasty (HASTY apud MOREIRA; PENTEADO, 2014).....	200
Figura 88: A projeção R-R' está dentro de uma projeção maior, Q-Q', reinterpretada enquanto duração projetiva S (que, por sua vez, produz S'). As várias interpretações com e \ dizem respeito aos diferentes pontos de vista, sendo predominante a interpretação da linha mais acima. Exemplo 9.5a de Christopher Hasty (HASTY apud MOREIRA; PENTEADO, 2014).....	201
Figura 89: Exemplo 9.16 de Christopher Hasty (HASTY apud MOREIRA; PENTEADO, 2014).....	202
Figura 90: Movimento projetivo na Introdução de <i>Tango</i> , de Stravinsky (c. 1-8).....	208
Figura 91: Grupos motivicos. Stravinsky, <i>Tango</i> (c. 1-4).....	210
Figura 92: Liquidação. Stravinsky, <i>Tango</i> (comp. 1-4).....	211
Figura 93: Intersecção do material motivico. Stravinsky, <i>Tango</i> (comp. 1-4).....	211
Figura 94: Exemplo de polifonia por <i>vox principais</i> e <i>vox organalis</i> (RECKOW, 2001, cap. 2, §2).....	217
Figura 95: Canção Goliard do século XIII, <i>Bamberg Codex</i> , f. 14 v (DRABKIN, 2001).....	218
Figura 96: Schenker: <i>Der freie Satz</i> , figs. 51-2 (DRABKIN, 2001).....	219
Figura 97: <i>Islamey</i> (1869), c. 200-209, de Mily Balakirev.....	226
Figura 98: <i>Ballet of the Chicks in their Shells</i> , c. 1-17, em <i>Pictures at na Exhibition</i> (1874), de Modest Mussorgsky.....	227
Figura 99: Sinfonia n.º 2: II. Scherzo (1876), c. 25-32, de Aleksandr Borodin.....	227
Figura 100: <i>Une Larme</i> (1880), c. 5-8, de Modest Mussorgsky.....	227
Figura 101: <i>Scheherazade</i> : II. <i>The Legend of the Kalendar Prince</i> (1889), c. 34-46, de Nikolai Rimsky-Korsakov (versão para piano solo: Paul Gilson).....	228
Figura 102: <i>25 Préludes</i> : n.º 5 (1903), c. 8-12, de César Cui.....	228

Figura 103: <i>Sinfonia Manfredo</i> (1885), op. 58, III movimento, c. 35-47, de Pyotr Ilyich Tchaikovsky	229
Figura 104: <i>Piano Concerto N° 2</i> (1931), de Béla Bartók, c. 295-299 (KOSTKA, p. 85)	231
Figura 105: Quarto Movimento da <i>Sinfonia N° 2</i> (1946) c. 1-4, de Roger Sessions (KOSTKA, 2006, p. 87)	232
Figura 106: <i>Nocturnes - I. Nuages</i> (1899), c. 29-32, de Debussy (arranjo para dois pianos: Ravel)	236
Figura 107: <i>Nocturnes - II. Fêtes</i> (1899), c. 26-31, de Debussy (arranjo para dois pianos: Ravel)	236
Figura 108: <i>Nocturnes - III. Sirènes</i> (1899), c. 26-31, de Debussy (arranjo para dois pianos: Ravel)	237
Figura 109: <i>Images, 2ème série - Et la lune descend sur le temple qui fut</i> (1907), c. 7-9, de Debussy	237
Figura 110: <i>Images, 2ème série - Et la lune descend sur le temple qui fut</i> (1907), c. 20-26, de Debussy	237
Figura 111: <i>Prelúdio n° 1 do livro n° 1</i> (1909-1910), c. 10-16, de Debussy	238
Figura 112: <i>6 épigraphes antiques: Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été</i> (1914), c. 5-9, de Debussy	238
Figura 113: <i>6 épigraphes antiques: Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été</i> (1914), c. 29-32, de Debussy	238
Figura 114: <i>Etudes, book n° 2: Pour les agréments</i> , c. 1-2 (1915), de Debussy	239
Figura 115: <i>Menuet Antique</i> (1895), c. 26-31, de Maurice Ravel	241
Figura 116: <i>Pavane pour une infante défunte</i> (1899), c. 24-27, de Maurice Ravel	241
Figura 117: <i>Pavane pour une infante défunte</i> (1899), c. 46-49, de Maurice Ravel	241
Figura 118: <i>Jeux d'eau</i> (1901), c. 75-77, de Maurice Ravel	241
Figura 119: <i>Sonatine, III. Mov</i> (1905), c. 158-159, Maurice Ravel	242
Figura 120: <i>Miroirs: I. Noctuelles</i> (1905), c. 41-49, de Maurice Ravel	242
Figura 121: <i>Ma mère l'oye: Le jardin féerique</i> (1910), c. 46-50, de Maurice Ravel	242
Figura 122: <i>Le Tombeau de Couperin - Rigaudon</i> (1914-17), c. 11-13, de Maurice Ravel	242
Figura 123: <i>Le Tombeau de Couperin - Minuet: Musette</i> (1914-17), c. 17-28, de Maurice Ravel	243
Figura 124: Debussy e Stravinsky em 1911, fotografia creditada a Erik Satie	247
Figura 125: Marcação de ensaio n° 63 de <i>The Princesses' Game with the Golden Apples</i> , em <i>The Firebird Suite</i> (1910), de Igor Stravinsky	254
Figura 126: Marcação de ensaio n° 5 em <i>Petrushka</i> (1910-11), de Igor Stravinsky	255
Figura 127: Últimos compassos de <i>Cercles mystérieux des adolescentes</i> , em <i>Le Sacre du Printemps</i> (1913), de Igor Stravinsky	255
Figura 128: Marcação de ensaio n° 12 e 13 no primeiro movimento de <i>Les Noces</i> (1914-1917), de Igor Stravinsky	256
Figura 129: <i>Ragtime</i> c. 36-40, de Igor Stravinsky	256
Figura 130: <i>Ragtime</i> c. 61-63, de Igor Stravinsky	257
Figura 131: <i>Ragtime</i> c. 78-80, de Igor Stravinsky	257
Figura 132: <i>Ragtime</i> c. 90-93, de Igor Stravinsky	257
Figura 133: <i>Ragtime</i> c. 102-104, de Igor Stravinsky	257
Figura 134: <i>Ragtime</i> c. 116-1180, de Igor Stravinsky	257
Figura 135: <i>Tango</i> c. 23-24, de Igor Stravinsky	258
Figura 136: <i>Tango</i> c. 33-48, de Igor Stravinsky	258
Figura 137: Segundo Movimento de <i>Ebony Concerto</i> c. 7, de Igor Stravinsky	259
Figura 138: Segundo Movimento de <i>Ebony Concerto</i> c. 7, de Igor Stravinsky	259
Figura 139: Segundo Movimento de <i>Ebony Concerto</i> c. 12-16, de Igor Stravinsky	259
Figura 140: Terceiro Movimento de <i>Ebony Concerto</i> c. 95-102, de Igor Stravinsky	260
Figura 141: Terceiro Movimento de <i>Ebony Concerto</i> c. 123-126, de Igor Stravinsky	260

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	21
1 STRAVINSKY E A MÚSICA POPULAR AMERICANA	29
1.1 A IDENTIFICAÇÃO DE STRAVINSKY COM A MÚSICA POPULAR AMERICANA	29
1.1.1 Processos identitários	33
2 PROCESSOS HIPERTEXTUAIS.....	47
2.1.1 Teorias intertextuais	48
2.1.2 A transtextualidade de Gérard Genette	54
2.1.2.1 Práticas hipertextuais	58
2.1.4 Abordagens intertextuais em música.....	61
2.2 STRAVINSKY E O RAGTIME.....	62
2.2.1 O elemento popular em <i>Ragtime for Eleven Instruments</i> (1918)	67
2.2.3 <i>High-Class Standard Rags</i>	70
2.2.4 Relações hipertextuais em <i>Ragtime for Eleven Instruments</i>	76
2.2.4.1 Transposições hipertextuais	76
2.2.4.1.1 Síncope.....	77
2.2.4.1.2 Perfil textural e contorno melódico da Introdução.....	80
2.2.4.1.3 Perfil do acompanhamento melódico.....	82
2.2.4.1.4 Modelo <i>secondary ragtime</i>	83
2.2.4.1.5 Síncopes ligadas com suporte intervalar.....	85
2.2.4.1.6 Convenções do compasso treze.....	86
2.2.4.1.7 <i>Breaks</i>	88
2.2.4.1.8 Gesto cadencial V - I.....	89
2.2.4.1.9 Ritmos pontuados	90
2.2.4.1.10 Uso de vozes internas enquanto contraponto melódico.....	92
2.2.4.1.11 Tercinas.....	93
2.2.5 Observações finais	94
3 ORDENAMENTO FORMAL E QUESTÕES TEÓRICO-ANALÍTICAS	97
3.1 TEORIA SCHENKERIANA	98
3.2 ESPAÇO BÁSICO	102
3.3 ESTRUTURAS BI-QUINTAIS	109
3.3.1 Novos exemplos: <i>Ragtime for Eleven Instruments</i> (1918) e <i>Ebony Concerto</i> (1945).....	120
3.3.2 O modelo zero	129
3.4 FORMA ENQUANTO O PRÓPRIO CONTEÚDO.....	140
3.4.1 Textura, densidade e movimento musical	143
3.4.2 Repetição	146

3.4.2.1	Tipos de repetição	147
3.4.2.2	Repetição na música de Stravinsky	150
3.4.3	Sucessão ordenada	155
3.4.3.1	Tipos de sucessão ordenada	166
3.4.3.2	O problema analítico.....	169
3.5	O EXEMPLO DE <i>EBONY CONCERTO</i>.....	173
3.5.1	Espaços de altura e seus preenchimentos	178
3.5.2	Ordem e repetição	188
3.5.3	Considerações.....	192
3.7	POTENCIALIDADE PROJETIVA	195
3.7.1	O potencial projetivo rítmico em <i>Tango</i> (1940).....	203
3.7.1.1	Considerações históricas sobre o tango tradicional.....	203
3.7.2	Análise da Introdução de <i>Tango</i>	206
3.8	PARALELISMO DE ACORDES	213
3.8.1	Precedentes históricos.....	216
3.8.2	Precedentes no Nacionalismo Russo	221
3.8.3	Precedentes modernistas	229
3.8.4	Debussy e Ravel	233
3.8.5	Influências, confluências e manifestações	243
CONCLUSÃO.....		261
REFERÊNCIAS		267
APÊNDICES		276
Apêndice 1 - Lista cronológica de composições de Stravinsky.....		276
Apêndice 2 - <i>Ebony Concerto</i> – Redução para quatro pautas pelo autor, com descrição de blocos de prolongamento de espaços de alturas		280

INTRODUÇÃO

Na Paris do início do século XX, a intersecção do elemento popular à música de concerto fez parte da realidade criativa de um círculo de artistas que incluía Erik Satie e Claude Debussy, expoentes musicais na capital cultural da época, que ampliaram as possibilidades estéticas a serem exploradas.

Em decorrência dos compromissos com a companhia *Les Ballets russes*, fundada por Sergei Diaghilev em 1907, as esporádicas e cada vez mais frequentes estadias de Igor Stravinsky na capital francesa a partir da estreia de *The Firebird* (1910) permitiram ao compositor russo um contato mais próximo com outros artistas modernistas da época, incluindo Debussy, Satie, e também Maurice Ravel, Florent Schmitt, Maurice Delage, Jean Cocteau e Pablo Picasso. Marcando a redenção do tumulto e da polêmica que envolveram sua estreia no Théâtre des Champs-Élysées, as posteriores apresentações de seu terceiro balé encomendado pela companhia de Diaghilev, intitulado *Le Sacre du Printemps* (1913), rapidamente fizeram de Stravinsky um dos modernistas mais considerados da Europa. E o célebre prestígio conquistado perante os espaços de alta cultura da época o levou a estreitar novas peças e a excursionar em diversas cidades europeias, incluindo Paris, Gênova, Roma, Londres, Bayreuth, Berlin, Viena e Madri (WHITE apud HEYMAN, 1982, p. 544).

Entre as diversas temáticas exploradas musicalmente em suas obras ao longo de sua extensa carreira composicional, incluindo o “primitivismo russo”, as

releituras neoclássicas e, no final da vida, o serialismo, Stravinsky dedicou-se ocasionalmente à composição de obras cujas inspirações expunham referências a gêneros populares americanos, incluindo o blues, o ragtime, o jazz e o tango. Embora estes gêneros possam parecer distantes da temática ritualística que marcou o início de sua carreira, Stravinsky iniciou seus empréstimos de música popular ainda na década de 1910, poucos anos após a estreia de *Le Sacre*: em 1918, o compositor incluiu um movimento intitulado *Tango, Waltz and Ragtime*, em *L'Histoire du Soldat*, e finalizou a composição de *Ragtime for Eleven Instruments*. No ano seguinte, Stravinsky dedicou a Artur Rubinstein a peça *Piano Rag-Music*¹, obra que completa o seu quadro de composições da década de 1910 inspiradas pelo elemento popular.

Segundo Cooke (1998, p. 43), Stravinsky tomou contato com o ragtime pela primeira vez em 1918, quando o seu amigo e maestro suíço Ernest Ansermet lhe trouxe partituras de *ragtimes* americanos, em viagem realizada em 1916. Discutindo a incorporação de elementos de ragtime por Stravinsky em *L'Histoire*, *Ragtime for Eleven Instruments* e *Piano-Rag Music*, Heyman (1982) apresenta evidências de que Stravinsky teria ouvido ragtime na Europa antes de 1918, contradizendo declarações do próprio compositor. Ainda segundo Heyman (1982, p. 543), a viagem realizada por Ansermet seria a segunda turnê americana dos *Ballets russes*, e as partituras trazidas a Stravinsky eram um apanhado de músicas de ragtime em forma de reduções para piano e partes instrumentais. De acordo com o próprio compositor, "com estas peças" foram compostas o ragtime de *L'Histoire du Soldat* e *Ragtime for Eleven Instruments* (STRAVINSKY, 1963, p. 87)². Apesar de mencionar a existência desse material, Stravinsky não informa sobre o tipo de

¹ No período em que Stravinsky enfrentava dificuldades financeiras por conta da Primeira Guerra Mundial, a dedicação da composição seria um agradecimento ao empréstimo fornecido por Rubinstein no ano anterior (WALSH, 2001).

² "With these pieces before me, I composed the *Ragtime* in *Histoire du soldat*, and after completing *Histoire*, the *Ragtime for eleven instruments*".

contato que teve com tais peças durante o processo composicional de seus próprios *ragtimes*, tampouco indica manifestações da influência efetiva dessas peças em composições de sua autoria.

Embora a radiodifusão, um dos principais veículos de disseminação da música popular, apenas fosse se efetivar em Paris após 1922, Stravinsky já havia composto três peças inspiradas em ragtime e tango no final da década de 1910. Apesar do difícil acesso a equipamentos de áudio e da incipiente qualidade das gravações da época, Bomberg (2002, p. 87) especula que, como Stravinsky escreveu seus *ragtimes* após mudanças estilísticas do gênero ocorridas a partir de meados da década de 1910, seria razoável a tese de que “estivesse familiarizado com peças de qualquer período da história do gênero, na forma de partituras, gravações fonográficas ou pianos de rolo”. Para Bomberg, os elementos incorporados pelo compositor não revelam apenas sua individualidade estilística, mas também indicam o tipo de ragtime ao qual Stravinsky estava exposto. Esta possível exposição poderia, seguramente, ser ampliada para além das peças de compositores americanos de ragtime - como Scott Joplin ou James Scott - até às peças de compositores europeus como Debussy e Satie, que trabalharam elementos de *coon songs*, *minstrels* e *cakewalks* antes de Stravinsky. Naturalmente, Stravinsky teve contato com obras destes compositores e é provável que, de alguma forma, tenha absorvido influência indireta de ragtime através de músicos europeus.

Quando perguntado por Robert Craft sobre a influência do jazz, Stravinsky (1963, p. 87) afirma que o gênero popular, “no sentido mais lato do termo”, exerceu influências ocasionais em sua música desde 1918. Temendo que suas peças “populares” pudessem parecer estranhas aos ouvidos americanos, Stravinsky indica que elas refletem suas impressões relativamente distanciadas dos gêneros populares: “o ragtime de *L'Histoire* é um retrato de concerto, uma fotografia informal do gênero - no sentido de que as valsas de Chopin não são valsas de dança, mas sim retratos de valsas”. Ainda conforme Stravinsky, a interferência de

outros gêneros americanos em suas obras ocorre até mesmo em trabalhos não explicitamente relacionadas com o “popular”, afirmando que “vestígios de blues e boogie-woogie podem ser encontrados” mesmo em suas peças mais “sérias”, como, por exemplo, no *Bransle de Poitou* e o *Bransle simple*, de *Agon* (1957), e no *pas d'action* e *pas de deux* da seção intermediária de *Orpheus* (1947). Para Stravinsky, a sua descoberta da ideia da improvisação havia motivado suas obras subsequentes e explicitamente populares a serem mais “bem sucedidas”:

Por volta de 1919, eu havia ouvido bandas ao vivo e descobri que a improvisação de jazz é mais interessante do que a composição de jazz. Refiro-me a minhas peças não métricas para piano solo e clarinete solo³, que não são improvisações reais, é claro, mas sim retratos escritos de improvisação. (STRAVINSKY, 1963, p. 87, tradução nossa)⁴

Leonard Stein (1986, p. 321) resgata uma entrevista de Stravinsky para o repórter N. Roerig de um jornal alemão [s.i.] intitulada “*Igor Stravinsky on his own music*”⁵, possivelmente de 1925, a qual havia sido coletada e criticada em anotações pessoais por Arnold Schönberg. Nesta entrevista, além de realizar sutis provocações a modernismo de outros compositores não mencionados nominalmente, Stravinsky comenta que “o jazz era o único tipo de música que valia-se a pena prestar atenção”, e que não sendo um “resultado de teorias maçantes”, esgueirava-se “do cabaré aos problemas da música moderna”⁶. Lamentando que o jazz “não poderia ser admirado por todos”, Stravinsky tenta minimizar este problema afirmando que “a verdadeira música sempre possui origens simples” e que o

³ Stravinsky provavelmente refere-se a *Piano Rag-Music* e *Three pieces for solo clarinet* (1918).

⁴ “If my subsequent essays in jazz portraiture were more successful, that is because they showed awareness of the idea of improvisation, for by 1919 I had heard live bands and discovered that jazz performance is more interesting than jazz composition. I am referring to my non-metrical pieces for piano solo and clarinet solo, which are not real improvisations, of course, but written-out portraits of improvisation”.

⁵ Stein indica que este material lhe fora fornecido pelo Schönberg Institute, de Los Angeles (Califórnia).

⁶ Schönberg (in: STEIN, 1986, p. 321) refere-se à Stravinsky em suas anotações como “pequeno Modernsky”, em resposta aos supostos ataques recebidos no seguinte comentário de Stravinsky: “[...] Não quero citar nomes, mas posso dizer-lhe sobre compositores que gastam todo o seu tempo inventando uma música do futuro. Na verdade, isso é muito presunçoso. Onde isso ainda contém integridade?”.

gênero “vinha da alma”. Afirmando ele próprio que “desprezava toda música moderna além do jazz”, a fala de Stravinsky fornece significativas informações para um diagnóstico mais adequado a respeito de sua visão sobre o gênero:

A verdadeira arte é sempre inerente ao povo e, em especial, a verdadeira arte musical. As músicas e danças folclóricas revelam uma infinidade de possibilidades de expressão, possibilidades que me fascinam. Eu as uso – seria eu um ladrão, portanto? Talvez. No entanto, esses ritmos me pertencem desde o momento em que deles extraio minhas improvisações. Repetidamente eu os vejo em meu desenvolvimento, e me sinto como o veículo que eles precisam. Portanto, eu preciso deles e os considero como minha propriedade. A Espanha e os Estados Unidos têm tipos de músicas populares que eu gosto de comparar com a russa. A América, no entanto, possui referências da música africana, e não da europeia. (STRAVINSKY, in: STEIN, 1986, p. 321, tradução nossa)⁷

De acordo com Walsh (2001), Stravinsky e sua família se mudaram para Paris em junho de 1920, após um período de exílio na Suíça durante a Primeira Guerra Mundial. Inicialmente, estabeleceram-se temporariamente na casa de Coco Chanel (uma amiga íntima de Misia Sert, protetora de Diaghilev), no subúrbio de Garche. Nos anos que seguiram, mudaram-se para as cidades francesas de Biarritz (em maio de 1921) e Nice (em setembro de 1924). Durante estadia em Nice, Stravinsky dividia seu tempo igualmente com turnês e compromissos em Paris, até mudar-se definitivamente para a capital francesa em outubro de 1934. Conforme relata Walsh, a “parisianização” do compositor chegou ao seu auge pouco mais de um ano depois, quando Stravinsky concorreu, sem sucesso⁸, a uma vaga na *Académie des Beaux-Arts*, deixada em aberto pela morte de Paul Dukas. Após este momento, a relação de Stravinsky com a França começou a declinar: um período

⁷ “True art is always inherent in the people and particularly the true art of music. Folk tunes and dances unveil a multitude of possibilities for expression, possibilities that fascinate me. I use them—am I a thief therefore? It may be; however these rhythms belong to me from the very moment I extract my improvisations from them. Again and again I see them in my development, and I feel like the vehicle they need. Therefore I need them and consider them to be my property. Spain and America have types of folk tunes which I like to compare to Russian ones. America, however, has its surplus of music from the Negro songs and not from Europe.”

⁸ E “de forma humilhante”, segundo o autor.

marcado por calamidades pessoais, incluindo os falecimentos de Lyudmila (sua filha mais velha, em novembro de 1938), Katya (sua esposa, em fevereiro de 1939) e Anna (sua mãe, em junho de 1939) influenciaram sua decisão em partir para o exílio nos Estados Unidos em setembro de 1939, apenas três semanas antes do início da Segunda Guerra Mundial.

Ainda em Paris, a relação de Stravinsky com a música popular voltou a ser demonstrada através de relações arquitextuais em novas obras, cujos títulos mencionam ou sugerem gêneros populares americanos. Após concluir *Preludium for Jazz Ensemble* (1937)⁹ durante seus últimos anos em Paris, Stravinsky compôs *Tango* (para piano solo; seu segundo tango após *L'Histoire du Soldat*)¹⁰ já nos Estados Unidos, e realizou referências à música africana em *Ebony Concerto* (1945). Apesar do entusiasmo demonstrado na entrevista a Roerig, Stravinsky (1963, p. 85) coloca-se em contradição durante uma conversa com Craft, ao afirmar que, com excessão de *Ragtime for Eleven Instruments*, suas peças populares foram encomendas as quais foi forçado a aceitar uma vez que a guerra na Europa havia reduzido drasticamente sua renda.

Independentemente da contraposição de ideias presente nas leituras de suas escassas declarações sobre o tema, nos interessa observar, entretanto, que a recorrência dos encontros de Stravinsky com a música popular ao longo de diversos momentos de sua vida composicional sugere que a influência da questão financeira que supostamente envolvia algumas destas comissões talvez não tenha exercido um papel hegemonicamente tão fundamental nas tomadas de decisão do compositor a respeito do conteúdo ou da ideia básica de suas novas obras. Visto que seus empréstimos de música popular, pelo menos aqueles explícitos ou sugeridos no título de suas composições, ocasionalmente ocorrem em um lapso

⁹ Também referida na literatura (WALSH, 2001) e em alguns rascunhos de Stravinsky como *Praeludium*.

¹⁰ Que, segundo Walsh (2001), foi inicialmente concebida para ser uma peça vocal e para a qual seria fornecida uma letra comercial.

temporal de quase trinta anos, parece-nos provável que o “popular” tenha, ainda que esporadicamente, exercido algum tipo de processo de identificação à Stravinsky.

Percebendo esta questão inicial, o presente trabalho busca explorar alguns dos múltiplos desdobramentos possíveis ao tema, abordando tópicos sobre a identificação de Stravinsky com a música popular, processos de transposições hipertextuais e assuntos referentes à teoria e análise musical. Assim, o primeiro capítulo desta tese volta-se à investigação de processos identitários através dos quais o compositor fora possivelmente interpelado pela ideia do *popular* enquanto ponto de partida para possibilidades estéticas situacionais. Ao discutir as alianças estabelecidas por Stravinsky durante os primeiros momentos de grande sucesso após os *Ballets russes*, procuramos situar a idealização de transposições da “baixa” para a “alta” cultura enquanto uma das diversas características que circundaram sua produção musical a partir do final da década de 1910. Além de explorar fatos biográficos e textos críticos, fundamentamo-nos nos trabalhos de Gendron (2002) e Vila (2012) a fim de distinguir particularidades do caso de Stravinsky.

Discutindo movimentações transpositivas do “popular” e tomando a peça *Ragtime for Eleven Instruments* como objeto analítico, o segundo capítulo aborda a teoria hipertextual como ponto de partida para um debate sobre processos de transformação de *ragtimes* tradicionais na referida obra de Stravinsky. Revisando os principais autores que concentraram seus estudos em torno da intertextualidade, este capítulo toma a proposta hipertextual de Genette (2010) como sustentáculo teórico para apreciar os processos de transposições hipertextuais operantes no processo de composição de *Ragtime*. Além disso, realiza uma investigação historiográfica a respeito das peças de ragtime tradicional com as quais Stravinsky possivelmente teria tomado contato após 1916, no intuito de procurar indicar a influência efetiva desses *ragtimes* americanos na partitura final de *Ragtime for Eleven Instruments*.

Visitando correntes teóricas sobre aspectos de ordem estrutural especificamente vinculados ao *realizar* musical, o terceiro capítulo busca apurar traços da articulação de questões estruturais em processos composicionais de Stravinsky, tomando como objeto de estudo as peças *Ragtime for Eleven Instruments*, *Preludium for Jazz ensemble*, *Tango* e *Ebony Concerto*. Observando aspectos pertinentes a tendências no âmbito da relação entre alturas (SCHENKER, 1906, 1910, 1922, 1935; LERDAHL, 2001; STRAUS, 2014), da textura, densidade e do movimento musical (BERRY, 1987), da repetição (FERRAZ, 1998), da sucessão ordenada (HORLACHER, 2011) e da potencialidade projetiva (HASTY, 1997), busca-se averiguar traços da articulação destas questões em processos composicionais das obras acima referidas. Este capítulo também reserva atenção ao fenômeno do paralelismo de acordes, o qual é abordado desde os precedentes históricos até as influências, confluências e manifestações na música de Stravinsky e de outros compositores modernistas.

1 STRAVINSKY E A MÚSICA POPULAR AMERICANA

Considerando especialmente os empréstimos de música popular tomados por Stravinsky durante o seu período Neoclássico, este capítulo apresenta reflexões a respeito de processos a partir dos quais a identidade modernista de Stravinsky pode ter ocasionalmente se articulado. Em alguns momentos, Stravinsky estabelece alianças situacionais que ocorrem através da reinterpretação da música do passado e, em outras circunstâncias, associa sua estética neoclássica à música popular. O presente texto procura debater a aproximação de Stravinsky com a conceito de compor obras tendo como base “a ideia do popular”, observando que tais empréstimos refletem o fato de que Stravinsky não se voltou exclusivamente à música da tradição concertista durante sua fase Neoclássica, mas também aos sons e à inventividade de seu próprio tempo.

1.1 A identificação de Stravinsky com a Música Popular Americana

Durante sua primeira fase modernista no início da década de 1910, Stravinsky ganhou notoriedade através da exploração e elaboração de elementos primitivos e ritualísticos russos em seus famosos balés *Firebird* (1910), *Petrushka* (1911) e *Le Sacre du Printemps* (1913), encomendados pela *Compania de Balés Russos* dirigida por Serguei Diaghilev. Como aponta Botstein (2001), Stravinsky fora

reconhecido antes de 1914 como um dos primeiros proponentes do Modernismo do século XX, e o escândalo causado pela estréia de *Le Sacre* foi um dos primeiros eventos de grande controvérsia musical a serem debatidos no período antes da Primeira Guerra Mundial. Poucos anos depois, o compositor russo daria seus primeiros passos ao longo de um extenso caminho composicional que tornou-se conhecido como seu período *neoclássico*.

O Neoclassicismo de Stravinsky, segundo Taruskin (1993, p. 292), começa a partir do aparecimento da sensível na terceira peça de *Le cinq doigts pour piano solo* (1921). Conforme descrição de Taruskin, a redescoberta da sensível e da música de função dominante "anunciou a conexão de Stravinsky com a tradição clássica ocidental"¹¹. Contudo, segundo Carr (2014, p. 33) em sua recente publicação dedicada aos caminhos tomados pelo compositor russo após *Le Sacre du Printemps* (1913) em direção ao Neoclassicismo, os esboços musicais que definem a natureza neoclássica de Stravinsky já poderiam ser encontrados em *Renard* (1915-16) e *Puccinella* (1920), posteriormente cristalizados em *Les cinq doigts* e *Mavra* (1922), e amadurecidos em *Concerto for Piano and Winds* (1923-24), *Piano Sonata* (1924) e *Serenade in A* (1925).

Stravinsky compôs suas peças voltadas ao empréstimo de elementos da música popular do continente americano justamente durante este período: *Three Dances (Tango, Waltz and Ragtime)* de *The Soldier's Tale* (1918), *Ragtime for eleven instruments* (1917-1918), *Piano Rag-Music* (1919), *Preludium for jazz ensemble* (1936-37; revisado em 1953), *Tango for piano solo* (1940, orquestrado em 1953) e *Ebony Concerto* (1945). Embora não tenham se tornado peças comuns de repertório e não foram partituras tão revisitadas quanto *Puccinella* (1919-1920), *Octeto* (1923) ou *Sinfonia dos Salmos* (1930), estas peças foram compostas com um

¹¹ Taruskin (1993) atenta também ao uso da função dominante ironizada no acompanhamento de *Oh my dearest*, primeira das duas árias da Ópera Buffa *Mavra* (1922), onde a harmonia está desalinhada em relação ao desenho do baixo ostinato.

considerável intervalo de tempo entre si, o que demonstra que o interesse de Stravinsky pela música popular americana não foi algo momentâneo ou passageiro, compreendendo obras compostas durante o intervalo de 27 anos.

Na busca por entender a concepção individual Neoclássica presente na obra de Stravinsky e a frequente visita do compositor a gêneros populares americanos durante este período, a fragmentação artística que se faz presente entre as principais manifestações do Modernismo musical do século XX nos leva a considerar não apenas a estética musical em comum entre os compositores da época, mas também questões relacionadas à identificação particular do artista com a sua arte moderna. O caso da especificidade de Stravinsky e a música americana se torna aqui, portanto, ponto fundamental em nossa investigação.

Primeiramente, é apropriado provermos algumas considerações acerca de conceitos e termos aplicados na discussão entre pólos como “vanguarda” e “música popular”, “alta” e “baixa” cultura, “arte” e “entretenimento”, música “séria” e música “ligeira”, e gêneros considerados como “arte” e outros tidos como “ofício” [*craft*]. Gendron (2002, p. 19) aborda seus distintos *modus operandi* ao apontar “coincidências” com a “dualidade de mercado” de Bourdieu, que descreve um “mercado restrito” - associado à vanguarda, alta cultura e arte - e um “mercado de larga escala” - relacionado à música popular, baixa cultura e entretenimento.

No mercado restrito, ou mercado de bens simbólicos, as recompensas são prestígio, canonização e reconhecimento. Este mercado é mais associado a formas de consumo ao vivo ou íntimas, e depende de patronagem e subvenção estatal como apoio e fomento. De acordo com Gendron, “um mercado de bens culturais restritos exige uma certa erudição por parte de seus produtores e consumidores: na música, por exemplo, a habilidade de decifrar partituras, algum conhecimento de teoria musical, um determinado “senso” estético, ou seja, questões geralmente inacessíveis ao “público de larga escala”:

A produção no mercado restrito é visada por produtores culturais para outros produtores culturais – artistas, críticos, empresários, donos de galerias, acadêmicos, e assim por diante: para quem tenha poder para reconhecer, canonizar, ou promover, e para certos consumidores de prestígio cujo reconhecido “bom gosto” pode conferir poder “simbólico” ao produtor que proporciona apoio material [ao produto cultural]. Neste mercado restrito, os agentes competem para produzir objetos de grande valor simbólico, objetos estes considerados por seus pares como “grandiosas obras de arte”, e também para receber reconhecimento de seus pares (GENDRON, 2002, p. 19, tradução nossa)¹².

O mercado de “bens materiais”, ou o mercado de “larga escala”, por sua vez, é aquele “conduzido principalmente pelo desejo de receita e enriquecimento e sua produção é “direcionada” ao público geral: em outras palavras, para “qualquer um que compre”. Assim, o mercado de larga escala procura dar ao público aquilo que este público supostamente queira comprar. Ainda de acordo com Gendron, este mercado prospera e é promovido através de inovações na mídia de massa e publicidade para alavancar o consumo.

Tendo considerado estes conceitos, é justo termos em mente que os empréstimos de música americana de Stravinsky, ou qualquer outra prática modernista similar, de alguma forma, lidou com esta “dualidade de mercado”, atendo-se a algumas proposições modernistas que consideravam conceitos como a arte “penetrando todas as esferas sociais”, não sendo apenas um privilégio da burguesia. De acordo com Butler (20013, p. 19), Stravinsky era “excepcionalmente consciente das atividades vanguardistas contemporâneas em todas as artes, entretanto escolheu uma tradição bastante conservadora para realizar seus

¹² “Production in the restricted market is aimed by cultural producers at other cultural producers – artists, critics, impresarios, gallery owners, the academy, and so on – who have or will have the power to accredit, canonize, or promote, and at certain prestigious consumers whose recognized ‘good taste’ confers ‘symbolic’ power upon the producer while providing material support. In the restricted market, agents compete to produce objects of the greatest symbolic value, objects deemed by peers to be ‘great works of art’, and to receive accreditation from their peers.”

trabalhos.”¹³. Apesar das posições políticas de Stravinsky em alguns momentos terem sido tão controversas¹⁴, suas práticas de empréstimos da música popular são naturalmente articuladas a partir de uma visão “artística”, de “alta cultura” e de “música séria” sobre sua própria obra, algo que corresponde a atividades do mercado restrito durante seus diálogos situacionais e fragmentários com a música popular, um produto relacionado ao mercado de larga escala.

Conforme descrição de Bernstein (1972), “a abrangência de sua música era tão vasta que Stravinsky não apenas emprestou de qualquer um, mas também compôs para qualquer um: existe Stravinsky para o não-iniciado, para o conhecedor [*connoisseur*] e para qualquer um entre eles”. Neste sentido, as obras populares de Stravinsky poderiam, pelo menos idealisticamente, interpelar pares com um “alto senso estético modernista” bem como “consumidores” de música popular, tendo em vista que os últimos seriam capazes de reconhecer e compreender alguns códigos musicais (como síncope ou instrumentação).

1.1.1 Processos identitários

Pode-se encontrar alguma lógica a respeito da posição cronológica de peças com empréstimo de elementos populares americanos dentro do período neoclássico de Stravinsky. Enquanto suas primeiras composições na década de 1900, ligadas à tradição musical russa de uma geração anterior a sua (Mussorgsky, Borodin, Rimsky-Korsakov, Glazunov e Tchaikovsky), demonstram a busca pelo domínio composicional de modelos estabelecidos até então¹⁵, e suas obras proto-

¹³ Butler considers Stravinsky as a conservative innovator: “This seems paradoxical only if you think, wrongly, that a socially critical, leftist avant-garde is central to modernism, and forget the contribution of conservative modernists such as Pound, Eliot and Lewis in England, and Valéry, Cocteau and Claudel in France” (BUTLER, 2003, p. 19, tradução nossa).

¹⁴ E intensas a ponto do compositor russo ter enviado cartas ao ditador italiano Benito Mussolini proferindo elogios ao fascismo (cf. EVANS, 2003).

¹⁵ Cf. Pople (2003).

seriais desde *The Rake's Progress* (1951) e seriais a partir de *Agon* (1957) vão de encontro com certos procedimentos da Segunda Escola de Vienna¹⁶, é durante o período neoclássico de Stravinsky que seus *retratos* (conforme própria definição do compositor) de música popular americana tomam forma. A disseminação do ragtime e do jazz na Europa chamou a atenção de Stravinsky apenas alguns anos após os seus famosos *Ballets russes*. Na declaração em que ele revela ter ouvido jazz por volta de 1919 e ter descoberto que a performance de jazz é mais interessante que composições de jazz, Stravinsky acrescenta: "o ragtime de *L'Histoire du Soldat* é um retrato de concerto do gênero - no sentido em que as *Valsas* de Chopin não são valsas de dança, mas retratos de valsa. [...]" (STRAVINSKY e CRAFT, 1982, p. 54)¹⁷.

A atenção de Stravinsky dada aos "retratos" de ragtime, jazz e tango ocorre simultaneamente a um período dedicado a releituras da música do passado ocidental, como a de Bach, Mozart e Pergolesi. Apesar de contraditória, a dicotomia entre estas duas perspectivas aparentemente contrastantes pode ser compreendida através da estética modernista pela qual Stravinsky esteve rodeado a partir da década de 1910. A partir do Modernismo, os compositores passam a estar cada vez mais fragmentados dentro de diversos "sub-movimentos" aos quais estiveram relacionados. Esta fragmentação não se deu apenas através de suas identificações em comum com outros artistas, tendo em vista que "apesar de dissimilaridades de estilo, existe uma corrente principal claramente definida do modernismo musical moldada por estratégias comuns de releituras interpretativas" (STRAUS, 1991, p. 447)¹⁸. Tal fragmentação refletiu-se também no tipo de obra de arte *fragmentada* a qual o artista passou a criar.

¹⁶ Cf. Walsh (2001).

¹⁷ "The *Histoire [du Soldat]* ragtime is a concert portrait, or snapshot of the genre - in the sense that Chopin's *Valses* are not dance waltzes, but portraits of waltzes. [...]" (STRAVINSKY, 1982, p. 54, tradução nossa).

¹⁸ "Despite issimilarities of style, there is a clearly defined mainstream of musical modernism, shaped by common strategies of misreading." (STRAUS, 1991, p. 447, tradução nossa).

Apesar dos empréstimos de música popular não serem uma inovação modernista, pode se reconhecer alguma diferença entre os empréstimos de vanguarda deste período de práticas similares precedentes. De acordo com Gendron (2002, p. 16) o “fato de compositores clássicos frequentemente emprestarem materiais, como ‘canções de peixaria’”, não implica necessariamente um aliança ou rompimento de barreira: “o material popular desaparece na sutura contínua da composição e mantém apenas uma relação biográfica e privada com quem a toma de empréstimo [o compositor clássico].”¹⁹. Para Gendron (2002, p. 17), “de maior interesse são as apropriações formais explícitas, que são apropriações que enfatizam o material emprestado, muito frequentemente através de uma forma transgressora e pretensiosa: colagem musical, citações, paródias e pastiches, sínteses, tentativas da música ‘artística’ de elevar a música ‘baixa’, exploração de suas possibilidades estéticas ainda não realizadas, ou tentativas por parte da música popular de acessar o nível de música ‘artística’ através da imitação”²⁰. Parece-nos ser este o caso de Stravinsky.

Voltado ao tema de práticas musicais e identificações sociais em processos identitários, o argumento de Vila pode nos ajudar a entender a produção composicional de Stravinsky de acordo com *identidades situacionais* e *fragmentadas* com as quais o compositor lidou [ou viveu] durante seu vasto período de atividade composicional, considerando principalmente que:

As práticas musicais articulam uma identificação ancorada no corpo, através das diferentes alianças que estabelecemos entre nossas diversas, *fragmentadas, situacionais* e imaginárias identidades narrativizadas [...] que diferentes práticas musicais materializam (VILA, 2012, p. 248).

¹⁹ “The popular material disappears in the seamless suturing of the composition and retains only a private biographical relation to the borrower.” (GENDRON, 2002, p. 16, tradução nossa).

²⁰ “of more interest is the explicit formal appropriation, that is, an appropriation that reveals itself, that highlights the borrowed material, quite often in a purported transgressive manner: musical collage, quotation, parody and pastiche, camp, synthesis, attempts by “art” music to elevate the “lower” music, to explore its unrealized aesthetic possibilities, or attempts by a popular music to “join the club” of art music through mimicry.” (GENDRON, 2002, p. 17, tradução nossa).

Através de seus estudos, Vila propõe uma nova perspectiva a respeito de como a música influencia ou ajuda no processo de construção identitária. Sobre o tema de práticas musicais e identificações sociais em processos identitários, Vila procura se afastar de correntes substancialistas e estruturalistas pelo fato de suas concepções se basearem na ideia da *construção* de identidades (VILA, 2012, p. 250). Vila entende o discurso à *la* Laclau and Mouffe (1987), ou seja, como "práticas linguísticas e não linguísticas que acarretam e conferem sentido a um campo de forças caracterizado pelo jogo de relações de poder" (LACAU; MOUFFE, cf. VILA, 2012, p. 250). Para Vila (2012, p. 250), a música é capaz de exercer "identificações identitárias sem que seja necessária qualquer troca de palavra".

Em oposição à teoria subculturalista britânica²¹, que defende a ideia de que "diferentes grupos sociais possuem diferentes tipos de capital cultural, daí que se expressam musicalmente de maneira diferente", sendo a música apenas um reflexo ou representação de atores sociais específicos (VILA, 2012, p. 251), Vila alega que "as ideias de *articulação* (Gramscian) e *interpelação* (Althusser) se propõem como superadoras do conceito de homologia estrutural", e que "os indivíduos são constituídos como sujeitos por meio de processos interpelativos" (VILA, 2012, p. 252). As interpelações no nível da música popular se expressariam através de letras, melodias e interpretações, oferecendo, por um lado, maneiras de ser e de se comportar e, por outro, modelos de satisfação psíquica e emocional:

Os múltiplos códigos que operam em um evento musical [...] explicariam a importância e a complexidade da música como interpeladora de identidades. [...] Por sua vez, como o som por si mesmo é um sistema de muitas camadas, os códigos estritamente musicais também são variados. Daí a possibilidade que tem um mesmo tipo de música de interpelar atores sociais muito distintos entre si, sobretudo se levarmos em conta que tais códigos [...] muitas vezes podem ser altamente contraditórios. (VILA, 2012, p. 254)

²¹ Cf. Birmingham School, especialmente: HEBDIGE, Dick. **Subculture: The Meaning of Style**. London: Methuen, 1979.

Parece-nos ser conveniente, neste momento, lembrarmos como estes conceitos são inerentes às práticas musicais de Stravinsky e à sua construção de identidade modernista, especialmente através dos processos de *interpelação*, por meio do qual buscamos entender de que forma Stravinsky foi interpelado pela música Americana, e *articulação*, por intermédio da qual discutimos os processos vividos por Stravinsky para associar tais interpelações à sua estética modernista. Nos empréstimos populares de Stravinsky, ou em qualquer outra prática estética de qualquer outro compositor em qualquer outra época, há sempre um discurso encoberto que pode ser investigado através dos processos mencionados previamente. Frith comenta a respeito desta questão:

As argumentações sobre música são menos sobre a qualidade da música em si mas sobre como posicioná-la, sobre o que na música é verdadeiramente acessado. Afinal de contas, só podemos ouvir música como tendo valor [...] quando sabemos o que ouvir e como ouvir. A nossa recepção da música, as nossas expectativas criadas a partir dela, não são inerentes à música em si – o que é uma das razões pelas quais tantas análises musicológicas de música popular acabam “perdendo o ponto”: o seu objeto de estudo, o texto discursivo que o objeto constrói, não é o texto que ninguém ouve. (FRITH, 1990, p. 96-97)

Os códigos musicais contraditórios presentes no caso de Stravinsky poderiam ser um reflexo de uma percepção superficial do compositor enquanto um ator social improvável para estabelecer relações de identificação com os gêneros musicais americanos, especialmente por se tratar de alguém nascido e criado na Rússia, que portanto não tivera o mesmo contato com a música popular americana que um americano nato poderia ter tido. Apesar da identificação de um músico russo com a música popular americana talvez ser inusitada (especialmente considerando-se os acontecimentos políticos da época), é relevante lembrarmos o caso de compositores parisienses como Debussy e Satie, amigos pessoais de Stravinsky, que assim como o compositor russo não possuíam relação com o solo americano, no entanto compuseram peças com empréstimos e alusões aos sons que chegavam do Novo Continente, como *Golliwog's Cake Walk* (1908), de

Debussy e *Parade* (1917), de Satie, peças compostas antes mesmo das de Stravinsky. Independentemente da falta de raízes com o solo americano, as aventuras de Stravinsky possuíam conexões com práticas de outros compositores de seu tempo, e a busca por uma sonoridade modernista aproximou Stravinsky desta prática *situacional* (no sentido em que Stravinsky não emprestou elementos da música popular ininterrupta e exclusivamente por um longo período de tempo) e *fragmentária* (onde apenas parte dos elementos musicais originais são visitados por Stravinsky). Neste sentido, a aproximação de artistas modernistas (especialmente aqueles ligados a Paris) à música popular e ao entretenimento representa a Stravinsky uma nova possibilidade de aliança situacional vanguardista. Gendron discute as práticas de empréstimo de elementos populares durante o Modernismo musical de vanguarda e os meios pelos quais estes empréstimos se articulavam:

Enquanto centro artístico e de entretenimento na Europa da virada do século, Paris foi naturalmente o principal ponto modernista para vigorosos cruzamentos entre arte e entretenimento. As vanguardas parisienses estabeleceram um modelo ao fomentar e institucionalizar estes rompimentos entre fronteiras, e perseguiu-os de forma mais entusiasmada e extensa do que qualquer outro grupo artístico nos demais centros modernistas. (GENDRON, 2002, p. 12, tradução nossa)²²

Utilizando o exemplo de Stravinsky, Gendron comenta que não é uma tarefa fácil afirmar que as apropriações formais por parte dos produtores da alta cultura correspondiam à uma abertura amigável ou bem receptiva à música popular:

O quão amigável é Stravinsky quando ele introduz uma sequência musical denominada "ragtime" em sua obra *L'Histoire du Soldat*? O ragtime em questão não seria apenas uma forma de Stravinsky obter material sobre o qual aplicaria seus talentos inventivos? O ragtime aqui não representa

²² "As the center for art and entertainment in turn-of-the-century Europe, Paris was naturally the primary modernist site for vigorous crossovers between art and entertainment. The Parisian avant-gardes set the pace in fostering and institutionalizing these border crossings, and pursued them more enthusiastically and extensively than anyone else in other modernist centers." (GENDRON, 2002, p. 12, tradução nossa).

apenas um evento narrado pelo compositor, ou seja, o soldado tocando uma peça de ragtime em seu violino enquanto outros dançam à sua volta? Podemos concluir apenas a partir disso, sem situar esta obra em outras práticas vanguardistas da época, que o compositor possuiu um apego amoroso com o ragtime ou com outras formas musicais populares? (GENDRON, 2002, p. 17, tradução nossa)²³

Tendo em vista que estes cruzamentos entre vanguarda e música popular na Paris modernista (conforme praticados por Stravinsky, Milhaud, Debussy, Satie e Ravel) produziram apenas algumas obras de caráter apropriativo, Gendron (2002, p. 17) levanta uma questão central: “podemos concluir que os engajamentos entre vanguarda e música popular em Paris eram intermitentes e passageiros?”²⁴. Gendron (2002, p. 17) parece sugerir que as práticas de vanguarda musical serviriam mais aos interesses dos próprios vanguardistas, pois “se as apropriações formais entre fronteiras não garantem uma aliança efetiva entre o ‘alto’ e o ‘baixo’, sua ausência também não implica na inexistência de tal aliança”²⁵. Se os empréstimos populares de Stravinsky significavam ou não uma “abertura amigável à música popular”, isto é algo difícil de se afirmar, mas de fato Stravinsky teve significativos “encontros” situacionais e fragmentários com a música popular americana a partir de 1916 que de alguma forma são um reflexo de sua busca por novas estéticas e alternativas a seus impulsos em direção à música do passado. A teoria de Vila nos direciona ao diálogo com a discussão proposta por Gendron sobre vanguarda e música popular, e às consequentes práticas de alianças situacionais vanguardistas no início do século XX. Gendron comenta como a relação

²³ “How friendly to popular music is Stravinsky when he introduces a musical sequence called “Ragtime” in his *Historie du soldat*? Doesn't the ragtime form here simply provide Stravinsky with material on which to apply his inventive talents? Does it not merely represent an event narrated by the composition, namely, the soldier's playing a ragtime piece on his fiddle while other dances? Can we conclude from this alone, without situating this work in other avant-garde practices of the time, that the composer has a loving attachment to ragtime and other popular musical forms?”.

²⁴ “Are we to conclude from this that the high/low engagements in modernist Paris were intermittent and evanescent?” (GENDRON, 2002, p. 17, tradução nossa).

²⁵ “If formal appropriation across the boundaries does not assure an effective alliance between high and low, neither does its absence entail the nonexistence of such an alliance,” (GENDRON, 2002, p. 17, tradução nossa).

entre Modernismo e manifestações populares podem ser compreendidas através da perspectiva do produtor de “alta cultura”:

Recorrentemente neste século, muitas figuras literárias e artistas plásticos expressaram sua atração pelo jazz, cabaré e outras formas de música popular. Isto, porém, foi mais uma questão de interesse privado de consumo, aventuras curtas em um “nível social mais baixo”, ou alianças momentâneas do que identificação estética. Cocteau e Picasso podem ter demonstrado apreço público pelo jazz, mas irrevogavelmente suas identificações estéticas e seus esforços colaborativos eram com Stravinsky e Satie [...]. (GENDRON, 2002, p. 8, tradução nossa)²⁶

Tendo em vista que as práticas de alianças situacionais adotadas por Stravinsky são similares às de Cocteau e Picasso, seria difícil explicarmos não apenas as suas “aventuras populares” sem o conhecimento desta questão, mas também as múltiplas expressões contrastantes de sua obra que foram processadas durante seus 70 anos de atividade como compositor (o início dentro da tradição russa, o Primitivismo, o Neoclassicismo e o Serialismo Tardio). A respeito destas múltiplas práticas estéticas, é relevante lembrarmos que, ao final da primeira década do século XX, Stravinsky já havia estabelecido alianças não apenas com compositores russos, como o seu mentor Rimsky-Korsakov, mas também com a música de Debussy e Ravel, compositores estes que por sua vez haviam encontrado inspiração na música de concerto russa do final do século XIX. A sua amizade com Ravel²⁷, intensificada por suas frequentes viagens à Paris comissionadas pelos *Ballets russes*, representa uma aproximação pessoal a um dos compositores proeminentes cuja obra ganhava notoriedade na eferescente capital francesa. A abertura de *Firebird* (1910), possivelmente influenciada pela textura dos compassos iniciais de *Rapsodie*

²⁶ “Of course, recurrently in this century, many literary figures and visual artists have expressed an attraction to jazz, cabaret, and other popular musics. But this was usually a matter more of private consumer interest, public slumming, or momentary alliances than of aesthetic identification. Cocteau and Picasso may have made a public scene of liking jazz, but ultimately their aesthetic identification and collaborative efforts were with Stravinsky and Satie [...]”

²⁷ Cf. RAVEL, Maurice. Contemporary Music. In: ORENSTEIN, Arbie (Ed.). **A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews**. Mineola: Columbia University Press, 2003.

Espagnole composta dois anos antes por Ravel, é um dos primeiros exemplos da conexão musical de Stravinsky com o compositor francês:

Figura 1: Compassos iniciais de *Rapsodie Espagnole* (1908), de Ravel.

Figura 2: Compassos iniciais de *Firebird* (1910), de Stravinsky.

A respeito da peça de Ravel, Taruskin (1996, p. 30) recorda que *Rapsodie* foi ouvida pela primeira vez em São Petesburgo em Janeiro de 1909, regida por Alexandre Siloti, e foi descrita por Stravinsky como “a última moda em termos de sutileza harmônica e brilho orquestral”. Taruskin também comenta a ironia da conexão de Stravinsky com a música de Debussy e Ravel:

A ironia consiste no fato de que os compositores franceses que inspiraram compositores russos da geração de Stravinsky estavam eles próprios em débito com compositores da geração de Rimsky-Korsakov. Isto é particularmente evidente no caso de *Rapsodie Espagnole*, com suas numerosas afinidades Rimskianas indo de cadências no naipe de madeiras à la *Sheherazade* ou *Capriccio Espagnol* a apressadas escalas octatônicas à la *Sadko*. Algumas das características próprias da música de Debussy ou Ravel que mais afetaram Stravinsky foram empréstimos russos (TARUSKIN,

1996, p. 310, tradução nossa)²⁸.

A ligação de Stravinsky com Ravel revela também uma forte amizade que perdurou até a falecimento do compositor francês, em 1937. Possivelmente influenciado e estimulado pelas transposições de Stravinsky, o que denotaria um processo de influência recíproca, Ravel também emprestou elementos musicais americanos, dando voz ao jazz e ao blues em *Sonata para Violino e Piano* (1927) e *Piano Concerto* (1931). Em uma ocasião de recital-palestra no *Rice University* em 1928, na cidade americana de Houston, Ravel manifestou sua concepção sobre o empréstimo de ritmos americanos, ideias estas que provavelmente teria compartilhado e discutido com o amigo Stravinsky em alguma circunstância e que provavelmente também contavam com o apreço do compositor russo:

Na minha concepção, o *blues* é um de vossos maiores bens musicais, verdadeiramente americano apesar de suas influências africanas e espanholas. Músicos me perguntam como eu vim a escrever blues como o segundo movimento da minha recém completada *Sonata para Violino e Piano* (1923-1927). Atrevo-me a dizer que [...] é a música francesa, a música de Ravel que eu escrevi. Na verdade, essas formas populares são os materiais de construção, e o trabalho artístico se torna visível na concepção cautelosa de que nenhum pormenor fora deixado ao acaso. (RAVEL, 2003, p. 46, tradução nossa)²⁹

Adiante, Ravel levanta a questão da manipulação de materiais americanos, reconhecendo procedimentos composicionais similares por parte de Stravinsky e outros compositores de seu tempo e frisando o aspecto particular da

²⁸ "That irony consists in the fact that the French composers who interested the Russian composers of Stravinsky's generation were themselves heavily indebted to the Russian composers of Rimsky-Korsakov's generation. This is particularly evident in the case of the *Rapsodie Espagnole*, with its numerous Rimskian affinities ranging from woodwind cadenzas à la *Sheherazade* or *Capriccio Espagnol* to rushing octatonic scales à la *Sadko*. Some of the very features of Debussy's or Ravel's music that seem to have affected Stravinsky's most directly were actually Russian borrowings of this kind."

²⁹ "To my mind, the "blues" is one of your greatest musical assets, truly American despite earlier contributory influences from Africa and Spain. Musicians have asked me how I came to write "blues" as the second movement of my recently completed *Sonata for Violin and Piano* (1923-1927). I venture to say that nevertheless it is French music, Ravel's music that I have written. Indeed, these popular forms are but the materials of construction, and the work of art appears only on mature conception where no detail has been left to chance."

abordagem de música popular na visão de cada compositor:

[...] Uma pequena estilização na manipulação destes materiais é algo completamente essencial. [...] Pense nas diferenças marcantes e essenciais a serem observadas nos "jazz" e "rags" de Milhaud, Stravinsky, Casella, Hindemith, e assim por diante. A individualidade desses compositores é mais forte do que os materiais apropriados. Eles moldam as formas populares para atender exigências da sua própria arte individual. Mais uma vez - nada é deixado ao acaso; novamente - pequena estilização dos materiais empregados, enquanto os estilos se tornam tão variados quanto os próprios compositores (RAVEL, 2003, p. 46, tradução nossa)³⁰.

Considerando a retórica de Ravel, bem como de seus laços pessoais e musicais com Stravinsky, podemos supor que a manipulação do material musical americano e a individualidade na elaboração destes materiais provavelmente foram temas em discussão entre estes compositores modernistas no início do século XX. Apesar da escassez de declarações mais profundas de Stravinsky a respeito do assunto, a intersecção da música americana em seu período neoclássico demonstra um considerável conhecimento destes elementos, que, assim como no caso de Ravel, estiveram à disposição de sua individualidade criativa.

Apesar de ter sido apontado como o compositor modernista mais conhecido na Europa durante os anos que precede seu exílio nos Estados Unidos (EVANS, 2003, p. 543), o argumento referente às múltiplas articulações estéticas de Stravinsky pode ser capaz de explicar o reconhecimento de Stravinsky na América. "Lembranças" de seus traços musicais podem ser ouvidas em obras de compositores como Aron Copland, Bernard Herrmann e Leonard Bernstein (quem na ocasião da morte de Stravinsky o considerou "a última grande figura paterna na música ocidental"). Neste sentido, a música de Stravinsky não apenas absorve a

³⁰ "Moreover, minute stylization in the manipulation of these materials is altogether essential. [...] Think of the striking and essential differences to be noted in the "jazz" and "rags" of Milhaud, Stravinsky, Casella, Hindemith, and so on. The individualities of these composers are stronger than the materials appropriated. They mould popular forms to meet the requirements of their own individual art. Again - nothing left to chance; again - minute stylization of the materials employed, while the styles become as numerous as the composers themselves." (RAVEL, 2003, 46, tradução nossa).

música americana, mas também é articulada através das vozes autorais de outros compositores americanos. As palavras de Bernstein enfatizam a questão paradoxal da produção musical de Stravinsky e a singularidade de suas realizações composicionais no cânone da história da música:

Durante o decorrer de sua longa e abundante vida, Stravinsky produziu um tipo de obra altamente pessoal que parece paradoxalmente conseguir resumir e abranger toda a própria música. Da arte folclórica primitiva ao sofisticado serialismo, da rarefeita música religiosa ao estridente jazz. Suas realizações são ainda mais específicas: existe uma essência de Bach, Mozart, Tchaikovsky e muitos outros em sua música. Mas através de alguma alquimia privada, algum segredo mágico, ele absorve todas essas essências, transforma-as e as devolve para nós: brilhantes, novas, originais e inimitáveis. Suas texturas vão do mais grandioso ao mais simples. Seu espírito era devoto e ao mesmo tempo irreverente. Sua música era suave e pontiaguda – emocional mas anti-romântica. Poderia ser popular e exótico, nacionalista ou inter-continental. Neste sentido, Stravinsky provavelmente foi o compositor mais universal que já existiu (BERNSTEIN, 1972, tradução nossa).³¹

Através do Modernismo, o artista passou não apenas a estar cada vez mais suscetível a diferentes interpelações ao longo de diferentes fases criativas, mas também a múltiplas e simultâneas interpelações. Conforme comenta Mawer (2010, p. 117), “para muitos modernistas, *jazzificar* seus estilos clássicos, além de ser uma forma de ecleticismo, possibilitou uma significativa possibilidade de inflexão de suas vozes autorais.”³². Assim, após uma fase inicial voltada ao primitivismo Russo, o Neoclassicismo de Stravinsky a partir de meados da década de 1910 foi interpolado por momentos de empréstimos da música popular americana, o que

³¹ “In the course of his long and abundantly creative life, Stravinsky produced a highly personal body of work, which seems, paradoxically enough, to sum up and embrace all of music itself—from primitive folk art to highly sophisticated serialism, from rarefied church music to outspoken jazz. His embrace is even more specific: there is an essence of Bach in his music, and of Mozart, and of Tchaikovsky, and of many others—but through some private alchemy, some secret magic, he absorbed all these essences, metamorphosed them, and gave them all back to us shiny-new, original, inimitable. His textures go from the richest to the leanest; his spirit was both devout and irreverent; his music is at once tender and spiky, emotional but antiromantic; it can be popular and esoteric, nationalistic or intercontinental. In this sense he was probably the most universal composer who ever lived.”

³² “[...] For many modernist composers, to jazz up their classical style, as one type of eclecticism, enabled a significant means of inflecting their authorial voice.” (MAWER, 2010, p. 117, tradução nossa).

significa que o compositor que anos antes havia ganhado notoriedade através de um tipo de identificação modernista valendo-se do uso de elementos folclóricos e primitivos de sua terra natal, esteve diante de diversas alianças que foram estabelecidas entre “diversas, fragmentadas, situacionais e imaginárias identidades narrativizadas” as quais podem se materializar musicalmente (VILA, 2012, p. 248). Estas alianças ocorrem em alguns momentos pela releitura da música do passado (como a de Mozart, Bach e Pergolesi), e em outros momentos pela música popular que se desenvolvia paralelamente aos progressos neoclássicos de Stravinsky.

Embora a teoria de processos identitários de Vila (2012) tenha sido primeiramente direcionada ao estudo da música popular e sua audiência, e não especificamente à obra de compositores de música de concerto, uma reflexão sobre seus princípios teóricos nos traz um significativo direcionamento à investigação acerca dos meios pelos quais os críticos da época, e o próprio Stravinsky, reconheceram sua personalidade modernista, considerando aqui a reciprocidade que permite que tanto a audiência quanto o compositor e o intérprete estejam sujeitos a identificações. As proposições de Vila acerca de processos identitários fazem parte de nossa base teórica para discussão da relação de Stravinsky com os gêneros populares do continente americano, e através dela podemos nos aprofundar sobre processos *situacionais* e *fragmentários* específicos através dos quais a identidade modernista de Stravinsky se articulou.

Permitindo uma produção artística não-contígua através de diferentes estéticas concomitantes, o Modernismo fomentou a necessidade de alguns artistas de se reinventar a cada obra. Evidências apontam que possivelmente este foi o caso de Stravinsky. Assim, em alguns momentos seus processos composicionais iam de acordo com a prática do ideal modernista comum também a outros artistas da época, em outros momentos priorizava sua própria individualidade artística. Sua abordagem da música popular americana pode não ter sido compactada em um período determinado e limitado, como fora durante a produção dos *Ballets russes*,

porém sua constante produção de peças de cunho popular americano de alguma maneira representam ao compositor uma alternativa criativa à sua predominante referência à música do passado entre meados da década de 1910 até 1945.

Desta forma, o momento neoclássico de Stravinsky pode ser reconhecido como um período de satisfação intelectual eclética, desdobrado em releituras tanto de música clássica como da música popular contemporânea de sua época. A abrangência estética, estilística, histórica e composicional de sua obra demonstra que Stravinsky procurou estabelecer as alianças (situacionais ou mais duradouras) que necessitava para alcançar sua satisfação criativa. Os empréstimos musicais americanos mostram que Stravinsky não esteve apenas voltado à música do passado durante a sua fase Neoclássica, mas também aos sons e às novidades de seu tempo.

2 PROCESSOS HIPERTEXTUAIS

Abordando a questão da intertextualidade, não temos como objetivo traçar paralelos entre cada um dos diversos autores os quais se debruçaram sobre este amplo e certamente fértil campo linguístico (e também sobre seus assuntos correlatos), mas sim procurar estabelecer um diálogo entre as práticas composicionais de Stravinsky com questões fundamentais da teoria intertextual que nos permitam olhar nosso objeto de estudo de uma forma mais laboriosa, dinâmica, contemporânea e consciente da vasta amplitude de desdobramentos que uma pesquisa como esta pode ser capaz de proporcionar. Acreditamos que, levando questões teóricas da intertextualidade ao encontro da fundamentação teórico-musical, contribuiremos com uma perspectiva mais ampla e atual sobre o tema, mantendo uma lúcida percepção de que não esgotaremos todas as perspectivas teóricas cabíveis ao nosso objeto de estudo, muito menos iremos propor conclusões vedadas à múltiplas e situacionais interpretações de outrem. À vista disso, este trabalho se esforça no sentido de colaborar através perspectivas teóricas com as quais este autor individualmente lidou durante a produção desta tese, as quais podem perfeitamente ser passíveis de revisões e atualizações no decorrer de novas, múltiplas e situacionais experiências teóricas e culturais.

Tendo reconhecido esta questão, podemos perceber não apenas o caráter múltiplo de nossas próprias experiências humanas e intelectuais, mas também a multiplicidade dos campos teóricos através dos quais procuramos

abordar o tema principal desta pesquisa: Stravinsky e a música popular americana. Desta forma, a multiplicidade é igualmente um fator a ser considerado dentro das teorias aqui abordadas, sejam aquelas referentes a processos identitários, a conceitos intertextuais (ou hipertextuais, como veremos adiante), à teoria musical ou à historiografia. Uma tese de doutorado dificilmente seria capaz de findar cada um dos múltiplos desdobramentos possíveis dentro da discussão de um objeto de pesquisa como o aqui proposto, e provavelmente estaria fadada a produzir conclusões alheias a complexidade e pluralidade de tal objeto. Buscamos, através do diálogo com outros autores e teóricos, agregar e estabelecer, no “melhor sentido” pós-estruturalista do termo *intertextualidade*, novos significados à vasta “rede de significados” previamente estabelecidos ou em processo de consolidação.

2.1.1 Teorias intertextuais

Em *Intertextuality: The New Critical Idiom* (2011), Allen apresenta uma síntese das principais correntes teóricas em torno da intertextualidade. Conforme Allen, “textos literários possuem significado, e a partir deles o leitor extrai significado”, sendo o “processo de extração de significado de textos” denominado *leitura* ou *interpretação*. Segundo o autor, “apesar da aparentemente óbvias, estas ideias tem sido radicalmente desafiadas na literatura contemporânea e na teoria cultural” (ALLEN, 2011, p. 1)³³. Ao abordar também termos correlatos, como *dialoguismo* (cf. Mikhail Bakhtin), *transposição* (cf. Julia Kristeva), *transtextualidade* (cf. Gérard Genette), *desleitura*, *influência*, *apropriação* e *desapropriação* (cf. Harold Bloom), entre outros, Allen estabelece uma “linha do tempo” dos estudos textuais que abrange desde as primeiras discussões sobre significado linguístico

³³ “Literary texts possess meaning; readers extract that meaning from them. We call the process of extracting meaning from texts reading or interpretation. Despite their apparent obviousness, such ideas have been radically challenged in contemporary literary and cultural theory.” (ALLEN, 2011, p. 1, tradução nossa).

(SAUSSURE, 1974) até discussões contemporâneas, como adaptação e descentralização textual. Para o autor,

Os sistemas, códigos e tradições de outras formas artísticas e culturais em geral são cruciais para o significado de uma obra literária. Os textos, sejam estes literários ou não, são vistos por teóricos modernos como desprovidos de qualquer tipo de significado independente. Eles são o que os teóricos agora designam por intertextualidade. O ato da leitura, conforme alegam os teóricos, leva-nos a uma rede de relações textuais. Interpretar um texto, descobrir seu(s) significado(s), é traçar estas relações. O conceito de leitura se torna, portanto, o processo de movimento entre textos. Já sobre o conceito de significado, algo que existe entre um texto e todos os outros textos aos quais o primeiro se refere e se relaciona, movendo-se do texto independente para uma rede de relações textuais. O texto se torna o *intertexto* (ALLEN, 2011, p. 1, tradução nossa)³⁴.

Conforme Allen, “intertextualidade é um dos termos mais frequentemente mal empregados no vocabulário crítico contemporâneo”, alegação esta que leva em conta publicações de estudos críticos padronizados, como “um estudo intertextual de [...]”, ou “Intertextualidade e [...]”. Sendo a intertextualidade um terreno de muitas teorizações, Allen considera que algumas avaliações comuns construídas a partir de figurações super-determinadas sugerem uma certa superficialidade teórica, tendo em vista que tais abordagens teriam o poder de induzir o leitor a um entendimento limitado sobre a obra estudada e, mais ainda, sobre os problemas intertextuais:

Intertextualidade, uma das ideias centrais na teoria literária contemporânea, não é um termo transparente, e assim, apesar de sua confiante utilização por parte de vários teóricos e críticos, não pode ser evocada de uma maneira simples. Tal termo corre o risco de significar aquilo que o crítico queira que o termo signifique. (ALLEN, 2011, p. 2,

³⁴ “The systems, codes and traditions of other art forms and of culture in general are also crucial to the meaning of a work of literature. Texts, whether they be literary or non-literary, are viewed by modern theorists as lacking in any kind of independent meaning. They are what theorists now call intertextual. The act of reading, theorists claim, plunges us into a network of textual relations. To interpret a text, to discover its meaning, or meanings, is to trace those relations. Reading thus becomes a process of moving between texts. Meaning becomes something which exists between a text and all the other texts to which it refers and relates, moving out from the independent text into a network of textual relations. The text becomes the intertext.”

tradução nossa)³⁵

Segundo Allen (2001, p. 5), a intertextualidade reflete visões da sociedade e das relações humanas, e, julgando por noções implícitas no termo relativas à questões da vida contemporânea (como relacionalidade, interconectividade e interdependência), sua conceituação pode ser empregada para “realizar comentários e capturar características de uma parcela da sociedade ou de um período histórico”³⁶. Allen comenta que, tendo emergido de uma parte da complexa teoria literária moderna, o próprio significado de intertextualidade “contém esta história”. Portanto, entender a intertextualidade seria um pré-requisito básico para a compreensão de processo de construção de conhecimento historiográfico e artístico³⁷:

A intertextualidade é, e continuará sendo, um elemento crucial na tentativa de se entender a literatura e a cultura em geral. Sem um conhecimento funcional de teorias e práticas intertextuais, os leitores tendem a reter noções tradicionais de escrita e leitura, noções estas que foram radicalmente desafiadas desde a década de 1960.[...] Na época pós-moderna, teóricos frequentemente alegam que não se pode mais falar de originalidade ou singularidade [...] tendo em vista que cada objeto artístico é claramente montado a partir de pedaços de materiais artísticos previamente existentes. (ALLEN, 2011, p. 7, tradução nossa)³⁸

Através de informações históricas em torno da teorização da

³⁵ “Intertextuality, one of the central ideas in contemporary literary theory, is not a transparent term and so, despite its confident utilization by many theorists and critics, cannot be evoked in an uncomplicated manner. Such a term is in danger of meaning nothing more than whatever each particular critic wishes it to mean.”

³⁶ “[...] Intertextuality reflect visions of society and human relations. A concept such as this can be employed to make comments on, or even capture the characteristics of, a section of society or even a period of history [...].”(ALLEN, 2011, p. 5, tradução nossa).

³⁷ “The term intertextuality, however, emerges from the complex history of modern literary theory. Its very meaning contains this history, and cannot be grasped unless we have some knowledge of that history.” (ALLEN, 2011, p. 5).

³⁸ “Intertextuality is and will remain a crucial element in the attempt to understand literature and culture in general. Without a working knowledge of intertextual theory and practice, readers are likely to retain traditional notions of writing and reading, notions which have been radically challenged since the 1960s.” (ALLEN, 2011, p. 7, tradução nossa).

intertextualidade nos campos historiográficos e artísticos, Allen aborda a intertextualidade na forma de uma “introdução ao debate teórico” ao resumir uma significativa parte de distintas proposições teóricas. De acordo com o Allen, a intertextualidade possuiu origens na linguística do século XX, particularmente no trabalho profícuo do linguista suíço Ferdinand de Saussure, que observou a forma como determinadas características sistemáticas da linguagem “estabelecem a natureza relacional do significado, e, portanto, do texto” (ALLEN, 2011, p. 2). Conforme observa Allen, a intertextualidade também emerge de teorias preocupadas com a existência da linguagem dentro de situações sociais específicas”, como as teorias literárias e linguísticas de Bakhtin. Adiante, na década de 1960, Kristeva combina as teorias de Saussure e Bakhtin para produzir a primeira articulação da teoria intertextual. Allen sugere que a principal divisão na teoria intertextual ocorrida no século XX diz respeito à oposição entre o pensamento estruturalista e o pós-estruturalista:

O trabalho de Kristeva, baseado na obra de Bakhtin, ocorreu durante um período de transição nas modernas teorias literária e cultural. Esta transição é geralmente descrita como uma mudança do Estruturalismo para o Pós-Estruturalismo. [...] Tal transição é muitas vezes caracterizada no sentido em que afirmações de objetividade, rigor científico, estabilidade metodológica e outros termos de teor racionalista são substituídos pela ênfase na incerteza, indeterminação, incomunicabilidade, subjetividade, desejo, prazer e interpretação. Se os críticos literários estruturalistas acreditavam que a linguística de Saussure poderia se tornar objetiva, e até mesmo científica, os críticos pós-estruturalistas a partir da década de 1960 argumentaram que a crítica, assim como a própria literatura, é intrinsecamente instável, produto dos desejos e anseios subjetivos. (ALLEN, 2011, p. 3, tradução nossa)³⁹

³⁹ “Kristeva’s work on Bakhtin occurred during a transitional period in modern literary and cultural theory. This transition is usually described in terms of a move from structuralism to poststructuralism. [...] This transition is often characterized as one in which assertions of objectivity, scientific rigour, methodological stability and other highly rationalistic-sounding terms are replaced by an emphasis on uncertainty, indeterminacy, incommunicability, subjectivity, desire, pleasure and play. If structuralist literary critics believe that Saussurean linguistics can help criticism become objective, even scientific in nature, then poststructuralist critics of the 1960s and beyond have argued that criticism, like literature itself, is inherently unstable, the product of subjective desires and drives.”

Allen (2001, p. 3) comenta que “o termo intertextualidade foi inicialmente empregado por teóricos e críticos pós-estruturalistas em tentativas de se desfazer noções de significado estável e interpretação objetiva.” O fato de críticos pós-estruturalistas empregarem o termo intertextualidade para “romper noções de significado”, enquanto críticos estruturalistas utilizam o mesmo termo para “localizar e até mesmo fixar o significado literário”, de acordo com Allen, é uma “evidência da flexibilidade conceitual do termo intertextualidade”⁴⁰.

Allen (2011, p. 4) identifica nos estudos de Barthes uma “teoria intertextual que desafia suposições de longa data a respeito do papel do autor na produção do significado e da natureza própria do significado literário”. Para Allen, a visão de Barthes diz respeito a um tipo de significado literário que jamais pode ser totalmente estabilizado pelo leitor, já que a natureza intertextual de obras literárias conduz o leitor a novas relações textuais”. De acordo com Allen, Barthes vê tal situação como uma “libertação do leitor; uma libertação das ideias tradicionais de poder e autoridade por parte da figura do autor, alguém que agora encontra-se ‘morto’”⁴¹. Allen (2011, p. 4) observa que, conforme Barthes (1977, p. 159), a morfologia do termo “intertextualidade” expressa a ideia de “tecido”, e, por este ângulo, ela depende da figura da teia, da trama, do tecido final que é um entrelaço de fios “já escritos” e já “lidos”. Desta forma, cada texto sugere significado em

⁴⁰ “The term intertextuality was initially employed by poststructuralist theorists and critics in their attempt to disrupt notions of stable meaning and objective interpretation. [...] That poststructuralist critics employ the term intertextuality to disrupt notions of meaning, whilst structuralist critics employ the same term to locate and even fix literary meaning, is proof enough of its flexibility as a concept.” (ALLEN, 2011, p. 3, tradução nossa).

⁴¹ “Barthes employs intertextual theory to challenge long-held assumptions concerning the role of the author in the production of meaning and the very nature of literary meaning itself. For Barthes, literary meaning can never be fully stabilized by the reader, since the literary work’s intertextual nature always leads readers on to new textual relations. [...] “Barthes views such a situation as a liberation for readers; a liberation from the traditional power and authority of the figure of the ‘author’, who is now ‘dead’.” (ALLEN, 2011, p. 4, tradução nossa).

relação a outros textos⁴².

No tocante à abordagem estruturalista, Allen percebe posições críticas diametralmente opostas àquelas de Kristeva e de Barthes: “apesar de suas diferenças, os críticos literários franceses Gérard Genette e Michael Riffaterre empregam a teoria intertextual para argumentar a favor de uma certa determinabilidade crítica, ou pelo menos para se comentar questões definitivas, estáveis e incontroversas a respeito de textos literários” (ALLEN, 2011, p. 4)⁴³.

A intertextualidade é um tema discutido também em específicas correntes sociais e ideologias. Neste âmbito, Allen destaca que o interesse de Harold Bloom em motivações além da produção poética “o direciona à teoria intertextual, mas a uma versão desta teoria que parece bastante distante da celebração da morte do autor realizada por Barthes” (ALLEN, 2011, p. 4). Em torno deste grupo intelectual, Allen comenta que outros teóricos e críticos, trabalhando a partir de posições feministas e pós-coloniais, também tentaram implantar uma teoria intertextual desvinculada de celebrações de pluralidade e da ‘morte do autor’, ideias estas associadas ao termo intertextualidade pelos pós-estruturalistas. Segundo Allen, “para estes críticos feministas e pós-colonialistas preocupados com marginalização e opressão de indivíduos e sociedades, a ‘morte do autor’ e a celebração da incerteza interpretativa não foram tão obviamente liberatórias como poderiam ter sido para críticos como Barthes” (ALLEN, 2011, p. 6)⁴⁴.

⁴² “As Barthes reminds us, the very word ‘text’ is, if we remember its original meanings, ‘a tissue, a woven fabric’ (Barthes, 1977a: 159). The idea of the text, and thus of intertextuality, depends, as Barthes argues, on the figure of the web, the weave, the garment (text) woven from the threads of the ‘already written’ and the ‘already read’. Every text has its meaning, therefore, in relation to other texts.” (ALLEN, 2011, p. 4, tradução nossa).

⁴³ “Critical positions at times diametrically opposed to those of Kristeva and Barthes. Despite differences between them, the French literary critics Gérard Genette and Michael Riffaterre both employ intertextual theory to argue for critical certainty, or at least for the possibility of saying definite, stable and incontrovertible things about literary texts.” (ALLEN, 2011, p. 4, tradução nossa).

⁴⁴ “To feminist and postcolonial critics, concerned with marginalized and oppressed communities and individuals, the ‘death of the Author’ and the celebration of interpretive uncertainty are not as obviously liberatory as they appear to be to critics such as Barthes.” (ALLEN, 2011, p. 6, tradução nossa).

Em suma, Allen discute intertextualidade a partir de seus contextos teóricos, de suas origens na interpretação realizada por Kristeva da obra de Saussure e Bakhtin, através de sua articulação pós-estruturalista na obra de Barthes, em suas articulações estruturalistas conforme Genette e Riffaterre, em adaptações feministas e pós-colonialistas do termo, e finalmente, em aplicações dentro das artes não-literárias, na atual época cultural e em modernas tecnologias computacionais. Ainda de acordo com Allen (2011, p. 6), o termo intertextualidade pode envolver uma série de questões, como “a radicalidade do signo, a relação entre signos e textos e textos culturais, a relação entre um texto e um sistema literário, ou a relação transformativa entre um texto e outro”⁴⁵.

2.1.2 A transtextualidade de Gérard Genette

Conforme verificamos previamente através da síntese das teorias intertextuais realizada por Allen (2011), a formação estruturalista do crítico e teórico literário francês Gérard Genette é expressada em seus trabalhos por meio de sua teoria da *transtextualidade*. Em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2010)⁴⁶, Genette dedica-se à temática das relações hipertextuais na literatura, sendo este um dos temas correlatos à sua teoria geral da transtextualidade. A abordagem de Genette caracteriza um tipo de estruturalismo aberto, que “ao invés de insistir no próprio texto, ocluso, nas relações internas que o tornam o que ele é”, Genette se foca nas relações entre os textos, “nas formas pelas quais estes se re-leem e re-

⁴⁵ “it can involve the radical plurality of the sign, the relation between signs and texts and the cultural text, the relation between a text and the literary system, or the transformative relation between one text and another text. However it is used, the term intertextuality promotes a new vision of meaning, and thus of authorship and reading: a vision resistant to ingrained notions of originality, uniqueness, singularity and autonomy.” (ALLEN, 2011, p. 6, tradução nossa).

⁴⁶ Publicado originalmente em francês (1982), também possui tradução ao inglês (1997).

escrevem mutuamente, a perfusão perpétua ou transtextual” (GENETTE, 1997)⁴⁷.

Genette comenta o significado do título de seu livro:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: *hipertextos*) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos [...] explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela (GENETTE, 2010, p. 7).

Para entendermos as razões pelas quais Genette considera a relação de um texto A com um texto B como *hipertextualidade*, uma revisão de sua teoria geral da *transtextualidade* se faz necessária. Conforme Genette (2010, p. 13), o sentido de *transtextualidade* diz respeito à transcendência textual, ou tudo aquilo que coloca um texto em relação, manifesta ou secreta, com outros textos. A *transtextualidade*, na visão de Genette, “ultrapassa”, ou está acima de, cinco tipos de relações transtextuais, sendo estas: *intertextualidade*, *paratextualidade*, *metatextualidade*, *arquitextualidade* e *hipertextualidade*. De acordo com a teoria de Genette, estes tipos relações são definidos como:

1) *Intertextualidade*: “a presença efetiva de um texto em um outro: sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da citação [...] sua forma menos explícita e menos canônica é a do plágio (um empréstimo não declarado, mas ainda literal), e sua forma ainda menos explícita e menos literal é a alusão” (GENETTE, 2010, p. 14).

2) *Paratextualidade*: “a relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu *paratexto*:⁸ título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; *release*, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um

⁴⁷ Segundo Gerald Prince, em seu prefácio da versão traduzida ao inglês de *Palimpsestes* (GENETTE, 1997).

comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende” (GENETTE, 2010, p. 15-16).

3) *Metatextualidade*: “[...] a relação, chamada mais correntemente de “comentário”, que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo: é assim que Hegel, na *Fenomenologia do espírito*, evoca, alusiva e silenciosamente, *O sobrinho de Rameau*. É, por excelência, a relação crítica”. (GENETTE, 2010, p. 16-17).

4) *Arquitextualidade*: “o tipo mais abstrato e o mais implícito, uma relação completamente silenciosa, que, no máximo, articula apenas uma menção paratextual (titular, como em *Poesias*, *Ensaio*, o *Roman de la Rose*, etc., ou mais frequentemente, infratitular: a indicação *Romance*, *Narrativa*, *Poemas*, etc., que acompanha o título, na capa), de caráter puramente taxonômico. Essa relação pode ser silenciosa, por recusa de sublinhar uma evidência, ou, ao contrário, para recusar ou escamotear qualquer taxonomia. Em todos os casos, o próprio texto não é obrigado a conhecer, e por consequência declarar, sua qualidade genérica: o romance não se designa explicitamente como romance, nem o poema como poema” (GENETTE, 2010, p. 13).

5) *Hipertextualidade*: “caracteriza-se como toda relação que une um texto B (*hipertexto*) a um texto anterior A (*hipotexto*) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário. Dizendo de outra forma, consideremos uma noção geral de texto de segunda mão ou texto derivado de outro texto pré-existente. Esta derivação pode ser de ordem descritiva e intelectual, em que um metatexto (por exemplo, uma página da *Poética* de Aristóteles) “fala” de um texto (*Édipo rei*). Ela pode ser de uma outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação de *transformação*, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo” (GENETTE, 2010, p. 17).

Uma breve análise destas categorizações evidencia uma preocupação por parte do autor em abranger um complexo espectro de possibilidades transtextuais. Assim, a teoria transtextual envolve questões como a citação e a presença de um texto dentro de outro (*intertextualidade*), a relação de elementos coexistentes dentro de uma mesma obra (*paratextualidade*), a relação crítica (*metatextualidade*), a relação de um texto com arquitextos, ou categorias maiores

de textos (*arquitextualidade*), e por fim, “toda relação que une um texto B (*hipertexto*) a um texto anterior A (*hipotexto*) do qual ele *brota* de uma forma que não é a do comentário” (*hipertextualidade*). Para Genette (2010, p. 23), tanto a hipertextualidade quanto as outras formas transtextuais (intertextualidade, paratextualidade, etc.) devem ser compreendidos como aspectos da textualidade, e não como categorias de texto, pois “as diversas formas de transtextualidade são ao mesmo tempo aspectos de toda textualidade e, potencialmente e em graus diversos, das categorias de textos”.

Figura 3: Quadro baseado nos tipos de relações transtextuais propostos por Genette (2010).

Genette reconhece que o termo *intertextualidade* é utilizado em sua obra de uma forma mais restritiva do que na exploração de Kristeva, autora esta que entende o texto como “um campo dinâmico no qual processos de relação e práticas são o foco da análise ao invés de estruturas e produtos estáticos” (ALFARO, 1996, p. 268)⁴⁸. Para Genette (2010, p. 14), intertextualidade significa “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos” e “a presença efetiva de um texto em outro”. Dentro da *intertextualidade* proposta por Genette, encontramos as práticas de *citação* (sua forma mais explícita e mais literal); *plágio* (sua forma menos explícita e menos canônica), e *alusão* (forma ainda menos explícita e menos literal). Enquanto a perspectiva pós-estruturalista de Kristeva foca-se na questão analítica de processos e práticas intertextuais, o estruturalismo aberto de Genette sistematiza e

⁴⁸ “The text as a dynamic site in which relational processes and practices are the focus of analysis instead of static structures and products.” (ALFARO, 1996, p. 268, tradução nossa).

categoriza terminologias para estes processos e práticas. Neste sentido, Genette sugere que “não devemos considerar os cinco tipos de transtextualidade como classes estanques, sem comunicação ou interseções”, pois “suas relações são, ao contrário, numerosas e frequentemente decisivas” (GENETTE, 2010, p 22).

2.1.2.1 Práticas hipertextuais

Através de uma extensa exemplificação literária e da discussão crítica de seus exemplos, Genette propõe um quadro geral das práticas hipertextuais, onde as relações que unem um texto B (*hipertexto*) a um texto anterior A (*hipotexto*) são organizadas em um quadro geral. Este quadro categoriza práticas hipertextuais através de dois parâmetros básicos: *relação*, o qual qualifica o tipo de correspondência de um texto B (*hipertexto*) a um texto anterior A (*hipotexto*) como *transformação* ou *imitação*; e *regime*, que apresenta uma divisão funcional das práticas hipertextuais entre o *lúdico*, o *satírico* e o *sério*. Conforme Genette (2010, p. 39), esta é “uma divisão estrutural, que separa e aproxima os gêneros segundo o critério do tipo de relação (transformação ou imitação) que se estabelece entre o hipertexto e seu hipotexto”. Genette comenta sobre a diferença entre práticas hipertextuais transformativas e imitativas:

Tomemos um texto literário (ou paraliterário) mínimo, assim como este provérbio: *Le temps est un grand maître* [O tempo é um grande mestre]. Para transformá-lo, basta que eu modifique, não importa como, qualquer um de seus componentes; se, suprimindo uma letra, escrevo: *Le temps est un gran maître* [O tempo é um grand mestre], o texto “correto” é transformado, de maneira puramente formal, em um texto “incorreto” (erro de ortografia); se, substituindo uma letra, escrevo, como Balzac pela boca de Mistigris: *Le temps est un grand maigre* [O tempo é um grande magro], esta substituição de letra implica uma substituição de palavra e produz um novo sentido; e assim por diante. Imitar é uma tarefa completamente diferente: supõe que eu identifique nesse enunciado uma certa maneira (a do provérbio) caracterizada, por exemplo e para ser rápido, pela brevidade, pela afirmação peremptória e pela metaforicidade; depois, que exprima dessa maneira (nesse estilo) uma outra opinião, corrente ou não: por exemplo, que é necessário tempo para tudo, donde este novo

provérbio: *Paris n'a pas été bâti en un jour* [Paris não foi construída em um dia]. Percebe-se melhor aqui, espero, em que a segunda operação é mais complexa e mais indireta do que a primeira. (GENETTE, 2010, p. 20)

Assim, Genette identifica duas formas de relação hipertextual, a *transformação* e a *imitação*, sendo que a primeira relaciona-se com as práticas de *paródia*, *travestimento* e *transposição*, enquanto a segunda articula-se através das práticas de *pastiche*, *charge* e *forjação*. Utilizando exemplos de obras literárias, Genette sugere *paródia* como o desvio de texto pela transformação mínima (como *Chapelain décoiffé*, de Gilles Boileau, uma paródia de *Le Cid*, de Pierre Corneille); *travestimento* como a transformação estilística com função degradante (como *Le Virgile travesti*, de Paul Scarron, uma paródia de *l'Énéide*, de Virgílio); *transposição* como uma modificação estilística que transporta um texto de seu registro inicial, como o nobre, para outro, como o registro mais familiar e até mesmo vulgar (*Doutor Fausto*, de Thomas Mann e a lenda gêrmanica de Fausto); a *charge* como um pastiche satírico (do qual os *À la manière de...* em *Pastiches et Mélanges* de Marcel Proust são exemplos canônicos, e do qual o pastiche cômico-heróico é só uma variedade); *pastiche*, a imitação de um estilo desprovida de função satírica (que pelo menos certas páginas de *L'affaire Lemoine*, em *Pastiches et Mélanges* de Marcel Proust, ilustram); e a *forjação* como a imitação séria, (a *Suite d'Homère* de Quinto de Esmirna, que é uma continuação da *Ilíada*, de Homero).

regime relação	lúdico	satírico	sério
	transformação	imitação	
	PARÓDIA (<i>Chapelain décoiffé</i>)	TRAVESTIMENTO (<i>Virgile travesti</i>)	TRANSPosição (o <i>Doutor Fausto</i>)
	PASTICHE (<i>L'affaire Lemoine</i>)	CHARGE (<i>À la manière de...</i>)	FORJAÇÃO (<i>La suite d'Homère</i>)

Figura 4: Quadro Geral das Práticas Hipertextuais (GENETTE, 2010, p. 42).

Tendo em vista que os cinco tipos de transtextualidade não são classes estanques, sem comunicação ou interseções, pois "suas relações são, ao contrário,

numerosas e frequentemente decisivas”, as práticas hipertextuais também apresentam tal característica. Neste sentido, de acordo com Genette (2010, p. 19), “a imitação é [...] também uma transformação, mas de um procedimento mais complexo”, pois “exige a constituição prévia de um modelo de competência genérico (que chamaremos épico), extraído dessa performance (como a *Odisséia*, e eventualmente algumas outras), e capaz de gerar um número indefinido de performances miméticas”. Para Genette, esse modelo constitui, entre o texto imitado e o texto imitativo, “uma etapa e uma mediação indispensável que não encontramos na transformação simples ou direta”:

Para transformar um texto, pode ser suficiente um gesto simples e mecânico (em último caso, extrair dele simplesmente algumas páginas: é uma transformação redutora); para imitá-lo, é preciso necessariamente adquirir sobre ele um domínio pelo menos parcial: o domínio daqueles traços que se escolheu imitar [...] (GENETTE, 2010, p. 19).

Por exemplo, a architextualidade genérica se constitui quase sempre, historicamente, pela via da imitação (Virgílio imita Homero, *Guzman* imita *Lazarillo*) e, portanto, da hipertextualidade; o domínio architextual de uma obra é frequentemente declarado por meio de índices paratextuais; esses mesmos índices são amostras do metatexto (“este livro é um romance”), e o paratexto, prefacial ou outro, contém muitas outras formas de comentário; também o hipertexto tem frequentemente valor de comentário.

A hipertextualidade também é evidentemente um aspecto universal (no grau próximo) da literariedade: é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais. Algumas o são mais (ou mais manifesta, maciça e explicitamente) que outras. Quanto menos a hipertextualidade de uma obra é maciça e declarada, mais sua análise depende de um julgamento constitutivo, e até mesmo de uma decisão interpretativa do leitor. Da mesma forma posso buscar em qualquer obra os ecos parciais, localizados e fugidios de qualquer outra, anterior ou posterior. (GENETTE, 2010, p.24)

2.1.4 Abordagens intertextuais em música

Barbosa e Barrenechea (2003) propõem uma terminologia particular aos estudos intertextuais no campo da música “a partir da aplicação da teoria da influência literária como ansiedade de Harold Bloom às relações intertextuais em música por Joseph Straus e Kevin Korsyn e dos tipos de intertextualidade musical apresentados por Charles Rosen”. Através desta abordagem, procuram “discutir um possível modelo analítico que proporcione as ferramentas necessárias para processar a influência em música, bem como discutir uma possível terminologia que possibilite qualificar este fenômeno”. Segundo este trabalho, a intertextualidade pode ocorrer sobre as *formas de entidades orgânicas elementares, extrato, idiomática, paráfrase, estilo, paródia e reinvenção*.

Destacamos também a proposição teórica de Lacasse (2010) em torno da *transfonografia* (relação hipertextual entre registros fonográficos). O trabalho de Lacasse utiliza-se de termos provenientes da teorização transtextual de Genette relacionadas à imitação, como intertextualidade e hipertextualidade, temas estes que complementam os tipos de relações transtextuais apresentado no trabalho original de Genette, juntamente com os conceitos de paratextualidade, metatextualidade e arquitextualidade. Lacasse apresenta um termo próprio, *transfonografia*, para descrever práticas imitativas no âmbito da música popular, considerando relações fonográficas abstratas (*arquifonografia*), relações fonográficas imitativas (*hiperfonografia, polifonografia, interfonografia*) e práticas extra-fonográficas (*parafonografia e metafonografia*).

A seguir, refletiremos acerca das práticas hipertextuais descritas por Genette e sua interação com os procedimentos composicionais tomados por Stravinsky na composição de *Ragtime for Eleven Instruments* (1918), considerando principalmente a potencialidade do diálogo entre a teoria hipertextual com o

aspectos da análise musical, algo que nos aponta uma perspectiva de conclusões mais amplas. Nossa hipótese, como veremos adiante, indica que a coleção de peças de ragtime intituladas *High-Class Standard Rags* possa ter atuado como o *hipotexto* durante a composição da referida obra de Stravinsky.

2.2 Stravinsky e o Ragtime

Este estudo histórico e analítico de *Ragtime for Eleven Instruments*, de Igor Stravinsky, busca a partir de uma abordagem estilística do ragtime tradicional (SCHAFER, RIEDEL, 1973, BERLIN, 1980), identificar transposições hipertextuais correspondentes a traços populares em *Ragtime for Eleven Instruments* a fim de descortinar a possível influência de características estilísticas e de arranjos de ragtime tradicional na peça de Stravinsky.

De acordo com Schaffer e Riedel (1973), o ragtime foi um dos gêneros predecessores do jazz, adaptando conceitos clássicos de forma e harmonia ao ritmo dos negros norte-americanos e ao blues. Mesmo nascendo no seio da cultura negra, desenvolveu-se em ambientes inter-raciais, como bares e cabarés, atingindo um rápido sucesso popular. O gênero foi condenado pelos críticos da época possivelmente por sua ligação com os cabarés e por suas raízes negras, porém, ganha status de arte modernista na Europa através da obra de compositores vanguardistas da época, como Debussy e Stravinsky. Edward Berlin, um dos principais estudiosos do gênero, define ragtime como:

Um estilo de música popular, essencialmente americano, que prosperou entre 1896, aproximadamente, até 1918. Sua principal característica é o ritmo sincopado (*ragged*)⁴⁹. Se hoje é considerado [principalmente] como um estilo pianístico, durante o período citado o termo *ragtime* também se referia à música instrumental e vocal e à dança. As melhores peças instrumentais de ragtime manifestaram um pensamento musical sofisticado e exigiam considerável técnica musical do executante para uma apresentação adequada. As canções de ragtime, por outro lado, eram

⁴⁹ Termo em inglês que se refere à sincopa de ragtime.

geralmente pouco relacionadas à valores musicais, designadas a alcançar um grande público. (BERLIN, 2001, p. 756, tradução nossa)⁵⁰

Ragtime for Eleven Instruments, de Stravinsky, foi estreada em uma versão para piano em 8 de novembro de 1919 em Lausanne, tendo sua versão para conjunto apresentada pela primeira vez em 27 de abril de 1920 em Londres (WALSH, 2002, p. 546). Com a ajuda do poeta suíço Blaise Cendrars, a obra foi publicada por *Editions de La Sirène* em 1920, sendo mais tarde negociada com a *Chester Publishing*, tornando-se relativamente comum dentre o repertório modernista entre pianistas e conjuntos de câmara. De acordo com Richard Taruskin (1996, p.1307) a composição foi concluída na manhã de 10 de novembro de 1918, um dia antes da rendição alemã na Primeira Guerra Mundial, tornando-se significativa enquanto um dos primeiros exemplos da manipulação de elementos de música popular americana no contexto dos caminhos percorridos por Stravinsky após *Le Sacre*.

Para Taruskin (1996, p. 1301), *Ragtime for Eleven Instruments* apresenta uma concepção diferente do ragtime de *Three Dances*, em *The Soldier's Tale*: se a presença do ragtime em *Soldier's* não significou a proposta de uma nova estética voltada para a música popular americana, mas antes uma ruptura com a tradição orquestral russa, Stravinsky adota declaradamente o gênero americano em *Ragtime for Eleven Instruments* como ponto de partida para criar uma obra única e peculiar. Ainda de acordo com o autor, durante a composição desta peça Stravinsky realiza empréstimos de clichês *joplinescos* para criar seu texto musical único (TARUSKIN, 1996, p. 1307). Através da examinação analítica, podemos ver, de fato, possíveis

⁵⁰ "A style of popular music, chiefly American, that flourished from about 1896 to 1918. Its main identifying trait is its ragged or syncopated rhythm. While today it is most commonly thought of as a piano style, during the ragtime period the term also referred to other instrumental music, to vocal music and to dance. The best instrumental ragtime pieces manifested sophisticated musical thought and demanded considerable technical facility of a performer for their fullest realization. Ragtime songs, on the other hand, were generally less concerned with musical values, designed as they were to reach a large and indiscriminating audience."

transposições *intertextuais* em relação às composições de Scott Joplin e também transposições *hipertextuais* às características estilísticas gerais do ragtime tradicional.

No artigo *Stravinsky and Ragtime*, Barbara Heyman (1982, p. 565) afirma que, comparado com o ragtime de *Soldier's Tale* e *Piano-Rag Music*, "*Ragtime for Eleven Instruments* parece mais próxima do espírito e protótipo do ragtime clássico, especialmente no que diz respeito à sua 'dançabilidade'". A instrumentação da nova peça de Stravinsky corresponderia mais adequadamente à instrumentação do gênero popular do que *Soldier's Tale* (que indica instrumentos atípicos ao ragtime tradicional, como o fagote). Stravinsky menciona alguns detalhes sobre sua composição em uma conversa com Robert Craft:

Robert Craft [pergunta]: Quais foram as origens do jazz de *Ragtime for Eleven Instruments*, e como você considera essa música hoje?
Igor Stravinsky [responde]: Uma influência de jazz, o termo geral, pode ser encontrada ao longo da minha música, por exemplo, no *Bransle de Poitou* e no *Bransle Simple* in *Agon*, e no *pas d'action* e *pas de deux* em *Orpheus*. O meu *Ebony Concerto* é a minha contribuição para o blues; o trecho de flauta, harpa e clarinete do movimento lento da minha *Symphony in Three* [Movements] é o meu presente ao *boogie-woogie*, assim como a música de flauta e clarinete na *sarabande* de *Perséphone*. (STRAVINSKY; CRAFT, 2002, p. 136, tradução nossa)⁵¹

Apesar do pequeno número de declarações realizadas por Stravinsky sobre *Ragtime for Eleven Instruments*, o compositor fala sobre seus trabalhos orientados pela ideia do jazz (especialmente sobre sonoridade e instrumentação) na entrevista *Jazz Business* com Robert Craft, em *Dialogues and Diary* (1963, p.85): Stravinsky menciona *Circus Polka*, *Scherzo à la Russe*, *Ebony Concerto* e *Ragtime for Eleven Instruments*. Com a exceção da última, Stravinsky revela que teve que aceitar

⁵¹ "R.C. What were the jazz origins of *Ragtime for Eleven Instruments*, and how do you regard this music today? I.S. A jazz influence, the blanket term, can be found throughout my music, for example in the *Bransle de Poitou* and the *Bransle Simple* in *Agon*, and in the *pas d'action* and *pás de deux* (middle section) in *Orpheus*. My *Ebony Concerto* is my contribution to 'blues', and the flute, harp and clarinet music of the slow movement of my *Symphony in Three* is my gift to boogie-woogie, as is the flute and clarinet music in the sarabande of *Perséphone*."

as encomendas para a composição destas peças uma vez que a Primeira Guerra Mundial havia diminuído drasticamente a demanda para seus trabalhos originais. Stravinsky também descreve alguns detalhes sobre o cenário bélico que envolveu a finalização da obra:

Eu comecei *Ragtime* em outubro de 1918 e o terminei na manhã do Armistício. Lembro-me de como, sentado no *cimbalom* do meu sótão em Morges, eu estava ciente do crescente zumbido nos meus ouvidos e do medo que eu sentia de ser ferido como Robert Schumann. Desci até a rua e fui informado de que todos estavam ouvindo o mesmo ruído, que vinha de um canhão ao longo da fronteira francesa sinalizando o fim da guerra. (STRAVINSKY; CRAFT, 1963, p. 87, tradução nossa)⁵²

Ainda de acordo com Stravinsky (1963, p. 87), em 1918, ao retornar de uma turnê de *Ballets russes* nos EUA, Ernest Ansermet lhe trouxe um apanhado geral de composições de ragtime na forma de reduções para piano e partes instrumentais, sendo que parte deste material lhe serviu para a composição de *Ragtime for Eleven Instruments* e para o movimento de ragtime em *The Soldier's Tale*. Apesar desta reveladora informação, Stravinsky não menciona quais foram os compositores de ragtime com os quais teve contato através do material oferecido por Ansermet, tampouco indica de qual período essas peças de ragtime poderiam ser. Em paralelo a esta questão, Heyman (1982) discute a disseminação do ragtime na Europa na virada do século XX:

Vários fatores contribuíram para esse entusiasmo [europeu], dentre os quais a difusão generalizada de partituras entre 1895 e 1915. Os trabalhos de ragtime, às vezes incorporando a palavra "cakewalk" em seus títulos, estavam disponíveis em partituras de piano publicadas e numerosas adaptações para conjuntos instrumentais. (HEYMAN, 1982, p. 544,

⁵² "I began the *Ragtime* in October 1918 and finished it on the morning of the Armistice. I remember how, sitting at the *cimbalom* in my garret in Morges, I was aware of a buzzing in my ears that increased until I was afraid I had been stricken like Robert Schumann. I went down to the street and was told that everyone was hearing the same noise, and that it was from cannon along the French frontier signaling the end of the war."

tradução nossa)⁵³

Heyman reforça sua afirmação citando um artigo de 1901 publicado no *New York Herald*, que relata uma peça de ragtime de um compositor germano-americano intitulada *Hunky-Dory* que seria "produzida simultaneamente na Inglaterra, na França e Alemanha" dentro de um mês. O artigo de Heyman também discute questões gerais sobre o ragtime na música de Stravinsky, propondo investigar: a exposição do compositor ao ragtime antes de 1918; modelos estilísticos de ragtime; e como os "ragtimes" de Stravinsky podem ter incorporado protótipos característicos do gênero americano. Apesar de alguns esforços analíticos, a falta de referências, que poderiam revelar a estética proposta por Stravinsky, é algo que afeta as considerações de Heyman. Esta deficiência documental torna-se evidente diante da tentativa exclusiva da autora de reunir os depoimentos do compositor sobre ragtime, uma vez que as conversas de Stravinsky com Robert Craft são uma fonte limitada de informações para o entendimento ao assunto.

Por conta desta escassez documental, o questionamento persistente sobre as maneiras através das quais que o ragtime é inserido na peça de Stravinsky nos incita novos impulsos investigativos. Visando, de alguma forma, ajudar a amenizar esta dúvida, buscaremos analisar a influência do elemento ragtime em *Ragtime for Eleven Instruments* com o objetivo de entender os procedimentos pelos quais Stravinsky pode ter manipulado o material original em sua própria música de vanguarda. Comparando *Ragtime for Eleven Instruments* com alguns exemplos do repertório tradicional do ragtime, pretendemos considerar questões tais como as relações musicais entre o ragtime de Stravinsky e algumas das partituras de ragtime

⁵³ "Several factors contributed to this enthusiasm, one of which was the widespread dissemination of sheet music between 1895 and 1915. Ragtime works, sometimes incorporating the word "cakewalk" in their titles, were available in published piano scores and numerous adaptations for instrumental ensembles."

possivelmente disponíveis ao compositor durante a segunda década do século XX. Esperamos também identificar aquelas peças de ragtime específicas às quais Stravinsky poderia ter sido exposto, ou pelo menos, apontar uma hipótese mais concreta para esta diligência. Durante esta tarefa, abordaremos tópicos relacionados com as características estilísticas do ragtime tradicional em comparação com passagens de *Ragtime for Eleven Instruments*, a fim de considerar processos de transposição *inter* e *hipertextuais* ao longo da referida obra de Stravinsky.

2.2.1 O elemento popular em *Ragtime for Eleven Instruments* (1918)

Para melhor investigarmos a relação de *Ragtime for Eleven Instruments* com os *ragtimes* americanos da década de 1910, necessitamos definir um objeto consistente para o estudo comparativo. Nessa investigação, o recorte para tal examinação deve estar relacionado à escolha de objeto(s) significativo(s) de *ragtime*, visando uma comparação com características musicais encontradas na peça de Stravinsky. Como a peça apresenta claramente o gênero em seu título, presume-se que o compositor não teve a intenção de abordar outros gêneros da música popular norte-americana, como o spiritual, o cakewalk ou o jazz (este último que, por volta de 1918, ainda estava em processo de ascensão). Seu recorte composicional é limitado e objetivo: uma composição em torno da ideia de ragtime que utiliza onze instrumentos musicais. Ainda que seja possível identificar a influência de outros gêneros na abordagem musical em *Ragtime for Eleven Instruments*, o principal questionamento aqui gira em torno da interferência do elemento popular de *ragtime*, pois este está explícito no próprio título da peça. Desta forma, fica excluída, a priori, a busca por elementos de outros gêneros populares na peça de Stravinsky. Definido o recorte de partituras de *ragtime* para uma análise comparativa, esbarramos em uma questão medular: Stravinsky

realmente teria tido contato com *ragtime* em forma de partituras a ponto de estabelecer paralelos estilísticos consistentes entre as peças tradicionais e a sua própria abordagem do gênero? A declaração Stravinsky à Robert Craft é reveladora:

Em 1918, Ernest Ansermet, retornando de uma turnê na América, me trouxe um apanhado de peças de ragtime em forma de redução para piano e partes instrumentais que eu transcrevi para grade. Com essas peças, eu compus o *Ragtime* de *História do Soldado*, e, após completar *História*, compus *Ragtime for Eleven Instruments* (STRAVINSKY; CRAFT. 1961. p. 117, tradução nossa)⁵⁴

Através dessa declaração, constata-se que, de fato, Stravinsky teve contato com partituras do gênero *ragtime* antes de compôr *Ragtime for Eleven Instruments*. Entretanto, o compositor não menciona quais seriam os arranjos que tinha em mãos. De acordo com o Dr. Ulrich Mosch, que já ocupou o cargo de curador do acervo de Stravinsky na *Paul Sacher Foundation*⁵⁵, órgão suíço responsável pela preservação de parte do acervo pessoal de Stravinsky, não há nenhuma comprovação da existência destas transcrições ou rascunhos no acervo da Fundação e não existe informação se este material foi preservado ou não, alegação que põe em dúvida a existência desse material⁵⁶. Em recente visita à instituição realizada em novembro de 2016, em uma investida presencial de exploração do acervo de Stravinsky, não pudemos identificar traços da presença deste material, mesmo contando com a solícita colaboração da Profa. Dra. Heidy Zimmermann (na época, membro do corpo acadêmico) e de Carlos Chanfrón (arquivista) e Isolde Degen (secretária executiva). Apesar da surpreendente

⁵⁴ "In 1918 Ernest Ansermet, returning from na American tour, brought me a bundle of ragtime music in the form of piano reductions and instrumental parts, which I copied out in score. With these pieces before me, I composed the *Ragtime* in *Histoire du soldat*, and, after completing *Histoire*, the *Ragtime for eleven instruments*."

⁵⁵ Paul Sacher Foundation. Para maiores informações, vide <<http://www.paul-sacher-stiftung.ch/e/foundation.htm>> Acesso em 15/08/2016.

⁵⁶ MOSCH, Ulrich. **Stravinsky's Ragtimes** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <alexviegas@hotmail.com> em 03/08/2010.

descoberta dos manuscritos da peça, desde o estágio inicial, passando por versões provisórias (chamadas de *particell*) até as versões finais da peça (uma para piano solo, outra para conjunto de onze instrumentos), os quais apontam para revelações inesperadas de ordem composicional (como o fato de Stravinsky realizar anotações, nas primeiras páginas dos esboços, de diversas ideias musicais em seu estágio mais inicial, ainda sem uma disposição no ordenamento formal; ou o fato de Stravinsky, assim como no caso de *Preludium for Jazz Ensemble* e *Tango*, não iniciar a anotação de seus esboços em ordem, não sendo o primeiro impulso composicional os compassos iniciais ouvidos na versão final), não foram encontrados indícios de especificidade do material de ragtime que Stravinsky teria em sua frente quando compunha *Ragtime for Eleven Instruments*.

Levando em conta esta nova revelação, um novo questionamento nos é posto: de que forma poderíamos investigar quais seriam as peças e compositores de ragtime que Stravinsky teria tido contato? A resposta mais aproximadamente satisfatória para esta questão nos parece poder ser encontrada através da observação da descrição das partituras realizada pelo compositor: “um apanhado de peças de ragtime em forma de redução para piano e partes instrumentais” (STRAVINSKY; CRAFT; *ibid*, p. 117). Tendo em vista o ano de 1916, data da viagem de Ansermet aos Estados Unidos (TARUSKIN, 1996, p. 1310), torna-se possível a busca pelo repertório da época referente à *ragtimes* para conjunto itens que conferem com a descrição proferida por Stravinsky. Por conta de diversas situações históricas, nossa hipótese sugere que a coletânea intitulada *High-Class Standard Rags* possa ser justamente o material em questão, como buscaremos averiguar a seguir.

2.2.3 High-Class Standard Rags

A coleção *High-Class Standard Rags* é destacada durante revisão bibliográfica a respeito de arranjos de ragtime comercializados em partes cavadas na década de 1910 nos Estados Unidos. Mais conhecida entre os músicos e entusiastas do gênero como “*The Red Back Book*”, foi publicada pela editora Stark Music Company, de John S. Stark, em St. Louis, Missouri. A respeito dessas partituras, Schafer e Riedel (1973) apontam que durante processo de abordagem histórica dos arranjos de ragtime da época,

“As primeiras transcrições instrumentais a se considerar são da coleção chamada informalmente de *The Red-Backed Book of Rags*, [...] publicada por volta de 1912 (...); [a coleção] era uma antologia de quinze transcrições para pequeno conjunto instrumental, constituída basicamente por *rags* clássicos”.⁵⁷ (SCHAFFER; RIEDEL, 1973, p. 130, tradução nossa)

Figura 5: Capa e contracapa de *High-Class Standard Rags* [1912?].

⁵⁷ “The first class of instrumental transcriptions to consider is the collection loosely called “The Red-Backed Book of Rags”, (...) published around 1912 (...); it was an anthology of fifteen transcriptions for small ensemble, basically of classic rags.” Tradução nossa.

John S. Stark, fundador da editora Stark Music Publications, foi um nome significativo na história do ragtime, ganhando notoriedade no início do século XX por publicar peças de compositores cuja imagem está diretamente associada à história do gênero, como Scott Joplin, James Scott e Joseph Lamb. Um de seus grandes sucessos de vendas foi a partitura de *Maple Leaf Rag*, de Scott Joplin, publicada em 1899. Além de associar o empresário ao sucesso obtido por Scott Joplin, Berlin (1994, p. 70) descreve John Stark como alguém que “acreditou no ragtime”, identificando “qualidades nas melhores peças do gênero para piano, proclamando-o [o ragtime] ao patamar da música clássica”⁵⁸. O sucesso instantâneo de vendas das partituras de Joplin permitiu que John Stark abrisse um escritório na cidade de Nova Iorque em 1905, também propiciando a Joplin a oportunidade de alcançar estabilidade financeira através de suas composições. Durante as duas primeiras décadas do século XX, Stark publicou e promoveu o ragtime “clássico” através da obra de compositores como Scott Joplin, Joseph Lamb, James Scott, Arthur Marshall, Paul Pratt, Artie Matthews, Robert Hampton, J. Russel Robinson e seu filho Etimon J. Stark, tornando-se o principal editor de partituras do gênero durante o apogeu ragtime. De acordo com Tichenor (1989), John Stark não tinha a intenção de explorar o mercado de ragtime com partituras simples como a maioria das outras editoras fazia. Para o autor, John Stark foi um entusiasta do ragtime, e como considerava o gênero uma arte nobre, exigia material musical de qualidade para investir em publicações (1989, p. 196).

Por volta de 1912⁵⁹, a editora Stark Music Company, de John Stark, publicou a coleção *High-Class Standard Rags*, que continha quinze arranjos instrumentais em partes cavadas (sem grade) de peças de nomes significativos do ragtime: Scott Joplin (*Maple Leaf Rag*, *The Cascades*, *The Easy Winners*, *The Ragtime*

⁵⁸ “Music publisher John S. Stark played an important part in the Scott Joplin story. Stark believe in ragtime. He recognized an excellence in the best piano rags and proclaimed them the equal of classical music.” Tradução nossa.

⁵⁹ Data aproximada, de acordo com Schafer e Riedel (1973, p. 130).

*Dance, The Entertainer, The Chrysanthemum e Sunflower Slow Drag*⁶⁰), Maurice Kirwin (*African Pas'*), James Scott (*Ophelia Rag, Grace And Beauty, Frog Legs Rag e Hilarity Rag*), J. Russel Robinson (*The Minstrel Man*), Joseph Lamb (*Sensation*) e Arthur Marshall (*Kinklets*). A coleção ganhou rapidamente notoriedade entre os músicos, tornando-se o principal item de repertório dos *ragtimes* clássicos para conjunto. Ainda nos dias atuais, a coleção mantém-se como uma referência de arranjos de época, servindo como fonte de repertório para diversos conjuntos que cultuam o *revival* do ragtime tradicional, tendo sido gravada e regravada por diversos artistas e grupos ao longo dos anos⁶¹. Acreditamos ser provável que Stravinsky tenha tido contato com esta coleção, sendo possível apontar algumas evidências para que as partituras que teriam chegado à suas mãos pudessem ser do material da *High-Class Standard Rags*:

- A importância histórica da *Stark Music Publications*, editora da *High-Class Standard Rags*: a coleção foi publicada pelo entusiasta de ragtime e principal editor da história do gênero, John S. Stark;
- Após sua publicação, por volta de 1912, *High-Class Standard Rags* adquiriu rapidamente fama entre os músicos, tornando-se item fundamental do repertório instrumental de arranjos de época (SCHAFER; RIEDEL, 1973; BERLIN, 1994);
- No repertório da coleção estão presentes sucessos com autoria de ícones do ragtime, como Scott Joplin, James Scott e Joseph Lamb (é provável que Ansermet tenha entregado à Stravinsky partituras de nomes representativos do

⁶⁰ Em parceria com Scott Hayden.

⁶¹ Destacamos a seguinte lista de gravações e regravações: JOHNSON, Bunk. **Last Testament of a great New Orleans jazz man**. [S.l.]: Columbia Records, 1957. Catálogo CL 829, LP; PETER BOCAGE WITH THE LOVE-JILES RAGTIME ORCHESTRA. **Peter Bocage with the Love-Jiles Ragtime Orchestra**. New Orleans: Riverside, 1961. Catálogo RLP-379, LP; THE NEW ENGLAND CONSERVATORY RAGTIME ENSEMBLE. **Scott Joplin - The Red Back Book - Conducted by Gunther Schuller**. [S.l.]: Angel, 1973. Catálogo S-2-36060, LP; THE NEW ORLEANS RAGTIME ORCHESTRA. **The New Orleans Ragtime Orchestra**. [S.l.]: Pearl Records, 1976. Catálogo PLP-7/8, LP; RIVER RAISIN RAGTIME REVUE. **The Red Back Book: Standard High Class Rags**. [S.l.]: Ragtime Revue, 2005. Catálogo RR4932, CD.

gênero);

- O intervalo de seis anos entre 1912, data aproximada da publicação de *High-Class Standard Rags*, e 1916, data da viagem de Ansermet aos Estados Unidos, seria suficiente para que a coleção adquirisse notoriedade no meio musical norte-americano da época a ponto de Ansermet se interessar em levar algumas partes instrumentais à Stravinsky. Sob um ponto de vista musical, pode-se estabelecer, a priori, pelo menos duas relações entre *Ragtime for Eleven Instruments* e os arranjos do *High-Class Standard Rags*:
- Os arranjos de *High-Class Standard Rags* também são para onze instrumentos, assim como a peça de Stravinsky;
- Dos onze instrumentos indicados na instrumentação de Stravinsky em *Ragtime for Eleven Instruments*, nove estão presentes nos arranjos de *High-Class Standard Rags*.

Conforme a comparação abaixo (Tabela 1), que contrapõe a instrumentação de *Ragtime for Eleven Instruments* com a instrumentação dos arranjos de *High-Class Standard Rags*, a instrumentação adotada por Stravinsky indica uma considerável semelhança com aquela apresentada pela coleção:

<i>Ragtime for Eleven Instruments</i>	<i>High-Class Standard Rags</i>
-----	Flautim
Flauta	Flauta
Clarinete	Clarinete
Trompa em Fá	-----
Trompete	Trompete
Trombone	Trombone
Bateria subdividida em: caixa clara com e sem esteira, bumbo e chimbal	Bateria subdividida em: caixa clara e bumbo
I Violino	I Violino
II Violino	II Violino
Violoncello	Violoncello
Contrabaixo	Contrabaixo
Cimbalum	Piano

Tabela 1: Comparativo entre *Ragtime for Eleven Instruments* e *High-Class Standard Rags* que considera a instrumentação empregada

Apesar de não incluir o piano na instrumentação de *Ragtime for Eleven Instruments*, Stravinsky utiliza-se do cimbalum, um instrumento também cordófono percutido, o que poderia indicar algum tipo de adaptação para necessidades circunstanciais de performance, ou uma decisão de ordem estética e composicional. O piano, utilizado como instrumento de suporte harmônico, rítmico e melódico em *High-Class Standard Rags*, poderia estar representado em *Ragtime for Eleven Instruments* através do cimbalum⁶². A respeito da relação de Stravinsky com este instrumento, Kettlewell (2001) realiza algumas observações:

O interesse de Stravinsky pelo cimbalum data da época de sua amizade com o famoso virtuoso húngaro Aladár Rácz (1886–1958), quem ele conheceu em Gênova em 1914 e que mais tarde (1954) tornou-se professor de cimbalum de concerto na Academia de Budapeste, realizando notáveis gravações. Stravinsky comprou um cimbalum durante sua residência na Suíça na Primeira Guerra Mundial. Ele compôs *Renard* (1915–16) neste instrumento, da mesma maneira que compunha normalmente em um piano, e o inclui na partitura de *Ragtime* (1918) assim como em *Renard*; ele também planejou utilizá-lo em um dos primeiros arranjos de *Les Noces* (composta entre 1914–17) e então deu início a outra versão instrumental que incluiu dois cimbalums. (KETTLEWELL, 2001, p. 689, tradução nossa)⁶³

Ainda considerando uma ligação de ordem instrumental entre *Ragtime for Eleven Instruments* e a coleção *High-Class Standard Rags*, Stravinsky hipoteticamente pode ter optado por substituir o flautim por uma trompa em fá, o que torna sua orquestração mais equilibrada entre os instrumentos de madeira e metais. A trompa, que do ponto de vista da orquestração, realiza funções de

⁶² Kettlewell (2001, p. 689) define o cimbalum como “um instrumento da categoria do dulcimer, nome aplicado a certos instrumentos do tipo caixa Zither, com mais de uma corda, mas sem teclado. Em muitas partes do mundo, o dulcimer possui uma forma de caixa trapezoidal; suas cordas não possuem trastes, entretanto algumas são divididas em dois segmentos através de uma ponte divisora. O executante pode tocar as cordas com martelos ou pinçá-las com os dedos ou com uma palheta”.

⁶³ “Stravinsky’s interest in the cimbalom dates from the time of his friendship with the famous Hungarian virtuoso Aladár Rácz (1886–1958), whom he met in Geneva in 1914 and who later (1954) became professor of the concert cimbalom at the Budapest Academy and made a number of remarkable recordings. Stravinsky purchased a cimbalom during his residence in Switzerland in World War I. He composed *Renard* (1915–16) on it, in the same way as he normally composed on a piano, and included it in the score of *Rag-time* (1918) as well as in *Renard*; he also planned to use it in an early scoring of *The Wedding* (composed 1914–17) and then began another version whose instrumentation included two cimbaloms.”

conectividade entre as madeiras e os metais, trabalha como uma amálgama, tornando o naipe mais coeso. Na peça de Stravinsky, o quinteto de sopros formado por flauta, clarinete, trompa em fá, trompete e trombone possui maior coesão no registro médio do que a formação de *High-Class Standard Rags*, com flautim, flauta, clarinete, trompete e trombone. Por conjectura, isso possibilitaria à Stravinsky mais diálogo entre os instrumentos no registro médio, enquanto que os arranjos de *High-Class Standard Rags* priorizam o destaque da melodia principal através do dobramento de oitava flauta/flautim, lidos através de uma única parte instrumental. É relevante observar também que em *Ragtime for Eleven Instruments*, o quinteto de sopros executa 5 vozes reais em diversas passagens, enquanto que nos arranjos de *High-Class Standard Rags* observa-se escrita a 4 vozes devido à monofonia de oitava entre flauta e flautim.

Figura 6: Partes instrumentais dos arranjos do *High-Class Standard Rags* [1912?]

Aprofundando a abordagem do elemento popular em *Ragtime for Eleven Instruments*, vejamos, a partir da análise do relacionamento hipertextual a seguir, se os aspectos estilísticos descritos por estudiosos de ragtime podem ser identificados tanto nas peças do repertório do *High-Class Standard Rags* quanto na obra de

Stravinsky.

2.2.4 Relações hipertextuais em *Ragtime for Eleven Instruments*

Como dito anteriormente, as semelhanças entre *High-Class Standard Rags* e *Ragtime for Eleven Instruments* nos instiga esforços analíticos a fim de averiguar relações hipertextuais operantes neste cenário. Para tanto, se observará o contraste dos elementos estilísticos dos *ragtimes* tradicionais na peça de Stravinsky, utilizando conceitos trazidos pelos estudiosos de ragtime (BERLIN, 1980; SCHAFFER e RIEDEL, 1973) como tipos de síncope, aspectos formais, baixo e acompanhamento, *secondary ragtime*, suporte intervalar das síncopes ligadas, convenções do compasso treze, *breaks*, gestos cadenciais e ritmos empregados. Todos os exemplos de *ragtimes* tradicionais deste capítulo são extraídos exclusivamente do repertório do *High-Class Standard Rags*, a fim de ponderar mais ajustadamente a sua possível influência na composição de *Ragtime for Eleven Instruments*. Para facilitar a leitura deste trabalho, utilizaremos figuras representativas de trechos das peças originais para piano correspondentes ao repertório de *High Class*.

2.2.4.1 Transposições hipertextuais

Em seu livro *Ragime: A musical and cultural history* (1980), Edward Berlin, realiza uma metódica pesquisa sobre o gênero que passa pelo levantamento histórico de críticas e opiniões sobre o ragtime da virada do século XIX para o XX e por maneiras através das quais o gênero se desenvolveu e como foi aceito pelo público. O trabalho de Berlin também inclui uma extensa exploração teórica em torno do “coesos desenvolvimento estilístico”, título do sétimo capítulo de seu livro

no qual considera e descreve aspectos estilísticos do gênero através da observação analítica empreendida em torno de centenas de peças de ragtime. A partir de observações em torno da natureza das síncope presentes no repertório estudado, Berlin estende seu escopo de observação ao incluir reflexões sobre a perda de uma identidade étnica, sobre o desenvolvimento rítmico e questões de “unidade musical” relacionadas a questões formais. Finalmente, o autor aponta questões que contribuíram para a “erosão do estilo distinto do ragtime”, como o aparecimento de ritmos pontuados, expansões da linguagem do ragtime, a influência do blues no ragtime e vice-versa e o surgimento do jazz e do *novelty piano*. Assim, a pesquisa de Berlin permite que esta investigação acerca de transposições hipertextuais em *Ragtime for Eleven Instruments* possa apreciar quesitos previamente associados ao ragtime tradicional.

2.2.4.1.1 Síncope

Berlin classifica o ragtime em três tipos, os quais possuem relação com tipos característicos de síncope (Figura 7):

- a) ragtimes de síncope não ligada (untied syncopations rag);
- b) ragtimes de síncope ligada (tied syncopations rags);
- c) ragtimes de síncope aumentada (augmented syncopations rags).

A síncope aumentada, apesar de cruzar o meio do compasso, seria uma derivação da síncope não ligada uma vez que apresenta aumentação rítmica: enquanto a síncope não-ligada acontece dentro de um único pulso, a síncope aumentada ocorre ao longo de dois. Outra característica marcante da síncope aumentada é a relação 1:1 estabelecida com o acompanhamento harmônico, peculiaridade que a difere das síncope ligadas e não ligadas. De acordo com Berlin (1980, p. 82), “as síncope são mais comuns no registro agudo, contra o

acompanhamento do registro grave dos tempos fortes, típico da marcha"⁶⁴. Para o autor, as síncopes caracterizam a principal diferença entre os primeiros ragtimes publicados e marchas (BERLIN, 1980, p. 83).

Síncopes não-ligadas:

Síncopes ligadas:

Síncopes aumentadas:

Figura 7: Exemplos de tipos de síncope em ragtime (BERLIN, 1980, p. 83).

Após realizar levantamento de um vasto repertório de ragtime para piano, Berlin relaciona períodos da história do gênero com algum tipo de síncope predominante. De acordo com Berlin (1980, p. 84), os *rags* que utilizam exclusivamente a síncope não-ligada constituem maioria na primeira fase do gênero, entre aproximadamente 1895 e 1901. Berlin (1980, p. 128) relata que a predominância das síncopes não-ligadas neste período é desfeita na primeira década do século XX, quando as síncopes ligadas tornam-se o tipo mais ocorrente. Segundo o autor, os compositores de ragtime jamais demonstraram interesse no uso da síncope aumentada como tipo exclusivo ou predominante nas composições. Apesar destas questões históricas, pode-se identificar diversas passagens da literatura que apresentam esse tipo de síncope, especialmente nos *trios* (terceira e última seção no esquema formal tradicional de ragtime).

⁶⁴ "It is most often present in the treble melody, against a metrically accented march-accompaniment bass". Tradução nossa.

Figura 8: Síncopes não ligadas – c. 5-7 de *Hilarity Rag*, James Scott.

Figura 9: Síncopes ligadas – *Sensation*, Joseph Lamb.

Figura 10: Síncopes aumentadas – *The Cascades*, Scott Joplin.

Observa-se a transposição dos tipos de síncope descritos por Berlin em *Ragtime for Eleven Instruments*. O uso da síncope na peça de Stravinsky talvez seja o primeiro signo estilístico a orientar a audição do ouvinte para o repertório tradicional de ragtime, sendo apresentada logo nos primeiros compassos da introdução e utilizada em motivos e materiais musicais até o final da peça.

Figura 11: Síncope não-ligada – c. 81-82 de *Ragtime for Eleven Instruments*.

Figura 12: Síncope ligada – c. 86-87 de *Ragtime for Eleven Instruments*.

Figura 13: Síncope aumentada – c. 67 de *Ragtime for Eleven Instruments*.

2.2.4.1.2 Perfil textural e contorno melódico da Introdução

As introduções, quase sempre de quatro compassos, ocorrem em 88% dos *rags* pesquisados por Berlin (1980, p. 91). Na maioria das vezes, a introdução não está relacionada tematicamente com o resto da peça (64%); aquelas relacionadas a um dos temas principais são usualmente baseadas na frase de abertura ou na frase final da seção A. Pouco mais do que a metade de todas as introduções dos ragtimes pesquisados por Berlin (1980, p. 91) possui pelo menos dois compassos não-harmonizados, como em passagens de oitavas paralelas. Observa-se através dos exemplos de *Kinklets*, *Ophelia Rag* e *Sun Flower Slow Drag* (composições presentes na coleção *High-Class Standard Rags*), que a textura em oitavas paralelas é recorrente na literatura de ragtime. Identificam-se contornos melódicos similares nos exemplos a seguir, onde a introdução apresenta seu ponto mais agudo nos primeiros compassos e desce até alguma nota de referência

harmônica no registro grave⁶⁵.

Figura 14: Introdução de *Kinklets*, de Arthur Marshall.

Figura 15: Introdução de *Ophelia Rag*, de James Scott.

Figura 16: Introdução de *Sun Flower Slow Drag*, de Scott Joplin.

A introdução de *Ragtime for Eleven Instruments* apresenta a mesma textura de oitavas paralelas identificada em diversos *ragtimes* tradicionais. Além disso, possui contorno melódico similar aos exemplos citados acima, em que após uma ascensão inicial, a frase toma movimento contrário em direção a nota Dó no registro mais grave.

⁶⁵ Vale observar também que a maioria das introduções encontradas no repertório do *High Standard Class Rags* conclui na dominante.

Figura 17: Introdução de *Ragtime for Eleven Instruments*.

2.2.4.1.3 Perfil do acompanhamento melódico

O baixo e o acompanhamento harmônico são traços característicos do ragtime. Conforme Schaffer e Riedel (1973, p. 67), a tensão em ragtime surge da polaridade entre dois ingredientes básicos: o baixo contínuo – também chamado pelos músicos de jazz como baixo *boom-chick* e *oom-pah* – na mão esquerda, e uma contraparte melódica e sincopada na mão direita. O baixo “*boom-chick*” distribui os sons entre registro grave e médio dentro dos compassos binários do ragtime, quase sempre configurando a sequência grave-médio-grave-médio. O exemplo de *Maple Leaf Rag* (Figura 18) demonstra o baixo e o acompanhamento harmônico típico de ragtime, em que a mão esquerda apresenta o acompanhamento típico, marcando o baixo nos tempos fortes e o acorde do momento nos contratempos.

Figura 18: Baixo e acompanhamento em *Maple Leaf Rag*, de Scott Joplin.

Stravinsky mantém o aspecto rítmico do acompanhamento dos *ragtimes* tradicionais em *Ragtime for Eleven Instruments*, porém com variação. A aparição do baixo e do acompanhamento típicos do gênero popular está relacionada com trechos de contraponto entre as vozes superiores (como nos c. 5-11, 16-28, 94-104, 132-137, 142-154), onde o acompanhamento tradicional é modificado pelo abandono dos acordes nos contratempos a favor da utilização de notas

desmembradas de um perfil harmônico ou de um conjunto específico de notas.

Figura 19: Baixo em *Ragtime for Eleven Instruments*.

2.2.4.1.4 Modelo *secondary ragtime*

Outro aspecto estilístico do gênero é descrito por Berlin (1980, p.130) como o modelo *secondary ragtime*, que se caracteriza pela sobreposição de grupos de três unidades rítmicas sobre grupos de quatro. Berlin alerta que o *secondary ragtime* é algo diferente de quiálteras de três sobre ritmos binários pois, no padrão *secondary ragtime*, a idéia de três sobre dois representa um tipo específico de agrupamento rítmico, e não a inclusão de quiálteras. Segundo o autor, o grupo de três unidades rítmicas apresenta sempre a mesma direção de movimento (ascendente, ou descendente), e repete-se na maioria dos casos por quatro vezes (podem ocorrer menos ou mais repetições em exemplos da literatura).

Secondary Ragtime:

Figura 20: *Secondary ragtime* (Berlin, 1980, p. 131).

Berlin destaca que a frequência do uso deste padrão e suas formas variantes evidenciam a atração dos compositores do gênero popular pelo *secondary ragtime*. O autor pondera que "uma importante variação reduz os grupos de três notas em duas notas, enquanto mantém o padrão rítmico em três" (1980,

p.132).⁶⁶ Figura 21: Variação do padrão *secondary ragtime*.

O exemplo a seguir demonstra mais uma variação do padrão *secondary ragtime*. Observam-se três grupos rítmicos de semicolcheia e colcheia (três primeiros grupos; retângulos 1, 2 e 3), e um grupo onde os valores rítmicos são invertidos para colcheia e semicolcheia (último grupo; retângulo 4).

Figura 22: *Secondary ragtime*, c. 17-18 de *Sensation*, de Joseph Lamb.

Este padrão pode ser encontrado também no primeiro motivo do primeiro tema de *The Entertainer*.

Figura 23: *Secondary ragtime*, c. 5-6 de *The Entertainer*, de Scott Joplin.

Uma variação do padrão *secondary ragtime* pode ser identificado em *Ragtime for Eleven Instruments*, onde três grupos de três colcheias (ou grupos de semínimas pontuadas), reforçados por acentos, sugerem uma modificação na

⁶⁶ "One important variant reduces the three-note group to two notes while retaining the three-unit rhythmic pattern." Tradução nossa.

textura do *secondary ragtime* tradicional ao romper com o suporte rítmico binário. Stravinsky abandona o acompanhamento regular do baixo, típico dos *ragtimes* tradicionais, e adota uma escrita que enquadra o acompanhamento na mesma disposição métrica dos grupos de três no registro agudo. Observa-se (na Figura 24) o último grupo de notas do compasso 35 trazendo de volta a referência binária, o que interrompe a variação do *secondary ragtime*.

Figura 24: *Secondary ragtime*, c. 34-35 de *Ragtime for Eleven Instruments*.

2.2.4.1.5 Síncopes ligadas com suporte intervalar

Berlin (1980, p.128) destaca que um forte traço relacionado à síncope ligada, embora não exclusivamente a ela, é a ênfase textural através do destaque dos acentos agógicos de determinada figuração. As síncopes não-ligadas possuem frequentemente textura invariável (como uma melodia simples sem reforços harmônicos), enquanto as síncopes ligadas tendem a apresentar uma mistura mais complexa de densidade de intervalos simultâneos, com notas mais graves realçando o efeito da síncope. A figura a seguir exemplifica tanto as síncopes ligadas sem suporte intervalar (c. 2), quanto as síncopes ligadas com suporte intervalar (c. 1 e 3). Pode-se reparar que o trecho se vale o suporte intervalar (ou harmônico) para completar as notas da harmonia ausentes nos compassos onde o baixo possui função contrapontística na textura monofônica-oitavada.

Figura 25: Suporte intervalar das síncopes ligadas em *The Entertainer*, de Scott Joplin.

Apesar de explorar sonoridades relacionadas ao pós-tonalismo, *Ragtime for Eleven Instruments* também apresenta este traço. A figura a seguir, extraída de um trecho no qual o baixo e o acompanhamento melódico fazem referência ao acompanhamento típico de ragtime, é marcada pelo suporte intervalar da síncope da nota G na camada textural superior (sobre o movimento do baixo F - B $\flat$).

Figura 26: Suporte intervalar das síncopes ligadas – c. 28-29 de *Ragtime for Eleven Instruments*.

2.2.4.1.6 Convenções do compasso treze

Berlin pondera que as “convenções do compasso treze” eram possibilidades estilísticas de alteração da textura predominante das seções de dezesseis compassos (*strains*) de ragtime (1980, p.140). O compasso treze seria um “ponto estratégico” para alterações de textura (como a inclusão de oitavas, sextas ou décimas paralelas e o abandono do acompanhamento rítmico-harmônico) ou inclusão de acordes mais “sofisticados” (como acordes de sétima diminuta, napolitanos e de sexta aumentada). A seguir, observa-se o abandono do acompanhamento rítmico-harmônico em *Grace and Beauty*, de James Scott, e em *The Easy Winners*, de Scott Joplin. Percebe-se ainda, na peça de Joplin, a adoção da textura de sextas paralelas. Em ambos os casos, a alteração de textura ocorre nos

compassos 13 das seções, algo que, de acordo com Berlin, é recorrente nas composições tradicionais de ragtime (1980, p.140).

Figura 27: Convenções do compasso 13 – c. 12-16 de *Grace and Beauty*, de James Scott.

Figura 28: c. 13-17 da segunda seção de *The Easy Winners*, de Scott Joplin.

Ragtime for Eleven Instruments apresenta idéia similar à das convenções do compasso treze do repertório tradicional de ragtime: pode-se identificar, na peça de Stravinsky, determinados gestos musicais que interrompem a textura predominante do trecho, como nos compassos 12-15. Nesta passagem, observa-se que um gesto rítmico sincopado (c. 13) é seguido por uma variação da introdução na textura de oitavas paralelas (c. 14-15), interrompendo a textura polifônica e o baixo ostinato da passagem anterior (c. 5-11):

Figura 29: c. 12-15 de *Ragtime for Eleven Instruments*.

2.2.4.1.7 Breaks

Os *breaks* (também conhecidos como interlúdios) são passagens curtas que ocorrem eventualmente fazendo uma ponte entre as seções de um ragtime. São frequentemente reconhecidos pelo seu tamanho curto ou irregular de quatro, oito, dez ou doze compassos (embora *breaks* de dezesseis compassos também sejam possíveis), sendo que uma de suas principais características é o prolongamento da harmonia de dominante para o trecho seguinte (BERLIN, 1980. p. 91). Apesar de manter a textura vigente na maioria dos casos, como em *The Entertainer*, em algumas peças os *breaks* apresentam mudança de textura, como em *Frog Legs Rag*, que apresenta textura de oitavas paralelas no compasso 53:

Figura 30: *Break*, c. 73-76 de *The Entertainer*, de Scott Joplin.

Figura 31: *Break*, c. 51-54 de *Frog Legs Rag*, de James Scott.

Nos compassos 13-15 de *Ragtime for Eleven Instruments*, percebe-se que a peça de Stravinsky faz uma referência ambígua à dois elementos típicos do ragtime: à convenção do compasso 13, que modifica a textura do trecho interrompendo a textura anterior; e ao *break*, que separa duas passagens com a mesma textura (c. 5-12 e 16-23), como nas seções dos *ragtimes* tradicionais.

Figura 32: *Break*, c. 13-15 de *Ragtime for Eleven Instruments*

2.2.4.1.8 Gesto cadencial V - I

O ragtime tradicional, assim como diversos outros gêneros populares, está repleto de exemplos de passagens, especialmente nos finais de seções, em que se afirma a tonalidade da peça ou do momento através da cadência dominante-tônica. Estas cadências, na maioria das vezes, produzem movimento ascendente de quarta justa ou descendente de quinta justa na linha do baixo, que enfatiza a idéia de conclusão de um trecho ou de uma seção (como as linhas da tuba em uma banda marcial, por exemplo). A figura a seguir, extraída de *African Pas´*, apresenta este gesto cadencial, onde a dominante no segundo contratempo do primeiro compasso é resolvida na tônica do compasso seguinte. No exemplo de *The Entertainer*, observa-se o mesmo gesto cadencial.

Figura 33: Cadência V - I nos compassos finais de *African Pas´*, de Maurice Kirwin.

Figura 34: Cadência V – I em *The Entertainer*, de Scott Joplin.

Tal gesto cadencial também é identificado em passagens de *Ragtime for Eleven Instruments*, como nos c. 4, 28-29, 93, 109, 111-112, 116, 154-155 e 178. Contudo, a peça de Stravinsky utiliza este gesto fora de um contexto tonal, mantendo apenas a idéia de pontuação para efeito de estilização do material composicional. A figura a seguir exemplifica uma das ocorrências deste gesto.

Figura 35: Gesto cadencial V – I, c. 4 de *Ragtime for Eleven Instruments*.

2.2.4.1.9 Ritmos pontuados

Para Berlin (1980, p. 147), a “mudança mais notável no ragtime da década de 1910 é o aumento do uso de ritmos pontuados”. Segundo o autor, durante a primeira década do século XX esta figura raramente aparecia nas peças ragtime, entretanto houve um repentino aumento de seu uso pelos compositores na década seguinte. Os ritmos pontuados e as síncopes típicas ocorriam comumente nas mesmas passagens, entretanto as figuras pontuadas eram, na maioria das vezes, não-sincopadas. O autor especula as razões para a elevação da importância dos ritmos pontuados através de três hipóteses:

- a) mudança na notação como reflexo da prática musical da época;

- b) busca por parte dos compositores por novas combinações rítmicas;
- c) processos de hibridização sofridos pelo ragtime com danças emergentes da época, como o *fox trot* e o *turkey trot*.

Observa-se no exemplo de *The Chrysanthemum*, de Scott Joplin, o uso de ritmos pontuados típicos do ragtime da década de 1910.

Figura 36: Ritmos pontuados, c. 93-98 em *The Chrysanthemum*, de Scott Joplin.

Stravinsky utiliza-se dos ritmos pontuados em *Ragtime for Eleven Instruments* de diversas formas: como impulso inicial de uma frase (introdução), como impulso inicial de um tema (c. 5), como perfil rítmico de um material contrastante (c. 10-11, 36, 39, 70-71), como contraponto (c. 24) e como variação (94-102 e 119-137). Em *Ragtime for Eleven Instruments*, os ritmos pontuados atuam algumas vezes como uma entidade contrastante aos compassos de síncope típicas do ragtime (c. 38-39).

Figura 37: Ritmos pontuados – c. 10-11 e 38-39 de *Ragtime for Eleven Instruments*.

2.2.4.1.10 Uso de vozes internas enquanto contraponto melódico

O gênero ragtime está relacionado, na grande maioria das vezes, com a textura de melodia acompanhada, sendo que os momentos de contraponto geralmente acontecem entre o baixo e a melodia principal. Em raros trechos ocorrem diálogos entre a melodia principal e vozes internas, tornando a textura do momento contrapontística. Um desses trechos é o *Trio* de *The Entertainer*, onde ocorre um diálogo pergunta-resposta entre o registro do soprano e do contralto.

Figura 38: Uso ocasional das vozes internas como contraponto – Trio de *The Entertainer*.

Por se tratar de uma peça que em diversos momentos adota a textura polifônica, a idéia de uso ocasional das vozes internas como contraponto em *Ragtime for Eleven Instruments* é invertida em relação ao gênero popular. Na peça de Stravinsky, o uso das vozes internas como contraponto não é ocasional, como no repertório tradicional de ragtime, mas sim praticamente constante. Em alguns momentos a voz interna não apenas completa a textura polifônica, como também se caracteriza por ser a melodia principal do trecho. A figura a seguir ilustra esta questão.

Figura 39: Uso das vozes internas em *Ragtime for Eleven Instruments*.

2.2.4.1.11 Tercinas

As ocorrências de tercinas no repertório tradicional de ragtime são raras. A presença deste perfil em determinadas peças do gênero pode ser justificada por hipóteses de Berlin a respeito da mudança estilística que o ragtime sofreu nas duas primeiras décadas do século XX: “pela alteração dos ritmos típicos de ragtime pela inclusão de novos ritmos; ou como uma alteração na notação refletindo a prática musical da época” (1980, p. 149). O padrão *shuffle* - encontrado no jazz, boogie woogie e blues (gêneros populares que ganham espaço após o declínio da era do ragtime) - corresponde à notação gráfica de tercinas. A figura a seguir ilustra o exemplo da introdução de *Ophelia Rag*, de James Scott, onde se encontra um dos raros momentos de aparição de tercinas no repertório tradicional do gênero.

Figura 40: Tercinas na introdução de *Ophelia Rag*, de James Scott.

A ideia de ritmos tercinados está presente em alguns trechos de *Ragtime for Eleven Instruments*, como em um dos materiais da Introdução e no contraponto das vozes internas, exemplificados na figura a seguir.

Figura 41: Tercinas em *Ragtime for Eleven Instruments* – c. 3 (introdução) e c. 67.

2.2.5 Observações finais

Stravinsky apropria-se de diversos elementos estilísticos do ragtime tradicional através de transposições transtextuais. Dos aspectos estilísticos originais que são pouco alterados e permanecem praticamente inalterados em *Ragtime for Eleven Instruments*, pode-se destacar o pulso regular em diversas passagens, os gestos cadenciais e as síncopes típicas do gênero. Os elementos tradicionais hipertextualmente transpostos permitem o desenvolvimento do material musical proposto pelo compositor. Embora não distorça completamente a idéia original, em alguns casos o compositor modifica características estilísticas, como na linha do baixo e acompanhamento, no padrão *secondary ragtime* e em aspectos formais (introdução, convenção do compasso treze, *break*). Estas variações, ao mesmo tempo em que fazem referência ao material original do gênero popular, permitem que o discurso musical se desenvolva como uma releitura pessoal dos gestos tradicionais: assim, *Ragtime for Eleven Instruments* aborda e enfatiza aspectos musicais considerados raros na literatura de ragtime tradicional, como o uso das vozes internas como contraponto e a inclusão de tercinas. A inserção destes elementos evidencia a busca por uma estética não apenas voltada aos recursos estilísticos do gênero popular, mas também dirigida aos anseios composicionais e individuais do compositor. Stravinsky realiza, então, um diálogo entre elementos estilísticos do gênero e a sua própria individualidade criativa.

Desta forma, o elemento popular em *Ragtime for Eleven Instruments* é apresentado em três condições: como apropriação do material original (pulso regular, síncopes típicas, ritmos pontuados, introdução, convenção do compasso treze, *break* e aspectos formais), como variação do material original (linha do baixo e acompanhamento, *secondary ragtime*) e como inversão de aspecto da idéia original (uso das vozes internas como contraponto e tercinas). A identificação dos aspectos estilísticos através de exemplos musicais extraídos do *High-Class Standard*

Rags sustenta a argumentação de que Stravinsky poderia ter tido contato com a coleção. Mesmo desconsiderando o aspecto histórico e as declarações do próprio compositor afirmando ter tido contato com partes cavadas de arranjos de *ragtimes* trazidos por Ansermet dos Estados Unidos, os tópicos discutidos neste capítulo apontam traços musicais de semelhança entre *Ragtime for Eleven Instruments* e os exemplos da coleção apresentados, com os quais Stravinsky possivelmente teve contato durante seu empreendimento composicional autoral.

3 ORDENAMENTO FORMAL E QUESTÕES TEÓRICO-ANALÍTICAS

Apesar de lidar com elementos típicos do tonalismo, como intervalos consonantes, tríades maiores e menores, fragmentos e escalas diatônicas maiores e menores, Stravinsky dispõe-se destas “lembranças tonais” de uma forma muito particular, abandonando algumas das questões mais profundamente arraigadas na tradição tonal, como por exemplo pré-determinações de progressão de acordes e conformidades formais que designem o acontecimento e sucessão de eventos em certos compassos ou momentos da partitura. Os elementos tonais presentes na música de Stravinsky, especialmente o parâmetro das relações de hierarquia entre alturas, são dispostos de maneira a subverter (e em alguns momentos romper com) conceitos tradicionais de estabilidade, desenvolvimento e equilíbrio, promovendo, através deste desprendimento com questões da tradição musical, uma nova ordem própria. Assim, a música de Stravinsky aproxima-se de questões de centricidade pós-tonal em uma categoria que não abandona completamente alguns elementos tradicionalmente tonais. Esta tendência de romper com a tradição, mas ao mesmo tempo eleger alguns de seus componentes para conservação e manutenção (como, por exemplo, tríades, quintas justas e escalas diatônicas), notabiliza certos processos composicionais de Stravinsky atrelados à noção de centricidade.

Toda música tonal é cêntrica, focalizada em classes de notas ou tríades específicas, mas nem toda música cêntrica é tonal. Mesmo sem os recursos da tonalidade, a música pode ser organizada em torno de centros

referenciais. Uma grande quantidade de música pós-tonal focaliza notas, classes de notas ou conjuntos de classes de notas específicos como um meio de modelar e organizar a música. Na ausência da harmonia funcional e do encadeamento tradicional, os compositores usam uma variedade de meios contextuais de reforço. No sentido mais geral, notas que são expostas frequentemente, sustentadas em duração, colocadas em registro extremo, tocadas mais fortemente e acentuadas rítmica ou metricamente tendem a ter prioridade sobre notas que não têm aqueles atributos. (STRAUS, 2013, p. 144)

Uma vez que determinadas tradições formais são abandonadas, prontamente novos conceitos e relações formais manifestam-se e, por consequência da observação da nova natureza formal, o emaranhado de eventos experienciados pode tornar-se mais inteligível ao observador. O entendimento acerca de questões de ordenamento formal nas obras de Stravinsky influenciadas pela temática “popular americana” pode ser alcançado, a nosso ver, pela exploração teórica em torno da questão do prolongamento, conceito que permeia textos produzidos pelo teórico austríaco Heinrich Schenker e seus seguidores. Paralelamente, nos apoiaremos também em Lerdahl (2001) na descrição da peculiaridade inerente a prolongamentos em determinadas peças de Stravinsky. Perspectivas referentes aos estudos de Berry (1987), sobre textura, e de Horlacher (2011), sobre sucessão ordenada, também serão considerados.

3.1 Teoria Schenkeriana

Na análise Schenkeriana, a questão do prolongamento refere-se à geração do material harmônico e contrapontístico de uma peça através da elaboração linear de uma estrutura fundamental (*Ursatz*) (DRABKIN, 2001a, §1). A *Ursatz*, por sua vez, corresponde ao “desenho básico contrapontístico subjacente à estrutura de uma peça ou um movimento, ou ao resultado final de sucessivas ‘reduções de harmonia-contraponto’ em uma análise redutiva de camadas”, representando, portanto, uma estrutura musical (DRABKIN, 2001b, §1). Conforme

observam Bent e Pople (2001, cap. 4, §22), “a visão de Schenker sobre uma composição musical era que as obras tonais que exibem maestria seriam projeções no tempo de um único elemento: a tríade de tônica”.

A projeção dessa tríade compreende dois processos: sua transformação em uma “estrutura fundamental” de duas partes chamada *Ursatz* e a “composição” (*Auskomponierung*), ou elaboração, da estrutura por uma técnica ou mais de “prolongamento”. A *Ursatz* é composta de uma descida linear à raiz da tríade - a “linha fundamental” (*Urlinie*) - acompanhada por um “arpejamento” no baixo (*Bassbrechung*) [ou baixo fundamental], da tônica à dominante, e de volta à tônica. Na forma mais simples da *Ursatz*, a descida linear começa a partir do terceiro grau da tríade tônica, e cada nota nessa estrutura é acompanhada por um acorde no baixo. Mas esta é uma noção altamente abstrata e, na prática, a elaboração começa com a estrutura em uma forma já articulada, representando o “plano de fundo” (*Hintergrund*) da obra. (BENT; POPLÉ, 2001, cap. 4, §22, tradução nossa)⁶⁷

Figura 42: As duas formas mas comuns da *Ursatz* em Dó Maior (Ex. 1); *Ursatz* do primeiro movimento da *Sinfonia em Sol menor*, de Mozart, conforme Schenker (1926) (Ex. 2). (DRABKIN, 2001b)

Partindo da ideia de que a *Ursatz* seja o nível mais profundo em uma composição tonal, “métodos de prolongamento podem ser aplicados à voz superior ou ao baixo, ou a uma das vozes internas emergentes dos primeiros estágios de elaboração”; “estes métodos podem também ligar uma voz interna à outra, ou as

⁶⁷ “The projection of this triad comprises two processes: its transformation into a two-part ‘fundamental structure’ called the *Ursatz*, and the ‘composing-out’ (*Auskomponierung*), or elaboration, of the structure by one technique or more of ‘prolongation’. The *Ursatz* is made up of a linear descent to the root of the triad – the ‘fundamental line’ (*Urlinie*) – accompanied by an ‘arpeggiation’ in the bass (*Bassbrechung*), from the tonic to the dominant and back to the tonic. In the simplest form of the *Ursatz* the linear descent begins with the 3rd of the tonic triad, and each note in it is accompanied by one chord in the bass. But this is a highly abstract notion, and in practice the elaboration begins with the structure in an already articulated form, representing the ‘background’ (*Hintergrund*) of the work.”

duas vozes externas a si mesmas” (DRABKIN, 2001a, §1). Entre os métodos de prolongamento descritos por esta teoria e suas ramificações, encontram-se a ascensão inicial (*initial ascent; Anstieg*), o desdobramento (*unfolding; Ausfaltung*), o movimento de/para uma voz interna (*motion to/from an inner voice; Untergreifen*), a permuta (*voice exchange*), o registro obrigatório (*obligatory register; obligate Lage*), a transferência de registro (*register transfer; Hoherlegung/Tieferlegung*), o acoplamento (*coupling; Kopellung*), a superposição (*superposition*), a aproximação superior (*reaching over; Über- greifen*), a nota de cobertura (*Cover tone; Deckton*), a substituição (*substitution*), a interrupção (*interruption; Unterbrechung*), a ligação (*Linkage; Knüpftechnik*) e o paralelismo (*parallelism*) (FRAGA, 2009). Por intermédio da interação de tais mecanismos, os planos estruturais mais profundos representados pela *Ursatz* sofrem processos de prolongamento melódico e harmônico-funcional, “gerando” planos médios e o plano de superfície, uma perspectiva hipoteticamente mais próxima de procedimentos composicionais. No sentido inverso, e mais aproximado de processos de análise musical, o plano da superfície musical pode passar por processos de redução e diminuição, que por sua vez são eficazes em indicar os planos mais profundos (frontal, médio e de superfície).

a) Superfície

b) Plano Frontal

c) Plano Médio

d) Plano de Fundo

Figura 43: Exemplo de processos de redução e diminuição em um trecho do coral *Jesu, meine Freude* (c. 1-2), de J. S. Bach (FRAGA, 2009, p. 31)

Por sua capacidade de reconhecer e classificar características e classes de prolongamentos de uma tônica (ou altura principal), a teoria Schenkeriana propaga-se inevitavelmente por questões formais. Ao observar, por exemplo, o prolongamento de uma tônica x no início de uma peça, processos de modulação ou tonicização⁶⁸ temporária de alturas secundárias e finalmente o retorno à tônica x ao final da partitura, o pensamento schenkeriano, apoiado em um vasto repertório de harmonia funcional, estabelece um modelo analítico que conjectura expectativas e

⁶⁸ "O ato de estabelecer um novo centro tonal, ou de dar a um grau diferente da fundamental (primeiro grau) o papel de tônica. [...] O termo *Tonikalisierung* se origina na segunda parte do *Harmonielehre* de Heinrich Schenker (1906, capítulos 2-3), onde exemplos de tonicização são usados para mostrar como uma coleção diatônica pode ser musicalmente enriquecida pela implicação de outra (através da presença de uma única nota estranha), e como o conceito de *Stufe* (isto é, uma harmonia significativa identificada com um determinado grau de escala) é mais útil do que a noção de modulação transitória. O termo "tonicização" é às vezes usado em um contexto não-Schenkeriano para caracterizar a modulação em um nível baixo, onde uma nova tonalidade é afirmada apenas brevemente." (DRABKIN, 2001c, §1-3, tradução nossa).

padrões formais. Assim, determinadas características comuns de prolongamento recorrentes a períodos e estéticas são categorizadas em estilos⁶⁹ e gêneros⁷⁰ (suítes, sinfonias, sonatas, concertos), cada qual apresentando características de duração e prolongamento de eventos musicais relativamente equivalentes.

3.2 Espaço básico

De certa forma, o trabalho de Straus (2014) ecoa o conceito de espaço melódico conforme Lerdahl (2001). Em *Tonal Pitch Space*, construído através da base da Teoria Geradora da Música Tonal (GTTM), Lerdahl descreve um tipo de hierarquia tonal fundamentada não apenas em estudos teóricos musicais, mas também em trabalhos de cognição e psicologia da música. Lerdahl lista precedentes teóricos de tradicionais modelos geométricos que, desde suas origens no período Barroco⁷¹ enquanto artifício didático para modulações suaves, correlacionam distância espacial com a distância musical intuitiva (HEINICHEN, 1728; KELLNER, 1737; WEBER, 1824).

Heinichen (1728) propôs o círculo de regiões [da Figura 44a], em que o principal círculo de quintas alterna com o seus homólogos relativos menores. [...] Kellner (1737) fez progressos ao sugerir a estrutura da Figura

⁶⁹ “Um termo que denota modo de discurso, modo de expressão; mais particularmente o modo como uma obra de arte é executada. [...] Pode ser usado para designar a música característica de um compositor individual, de um período, de uma área geográfica ou de um centro, ou de uma sociedade ou função social.” Tradução nossa. (PASCALL, 2001, §1).

⁷⁰ “Classe, tipo ou categoria, sancionada por convenção. Uma vez que as definições convencionais derivam (indutivamente) de particularidades concretas, como obras musicais ou práticas musicais e, portanto, estão sujeitas a mudanças, um gênero provavelmente está mais próximo de um ‘tipo ideal’ (no sentido de Max Weber) do que de uma ‘forma ideal platônica’. Os gêneros são baseados no princípio da repetição. Codificam repetições passadas, e convidam repetições futuras. Estas são duas funções muito diferentes, destacando respectivamente qualidades de obras de arte e qualidades de experiência, e têm promovido duas abordagens complementares ao estudo do gênero. O primeiro é propriamente um ramo da poética, e seus alunos variaram de Aristóteles aos atuais expoentes de uma estética analítica. O segundo se refere mais à natureza da experiência estética, e é mais bem entendido como um fator orientador na comunicação. Essa perspectiva tem sido favorecida por muitos estudiosos recentes da literatura e da música e reflete uma tendência mais geral de problematizar a relação entre as obras de arte e sua recepção.” (SAMSON, 2001a, §1, tradução nossa).

⁷¹ Quando escalas temperadas começaram a ser utilizadas.

44b, que liga as principais regiões maiores-menores em um duplo círculo de quintas. [...] Mais tarde, Gottfried Weber (1821-1824) [...] invocou o gráfico na Figura 44c. O círculo de quintas aparece no eixo vertical, com os relacionamentos maiores-menores paralelos e relativos alternando no eixo horizontal. G Maior, F Maior, A Menor, e C Menor são todas regiões equidistantes de C Maior, e assim por diante, por transposição dos demais elementos. (LERDAHL, 2011, p. 43, tradução nossa)⁷²

Figura 44: (a) Círculo regional de Heinichen; (b) Círculo regional de Kellner; (c) Mapa de regiões de Weber.

Além de destacar trabalhos a respeito de proximidade tonal e do parentesco de acordes dentro de uma região (RAMEAU, 1722; SECHTER, 1853; PISTON, 1941), Lerdahl (2001, p. 42) cita também o estudo de David Lewin (1987) que, seguindo Hugo Riemann (1902), discute progressões harmônicas através de

⁷² "[...] Heinichen (1728) proposed the regional circle in Figure 2.1a, in which the major circle of fifths alternates with its relative minor counterpart. [...] David Kellner (1737) made progress by suggesting the structure in Figure 2.1b, which links relative minor- major regions in a double circle of fifths. [...] Later on, Gottfried Weber (1821-1824) (anticipated by Vial 1767; see the frontispiece of Lester 1992) invoked the chart in Figure 2.1c. The circle of fifths appears on the vertical axis, with relative and parallel major-minor relationships alternating on the horizontal axis. G major, F major, A minor, and C minor are all equidistant regions from C major, and so on by transposition throughout". (LERDAHL, 2011, p. 43). Tradução nossa.

representação espacial. Ao observar o enfoque da tradição dos estudos psicológicos em notas e classes de alturas em detrimento de relações de acordes e regiões, Lerdahl destaca a representação da elevação de alturas através de uma hélice (DROBISCH, 1855), a qual apresenta recorrências de oitava posicionadas de forma proximal no eixo vertical do giro da hélice. Esta perspectiva é expandida por Roger Shepard (1982), que inclui outros intervalos relacionados, como a quinta justa. Combinando ciclos de semitom e quinta justa, Shepard cria a hélice dupla da Figura 45a, a qual denomina mapa melódico.

FIGURE 2.2 (a) Shepard's melodic map (Reproduced by permission of Academic Press);
(b) Riemann's *Tonnetz*.

Figura 45: (a) Mapeamento harmônico de Shepard; (b) *Tonnetz* (tabela de relações), de Riemann.
(LERDAHL, 2011, p. 43)

Lerdahl compara a hélice dupla de Shepard com a estrutura de rede apresentada na Figura 45b, considerando um "outro tipo de espaçamento de alturas, e com uma longa história na teoria musical, em que o eixo horizontal é apresentado em quintas perfeitas e o eixo vertical em terças maiores". Proposta originalmente pelo matemático L. L. Euler (1739) como uma forma de representar a entonação, foi utilizada por Hugo Riemann como *Tonnetz* (tabela de relações) de várias maneiras ao longo de sua carreira (MOONEY, 1996). Lerdahl aponta que, sendo ajustada para o temperamento igual, "tal representação corresponde ao 'mapa harmônico' de Shepard (1982)" (LERDAHL, 2011, p. 43). A *Tonnetz* de

temperamento igual serve como base dos estudos neo-Riemannianos⁷³, vertente teórica dedicada especialmente às transformações entre acordes e regiões.

De acordo com Lerdahl (2001, p 45), um aspecto problemático ao se invocar a *Tonnetz* de temperamento igual se deve ao fato de a coleção diatônica surgir apenas como uma característica secundária, tendo em vista que a coleção cromática assume-se como fundamental para o sistema tonal clássico: "apenas o ciclo de quintas é básico para o sistema diatônico, que em muitos aspectos é assimétrico, e outros ciclos de intervalo não assumem significado musical até a ascensão do cromatismo no século XIX". Dentre as inadequações da *Tonnetz* à proposição de uma teoria a respeito do espaço diatônico tonal, Lerdahl destaca o fato das distâncias serem empiricamente incorretas (no contexto de C Maior, não se escuta, por exemplo, a altura F mais próxima da tônica do que D, ou A $\flat$ mais próxima do que A), e também o fato de Riemann tê-la aplicado livremente para relações de acordes e regiões, apesar da motivação original do estudo do espaço musical estar relacionado a intervalos entre alturas.

A formulação teórica de Lerdahl (2001) para o espaço diatônico tonal, que mais tarde servira como fundamentação para Straus (2014), encontra sustentação no trabalho experimental de Carol Krumhansl (1983, 1990) e seus associados, os quais realizaram investigações a respeito da sensibilidade de ouvintes à proximidade de alturas, acordes e regiões em relação à uma tônica induzida. O nível de classe de alturas adquire a forma de cone na Figura 46a, em que as classes mais estáveis aparecem na parte inferior e as menos estáveis na parte superior. Para Lerdahl (2001, p. 46), a estratificação (da Figura 46) "confirma a observação conhecida (por exemplo, em MEYER, 1956) que, na tonalidade clássica, a tônica é mais estável, em seguida, os outros membros da tríade tônica, depois, as classes de alturas diatônica restantes e, posteriormente, as classes de alturas não

⁷³ Lerdahl destaca os trabalhos de Cohn (1997), Brian Hyer (1995), David Kopp (1995), e Lewin (1992).

sequência. (LERDAHL, 2001, p. 45, tradução nossa)⁷⁴

Tendo como base este arcabouço teórico, Lerdahl sugere um tipo de hierarquia tonal que pode ser modelada por um espaço multidimensional, no qual determinada distância espacial equivalerá à distância cognitiva. Este novo modelo trata a coleção cromática não como uma estrutura principal, mas como um nível da organização hierárquica no qual a coleção assimétrica diatônica e a tríade possuem proeminência comparável. Ciclos intervalares além do ciclo de quintas não são prioridades neste modelo, que, conforme Lerdahl (2001, p. 47), procura espelhar descobertas empíricas de Deutsch e Feroe. Lerdahl alega que nomeia o modelo de *espaço diatônico* por conveniência, embora a coleção diatônica seja apenas uma parte da GTTM e o conceito deste modelo ser fundamentalmente mais numérico do que espacial.

Dentro do conceito de *espaço básico* de Lerdahl, a ideia trazida por Deutsch e Feroe de alfabetos hierarquicamente organizados são externalizados conforme a Figura 47. O *nível a* é o espaço da oitava (ou da fundamental), o *nível b* é o espaço de quinta, o *nível c* é o espaço triádico, o *nível d* é o espaço diatônico e o *nível e* é o espaço cromático. Em contraste com Deutsch e Feroe, Lerdahl justifica a inclusão do espaço de quinta por esta ser mais estável do que a terça de uma tríade e porque a quinta torna-se a base para o deslocamento do espaço. A exclusão do nível de acorde de sétima é explicada, segundo o autor, pela pouca independência deste tipo de acorde no repertório clássico e pelo fato do intervalo de sétima comportar-se geralmente como uma dissonância local, governada por princípios de vozes condutoras. Porém, Lerdahl alerta que se a sétima for entendida

⁷⁴ "Diana Deutsch and John Feroe (1981) propose a theory of encoding of pitch sequences that suggests a novel approach with respect to Krumhans's results. [...] They hypothesize that listeners structure tonal sequences by means of hierarchically organized alphabets. The superordinate alphabet is the octave; then come triads and seventh chords, then the diatonic scale, and finally the chromatic scale [...]. They argue that the more parsimoniously a melody can be represented in terms of these alphabets, the easier it is for the listener to encode the sequence".

enquanto elemento harmônico, esta poderá ser adicionada ao nível triádico. Lerdahl (2001, p. 48) adota também a representação numérica (Figura 47b) por esta trazer à tona a característica formal básica de que o *nível* e proporciona um ciclo fechado de elementos, com elementos adjacentes separados pelo mesmo intervalo.

O espaço básico é óbvio - todos estamos conscientes de oitavas, tríades, escalas diatônica e cromática - e ele ainda apresenta um grande poder explicativo. [...] O espaço é algébrico. Cada nível do espaço se elabora em classes de altura menos estáveis no nível próximo mais baixo; inversamente, as alturas mais estáveis em um nível continuam no nível próximo superior. A estrutura é assimétrica e representa diretamente a escala diatônica e a tríade. (LERDAHL, 2011, p. 48, tradução nossa)⁷⁵

FIGURE 2.4 The basic space: (a) using letter names; (b) in numerical format.

Figura 47: O espaço básico: (a) usando nome das notas; (b) em formato numérico. (LERDAHL, 2001, p. 47)

Como base para os múltiplos desdobramentos do *espaço básico* dentro da GTTM, Lerdahl (LERDAHL, 2001, p. 48) observa que a distância de outras classes de alturas a partir de uma tônica - (0) - pode ser calculada tanto verticalmente quanto horizontalmente. A distância vertical dá a profundidade da incorporação

⁷⁵ "The basic space itself is obvious—we are all aware of octaves, triads, and diatonic and chromatic scales—yet it has great explanatory power. [...] It meets the listed requirements. The space is algebraic. Each level of the space elaborates into less stable pcs at the next smaller level; conversely, the more stable pcs at one level continue on to the next larger level. The structure is asymmetrical and represents the diatonic scale and the triad directly."

de uma classe de alturas ao contar o número de níveis abaixo no espaço básico em que tal classe de alturas aparece pela primeira vez. A Figura 48 expõe esta questão para cada uma das classes de alturas da Figura 47.

Figura 48: Classes de alturas e proximidade entre alturas no espaço básico: (a) profundidade vertical do embutimento de classe de alturas; (b) número de passos horizontais para cada nível; (c) caminhos de alturas horizontais e verticais, passo a passo; (d) número de movimentos para cada altura, em Dó. (LERDAHL, 2001, p. 49, tradução nossa)

3.3 Estruturas bi-quintais

Aspectos de simultaneidade da música tem sido articulados em diversos níveis ao longo da história da música, como no âmbito das alturas (onde acordes, hamonias ou texturas contrapontísticas são alcançadas através de planos sonoros simultâneos); dos timbres (combinações instrumentais e orquestrais simultâneas); das texturas (camadas e planos sonoros simultâneos); das dinâmicas (simultaneidade de intensidades); dos ritmos; técnico-estilísticos (simultaneidade da melodia acompanhada ou do contraponto); ou através da coexistência de formas artísticas geradoras de novos gêneros (como a simultaneidade entre música e texto

na canção) ou de novas formas artísticas (como a simultaneidade entre música, texto literário e teatro na ópera). Mesmo em casos mais complexos, como na prática monofônica, podemos identificar questões de simultaneidade musical entre o material musical e a linha do tempo, ou a linha do tempo criada pela percepção do ouvinte enquanto a música se articula no tempo e no espaço. A própria percepção do som atrelado ao tempo e ao espaço é capaz de evidenciar questões de simultaneidade na experiência musical humana. Conforme observa Leeuw (2005, p. 77), “a teoria da harmonia, conforme compreendida nos dias de hoje, abrange apenas alguns séculos do desenvolvimento da ‘simultaneidade’ em seu amplo sentido terminológico”.

Possivelmente relacionada ao estudo do repertório da tradição musical germânica enquanto música de desenvolvimento, de estruturas únicas prolongáveis, baseadas em um centro único como ponto de partida (início) e um centro único como ponto de chegada (final), a linearidade estrutural de uma única altura central tem sido um aspecto dominante em correntes da teoria musical. Por conta do conceito de linearidade estrutural mono-central intrínseco a alguma das principais proposições teóricas vigentes, uma significativa parte do repertório estudado sob esta perspectiva constitui-se de exemplos musicais dos períodos Barroco, Clássico, e Romântico; em menor parte, de exemplos Renascentistas, do Romantismo Tardio, do Modernismo e da música do século XX.

No repertório Barroco, Clássico e Romântico, uma determinada ambiguidade multi-central pode ser observada através de práticas de afirmação de diversos centros de alturas distintas durante uma peça, algo comum a movimentos de obras ou a seções dentro de movimentos. Tal ambiguidade foi e tem sido entendida enquanto desenvolvimentos assíncronos de uma tonalidade central principal, como, por exemplo, o prolongamento da tonalidade de início e de conclusão de uma sinfonia, prolongada por “sub-tonalidades” intermediárias durante a obra. A teoria neo-schenkeriana, uma das principais vertentes teóricas

destinadas a este repertório, descreve a presença de tonalidades intermediárias e passageiras como prolongamento e extensão de uma tonalidade principal, normalmente afirmada ao início e ao final da obra.

Conforme a perspectiva neo-schenkeriana de Salzer (1962), baseada na ideia de prolongamento de acordes centrais estruturais, a música é entendida enquanto movimento direcionado. Tal perspectiva busca entender o significado do acorde, ou seja, o posicionamento linear do mesmo durante o prolongamento estrutural, ao invés de investigar apenas a seu aspecto gramatical (I, II, V, etc.). Esta vertente teórica sugere a direção musical enquanto a principal força organizadora de uma obra:

Percebemos a distância existente entre a estrutura e a música em si; a percepção desta distância nos mostra primeiramente que a composição aparece como uma elaboração ou prolongamento da progressão estrutural. A "distância" entre a composição e sua estrutura encontra expressão nos gráficos que recebem seu formato definitivo. No interior deste processo de audição estrutural, cada altura e cada progressão revelam seu significado, com um desdobramento orgânico da progressão básica, e suas partes individuais na formação do organismo tonal por inteiro. Assim, o processo indutivo explica o significado e o impacto dos prolongamentos na criação das cores, do interesse e da tensão na música". (SALZER, 1962, p. 207, tradução nossa)⁷⁶

Além do notável êxito em apontar técnicas de prolongamentos lineares no repertório Barroco, Clássico e Romântico, adaptações desta teoria também têm sido capazes de evidenciar prolongamentos em alguns exemplos do Romantismo Tardio e da música do século XX, especialmente no Modernismo. Estando estes movimentos consideravelmente distantes, ao menos em termos estéticos, do repertório descrito pela teoria neo-schenkeriana, o estudo de prolongamentos

⁷⁶ "We realize the "distance" between the structure and the actual music; the perception of this distance first of all shows that the composition appears as an elaboration or prolongation of the structural progression. The "distance" between a composition and its structure finds expression in the graphs which only now receive their definite shape. For within this process of structural hearing each tone and each progression reveals its significance as an organic offshoot of the basic progression and its individual share in forming the tonal organism in its entirety. Thus the inductive process explains the meaning and impact of the prolongations which create the color, interest and tension of the music."

lineares mostra-se capaz de abordar obras desenvolvidas mesmo em ambientes pós-tonais.

A assincronicidade das novas distâncias entre centros tonais durante uma mesma obra, uma das características da expansão da tonalidade durante o Romantismo Tardio (Ex.: Sinfonias de Mahler), é teorizada através de segmentações modulatórias sucessivas e distantes (tanto no âmbito da centricidade de alturas, quanto no temporal). Exemplos deste repertório apresentam momentos cujos centros tonais “distantes” são interpolados por longos prolongamentos e processos modulatórios particulares, por vezes altamente cromáticos, capazes de serem expressados em gráficos neo-schenkerianos de prolongamento linear.

Por pelo menos mais de dois séculos, a prática tonal explorou intensamente a tonalidade através de diversos processos estilísticos que, apesar de suas disparidades estéticas, articulavam a questão da simultaneidade monotonal. Na prática de harmonização de melodias (uma das disciplinas que permeiam a formação teórica básica do músico ocidental), busca-se o enquadramento de melodias a planos simultâneos de apoio harmônico, cujos padrões intervalares combinem com o perfil melódico em questão, tanto pelo padrão escalar em comum quanto pelo aspecto da altura central percebida no plano principal e nos demais planos coexistentes. Na técnica de contraponto, por exemplo, linhas instrumentais aparentemente independentes desenvolvem-se no tempo respeitando momentos temporais estruturais atrelados à pré-determinações harmônicas, esboçadas por questões formais, cadenciais ou pré-composicionais. Estes dois exemplos evidenciam o aspecto da “obrigatoriedade monotonal” que permeia a questão da simultaneidade musical ocidental entre os séculos XVII e XIX, algo que é revisado ao final do século XIX pela estética musical modernista.

Como uma resposta a tais procedimentos ultra-germânicos, o Modernismo sugere expressões estéticas distintas, porém não completamente opostas à música da tradição desenvolvimentista. Apresenta, por exemplo, um novo

tipo de ambiguidade linear, valendo-se por vezes de coleções não-diatônicas (pentatônicas, hexatônicas, octatônicas ou cromáticas) ou de estruturas e fragmentos tonais, algo que pode ser entendido como uma espécie de “prefácio para a simultaneidade dos multi-centros”. Embora ainda seja desenvolvida de forma assíncrona (ou seja, linearmente, e não simultaneamente) assim como em exemplos característicos do Romantismo Tardio, este novo tipo de ambiguidade sugere, por vezes, a desconstrução de alturas centrais hierárquicas únicas, como através da elaboração de ambientes diatônicos ambíguos (ex.: a dualidade de um centro maior e seu relativo menor, como em *La fille aux cheveux de lin*, de Debussy). Tal ambiguidade irá se desdobrar e se potencializar na obra de Stravinsky e de alguns outros compositores modernistas em novas dualidades, pluralidades, multiplicidades e simultaneidades.

Parte do repertório do século XX nitidamente construído através de fragmentos de ambientes diatônicos (tonais ou não), ou da centricidade prolongada de determinadas alturas, baseia-se na ambiguidade estabelecida por eventos estruturais de centros simultâneos, ao invés de sê-lo em linhas estruturais de centros únicos absolutos, como nos períodos Barroco, Clássico e Romântico supracitados. Apesar dos avanços teóricos pós-tonais dedicados ao estudo de obras dodecafônicas e seriais alcançados ao longo do século XX, durante este mesmo período, pouca atenção fora dada à teorização de processos multi-centrais simultâneos, muito embora tais processos reflitam-se em diversos exemplos composicionais relacionadas ao movimento Modernista francês (como em Satie, Debussy, Ravel, Stravinsky, Milhaud, Villa-Lobos, ente outros), um movimento que articulou-se anteriormente, e após alguns anos, paralelamente à Segunda Escola de Viena.

Além de estabelecer diálogos entre coleções não-diatônicas e o próprio diatonicismo, Stravinsky realiza, em diversas obras, uma *simultaneidade multi-central*, algo que pode ser descrito como uma expansão da ambiguidade praticada

assincronamente por estruturas não-simultâneas no Romantismo Tardio e no “Modernismo pioneiro” de Debussy. Através de experiências analíticas, cognitivas e teóricas, percebemos que a música de Stravinsky manipula processos composicionais baseados em simultaneidades multi-centrais, que por sua vez permitem o prolongamento de diversas camadas tonais, modais, ou de coleções não-diatônicas concomitantes, homônimas ou cujas alturas centrais são ou não distintas. Tal simultaneidade torna-se um aspecto fundamental nos processos composicionais de Stravinsky, um compositor orientado esteticamente por uma lógica particular capaz de alcançar estruturas ambíguas através de *processos de simultaneidade*.

Apesar da simultaneidade não ser novidade do século XX (pois tem sido articulada por inúmeras práticas composicionais distintas ao longo da história da música ocidental), sua estética adquire novos significados através de exemplos modernistas de de outros movimentos pós-tonais:

A simultaneidade [...] na música exerce papel importante desde o começo de seu desenvolvimento histórico, sobretudo quando falamos de música tradicional ocidental. Stuckenschmidt aponta em seu livro *Twentieth Century Music* (1976) procedimentos de simultaneidades não usuais desde o século XIII, alguns motetos, por exemplo, com sobreposição de textos em línguas diferentes e com sobreposição de processos musicais e métricas diferentes. De certa maneira a polifonia como era aplicada mesmo dentro dos moldes mais tradicionais não deixa de ser um rico processo de simultaneidades. Mas o próprio autor reforça que é no século XX que a simultaneidade adquire novo sentido e passa a ser explorado de maneira mais intensa. Ele elenca obras como *Sarcasmes* de Prokofiev, as *Bagatelas* de Bartok, a *Segunda Sonatina* de Busoni, *Pelléas e Mélisande* de Debussy, *Salomé* de Strauss e a obra pianística de Scriabin como exemplos de projetos de simultaneidade emblemáticos do começo do século XX (MACHADO, 2014, p. 4).

Embora seja um farto campo para exploração teórica, procuro me deter aos desdobramentos da questão da simultaneidade em processos composicionais de Stravinsky, sobretudo através daquilo que denomino como Prolongamentos Multi-Centrais Simultâneos. Busco ampliar esta discussão pelo intermédio de uma

nova perspectiva teórica, baseada principalmente na teoria neo-schenkeriana (SALZER, 1982) e na teoria dos conjuntos (FORTE, 1973; RAHN, 1987).

Por conta da ausência de precedentes teóricos em torno de tais processos, alguns trabalhos de análise musical deste repertório, ao se depararem com a ambiguidade dos procedimentos composicionais multi-centrais simultâneos, frequentemente proferem observações pouco convincentes, como “esta passagem é um exemplo do politonalismo”, ou “tal movimento é bimodal”. A terminologia da bitonalidade ou da politonalidade tem sido uma rápida solução encontrada para a descrição do repertório caracterizado por eventos multi-centrais simultâneos, e, neste cenário, o *Bolero*, de Ravel, talvez seja o exemplo mais icônico desta inapropriada prática terminológica, algumas vezes inadequada e muitas vezes pouco reflexiva.

Segundo recente publicação de Straus (2014), certos procedimentos composicionais de Stravinsky podem ser baseados na elaboração de duas camadas de quintas justas separadas por algum intervalo. Tipicamente, uma das quintas é disposta harmonicamente (com várias possibilidades de preenchimento harmônico e melódico) enquanto a outra é apresentada melodicamente, como uma quarta justa (com também suas várias possibilidades de preenchimento). Assim, conforme apresenta Straus, a harmonia e condução de vozes da música de Stravinsky elaboraria frequentemente uma estrutura fundamentalmente bi-quintal.

O aspecto fundamental da abordagem bi-quintal tomada por Straus parte do conceito neo-schenkeriano de harmonias referenciais estáveis e de procedimentos pelos quais estas harmonias podem ser extendidas, elaboradas e prolongadas através de condução de vozes. Straus (2014, p. 32) relata a análise de Heinrich Schenker de 1926 sobre uma passagem do *Concerto para Piano* (1924) de Stravinsky, no qual, apesar de creditar o uso de progressões lineares por parte de Stravinsky, Schenker condena o compositor por frustrar seu “comportamento natural” (o das progressões lineares) sempre que possível. Desta forma, Schenker

questiona o fato de Stravinsky “contradizer seu plano de composição sempre que pode”, um ponto de vista compreensível, tendo em vista que o vasto repertório explorado e estudado pelo musicólogo compreende basicamente obras clássicas ou românticas.

Para Straus (2014, p. 32), Schenker estaria equivocado em “imaginar que as progressões lineares que ele [Schenker] identificou atuem em serviço de um prolongamento de um simples acorde de tônica [...], mas estaria correto em imaginar que a música de Stravinsky possa ser entendida em termos de espaços melódicos prolongáveis”: “a harmonia e condução de vozes de Stravinsky são altamente prolongáveis, porém consideram combinações bi-quintais ao invés de uma simples tríade de tônica.” Desta forma, Straus não descarta o emprego do modelo teórico proposto por Schenker para análise de música pós-tonal:

Embora algumas das análises produzidas dentro desta tradição [a de Schenker] tenham sofrido falta de consistência e clareza, a possibilidade do prolongamento na música de Stravinsky foi e continua sendo atraente. [...] O modelo bi-quintal que proponho pode dialogar com conceitos Schenkerianos e pode colher os benefícios da abordagem dos prolongamentos, incluindo o sentido de que unidades musicais possam ser unidas através do preenchimento de espaços e de que trechos e coleções maiores emergem de fragmentos menores e mais simples via processos consistentes (STRAUS, 2014, p. 32).⁷⁷

No conceito de estruturas bi-quintais de Straus, duas quintas perfeitas são estabilizadas e elaboradas. Com isso, este modelo teórico inexoravelmente estabelece uma relação com o tradicional e contraditório conceito de bitonalidade. Segundo Straus (2014, p. 5), bitonalidade significa que a música é concebida e entendida através de duas tonalidades, simultaneamente. Nas passagens mais

⁷⁷ “While some of the analyses produced within this tradition have suffered from inconsistency and lack of clarity, the possibility of prolongation in Stravinsky’s music has long been and remains appealing. [...] The bi-quintal model presented here can do those things and can thus reap the benefits of the prolongational approach, including a sense that musical units can be bound together by embellishing spans and that larger groupings and collections emerge from smaller, simpler ones via consistent processes”. Tradução nossa.

características de Stravinsky, entretanto, há algum tipo de nível de tensão entre dois centros de altura que competem entre si, cada qual reforçado por sua própria quinta. Straus sugere pensarmos em bitonalidade na música de Stravinsky como um espectro de possibilidades, mais do que um simples estado absoluto:

Às vezes, as quintas estruturais são afirmadas com importância virtualmente igual; outras vezes, uma delas é percebida como subordinada à outra. O aparato analítico pode dar a impressão de que as duas quintas são sempre iguais em peso estrutural, mas na prática musical, a proeminência relativa das quintas irá variar. O modelo teórico apresentado aqui é destinado à capturar e expressar uma variedade de efeitos bitonais (STRAUS, 2014, p. 5, tradução nossa).⁷⁸

Dialogando com formulações teóricas neo-schenkerianas, da teoria dos conjuntos e da teoria neo-riemanniana, Straus apresenta uma tabela em que resume seis interpretações, as quais denomina de modelos de harmonia e condução de vozes na música de Stravinsky (Figura 49). A primeira fileira da tabela (*Model*) corresponde à classe intervalar que separa as duas quintas estruturais. A segunda fileira (*PC*) apresenta uma classe de alturas *X* em oposição à classe de alturas decorrente do modelo em questão (Ex. C - C# no Modelo 1, C - D no Modelo 2, etc). A terceira fileira (*Fifths*) identifica as quintas estruturais das classes de alturas propostas pela segunda fileira. A quarta fileira (*Harmonic Axis*) representa a combinação das duas quintas estruturais em um único tetracorde, identificado como “eixo harmônico”. A quinta fileira (*Harmonic Fill*) identifica caminhos comuns pelos quais as quintas estruturais podem ser preenchidas harmonicamente, frequentemente pelos conjuntos de classes de alturas [027], [0247], e [0257], apesar de outros preenchimentos harmônicos também serem possíveis. A sexta fileira (*Harmonic Fill - Triads*) identifica as tríades relevantes e as conecta com operações

⁷⁸ “Sometimes, the structural fifths are asserted with virtually equal strength; other times, one is felt as relatively subordinate to the other. The analytical apparatus may give the impression that the two fifths are always equal in structural weight, but in musical practice, the relative prominence of the fifths will vary. The theoretical model presented here is designed to capture and express a range of bitonal effects”.

Neo-Riemannianas familiares, P, L, R, e suas obversas, P', L', e R'. A sétima fileira (*Forths*) dispõe cada uma das quintas estruturais em intervalos de quarta, segundo o conceito de equivalência de classes intervalares. A oitava fileira (*Melodic Fill - Primary Spans*) exhibe as quartas melódicas com preenchimento por notas de passagem, tipicamente criando conjunto de classes do tipo [025/035], [0135/0245], ou [0235]. A nona fileira (*Melodic Fill - Secondary Spans*) expõe possibilidades de preenchimento das demais quartas e terças dentro do eixo harmônico que inclui notas de passagem. A décima fileira (*Scales*) sugere escalas e coleções que podem emergir como sub-produto dos seis modelos harmônicos e melódicos de estruturas bi-quintais.

Model	1	2	3	4	5	6
PC	C, C $\sharp$	C, D	C, E $\flat$	C, E	C, F	C, F $\sharp$
Fifths	G G $\sharp$ C C $\sharp$	G A C D	G B $\flat$ C E $\flat$	G B C E	G C C F	G C $\sharp$ C F $\sharp$
Harmonic axis	C-C $\sharp$ -G-G $\sharp$ 0-1-7-8 (=0156)	C-D-G-A 0-2-7-9 (=0257)	C-E $\flat$ -G-B $\flat$ 0-3-7-1 (=0358)	C-E-G-B 0-4-7-1 (=0158)	C-F-G-C 0-5-7-0 (=027)	C-F $\sharp$ -G-C $\sharp$ 0-6-7-1 (=0167)
Harmonic fill (027/057, 0247, 0257)	C-(D-E-F)-G C $\sharp$ -(C $\sharp$ -C $\sharp$ -C $\sharp$)-G $\sharp$	C-(D-E-F)-G D-(E-F $\sharp$ -G)-A	C-(D-E-F)-G E $\flat$ -(F-G-A $\flat$)-B $\flat$	C-(D-E-F)-G D-(F $\sharp$ -G $\sharp$ -A)-B	C-(D-E-F)-G F-(G-A-B $\flat$)-C	C-(D-E-F)-G F $\sharp$ -(G $\sharp$ -A $\sharp$ -B)-C $\sharp$
Harmonic fill (triads)	C+ — P' — C $\sharp$ - P C- — C $\sharp$ +	C+ — DIAPO — D- P C- — D+	C+ — E $\flat$ - P C- — R — E $\flat$ +	C+ — L — E- P C- — HEXPO — E+	C+ — L' — F- P C- — R' — F+	C+ — OCTPO — F $\sharp$ +- P C- — OCTPO — F $\sharp$ -
Fourths	G-C, G $\sharp$ -C $\sharp$	G-C, A-D	G-C, B $\flat$ -E $\flat$	G-C, B-E	G-C, C-F	G-C, C $\sharp$ -F $\sharp$
Melodic fill (primary spans) 0135/0235/0245	G-A($\flat$)-B($\flat$)-C G $\sharp$ -A($\sharp$)-B($\sharp$)-C $\sharp$	G-A($\flat$)-B($\flat$)-C A-B($\flat$)-C($\sharp$)-D	G-A($\flat$)-B($\flat$)-C B $\flat$ -C($\flat$)-D($\flat$)-E $\flat$	G-A($\flat$)-B($\flat$)-C B-C($\sharp$)-D($\sharp$)-E	G-A($\flat$)-B($\flat$)-C C-D($\flat$)-E($\flat$)-F	G-A($\flat$)-B($\flat$)-C C $\sharp$ -D($\sharp$)-E($\sharp$)-F $\sharp$
Melodic fill (secondary spans)		D-E($\flat$)-F($\sharp$)-G A-B($\flat$)-C	C-D($\flat$)-E $\flat$ E $\flat$ -F-G G-A($\flat$)-B $\flat$	C-D-E E-F($\sharp$)-G G-A-B		
Scales	Harmonic minor	Diatonic	Octatonic Diatonic	Diatonic Hexatonic	Diatonic Acoustic	Octatonic

CHART 1. *Six models of Stravinskian harmony and voice leading.*

Figura 49: Seis modelos de vozes condutoras e harmonia Stravinskianos. (STRAUS, 2014, p. 4)

Como anexo de seu artigo, Straus inclui um catálogo com 95 passagens de 44 obras distintas de Stravinsky onde são identificadas técnicas de desenvolvimento de estruturas bi-quintais, compreendendo o período

composicional de *Petrushka* à *Agon* (obras compostas entre 1910 e 1957). A Figura 50, demonstra o *modelo 6* de relação bi-quintal na abertura de *Le Noces* (1913) entre o acorde de acompanhamento ($B\flat$ -F) e o fragmento motivico vocal principal (E-B). A Figura 51 apresenta esta nova abordagem teórica ao amplamente discutido exemplo do acorde de *Les Augures printaniers*, em *Le Sacre du Printemps*, em que Straus observa uma estrutura bi-quintal de modelo 1 ($E\flat$ /E). Ambos os exemplos compõem parte da extensa exemplificação apresentada por Straus em seu artigo original.

① $\text{♩} = 160$

Ma - mère t'a - vait le - soir tres -

F
B $\flat$

MODEL 6 (035)
(07)

E — B
E - D - B

Figura 50: *Les Noces* – Modelo 6 ($B\flat$ /E) - (STRAUS, 2014, p. 10)

Tempo giusto ♩ = 56

E_b — B_b
 E_b - D_b - B_b

MODEL 1 (035)

E_b - E - B_b - B (047) (047t)

Figura 51: *Le Sacre du Printemps*, “Les Augures printaniers”. Modelo Bi-Quintal 1 (E♭/E). A harmonia superimpõe E–B, representada por uma tríade de F♭ Maior, e E♭–B♭ representado como um acorde de E-maior-menor com sétima. A quinta estrutural E♭– B♭ é também realizada e preenchida melodicamente de forma parcial como E♭–D♭–B♭ (035). (STRAUS, 2014, p. 14)

3.3.1 Novos exemplos: *Ragtime for Eleven Instruments* (1918) e *Ebony Concerto* (1945)

À luz da perspectiva teórica de Straus, podemos identificar a presença da estrutura bi-quintal de modelo 2 na primeira seção de *Ragtime for eleven instruments* (1918), de Stravinsky (c. 5-9). Neste exemplo (Figura 52), a estrutura quintal B $\flat$ -F é desenvolvida no registro mais grave (representada pela clave de fá), enquanto uma estrutura quintal C-G é desenhada no registro agudo (clave de sol), sendo esta última preenchida melodicamente por todas as classes de alturas entre a quinta C-G (C $\sharp$ -D-D $\sharp$ -E-F-F $\sharp$). O perfil de preenchimento melódico [*harmonic fill*] [01234567] utilizado por Stravinsky na quinta mais aguda (C-G) colabora para a desconstrução do ragtime, uma vez que Stravinsky substitui a característica

estilística diatônica do gênero popular pela ambiguidade pós-tonal de uma coleção altamente cromática. Embora duas quintas sejam desenvolvidas, este exemplo mostra como nenhuma destas quintas sugere quaisquer relações tipicamente tonais em seus prolongamentos. Portanto, conforme previamente observado por Straus, as terminologias de *bitonalidade* ou *politonalidade*, baseadas na morfologia de *tonalidade*, podem ser incapazes de representar a multiplicidade e a particularidade dos múltiplos procedimentos composicionais de Stravinsky.

Figura 52: Modelo Bi-Quintal 2 (B♭/C) em *Ragtime for eleven instruments* (1918), de Stravinsky.

Em *Ragtime for eleven instruments* (1918), c. 25-26 (Figura 53), o modelo bi-quintal 2 desenvolve a quinta de G-D (012367) nos registros mais agudos e a quinta G♯-D♯ (037) no registro de acompanhamento, registro este que apresenta a marcha rítmica típica dos *ragtimes* tradicionais. Logo adiante, nos c. 27-28, a quinta das camandas superiores é transposta de G-D (c. 25-26) para C-G (c. 27-28), adquirindo um tipo de preenchimento que compreende todo o espaço cromático entre as notas principais da quinta (01234567), enquanto a quinta G♯-D♯ da camada inferior permanece praticamente inalterada (com exceção da adição da altura F). Em um nível tão rápido e passageiro, o contraste criado por intermédio da operação

de transposição de uma das camadas, bem como por alterações nas determinações rítmicas e motivicas, favorece a impressão de variabilidade, imprevisibilidade, impermanência e constante modificação do material musical, o que permite que a experiência musical seja inclinada a instabilidades e irresoluções. Este exemplo caracteriza o modelo bi-quintal 1 (G/G#).

The image displays a musical score for measures 25-28 of 'Ragtime for eleven instruments' by Stravinsky. The score is written for piano and includes two models of bi-quintal harmony.

Modelo 1 (Measures 25-26): The upper staff (treble clef) contains the notes G, G#, A, Bb, C#, D. The lower staff (bass clef) contains the notes G#, B, D#, E, F. The notes are grouped into two sets: G-G#-A-Bb-C#-D and G#-B-D#-E-F. The notes are written in a sequence that suggests a chromatic movement.

Modelo 4 (Measures 27-28): The upper staff (treble clef) contains the notes C, C#, D, Eb, E, F, F#, G, B. The lower staff (bass clef) contains the notes G#, B, D#, E, F. The notes are grouped into two sets: C-C#-D-Eb-E-F-F#-G-B and G#-B-D#-E-F. The notes are written in a sequence that suggests a chromatic movement.

The score also includes two smaller musical examples, labeled 'MODELO 1' and 'MODELO 4', which show the same harmonic structures in a simplified form. 'MODELO 1' is labeled with the notes G-G#-D-D# and the sequence (012367). 'MODELO 4' is labeled with the notes G#-C-D#-G and the sequence (01234567).

Figura 53: Modelo Bi-Quintal 1 (G/G#, c. 25-26) e Modelo Bi-Quintal 4 (G#/C, c. 27-28) em *Ragtime for eleven instruments* (1918), de Stravinsky.

Na polifonia do Segundo Movimento de *Ebony Concerto* (1945), c. 11-12 (Figura 54), as linhas parcialmente heterogêneas do clarinete, saxofone tenor e saxofone barítono articulam, cada qual através de seu tipo próprio de preenchimento, o espaço quintal de F-C. Este mesmo espaço é reforçado pelas linhas dos trombones, piano e contrabaixo, os quais executam a tríade de Fá menor. No entanto, a trompa em fá entoa simultaneamente, em sequência, as alturas Eb-Fb-Gb-Ab, as quais são circundadas pelo espaço quintal Ab-Eb. O trecho em questão envolve, assim, o modelo bi-quintal 3 (F/Ab). Apesar de se articular simultaneamente ao acompanhamento tríadico de Fá menor, a linha da trompa

adquire um perfil *outsider* em relação às demais camadas, conquistando espaço de destaque e foco de atenção por conta do “descolamento” causado por sua quinta ($A\flat-E\flat$) em relação à quinta proeminente (F-C). A predominância central de F é, portanto, desequilibrada momentaneamente pela simultânea ocorrência e concorrência de um material “estranho”, o qual, conjuntamente com o centro principal, estabelece uma interessante oposição entre espaços cujas alturas principais são distintas.

Clarinete

Sax. Tenor

Sax. Barítono

Trompa em Fá
Trombones
Piano
Contrabaixo

MODELO 3

MODELO 5

F-A-C-E

D-F-F#-A

A-B-C-D-E

D-F-F#-A

Figura 54: Modelo Bi-Quintal 3 (F/ $A\flat$) no Segundo Movimento de *Ebony Concerto* (1945), c. 11-12, de Stravinsky.

Ainda no Segundo Movimento de *Ebony Concerto*, c. 18-21 (Figura 55), o material de alturas que intercala os acordes rítmicos nos trompetes (tempos fortes) por outros acordes nos trombones (nos contratempos) percorre o espaço cromático (D-E-F-F#-G-G#-A-B $\flat$ -B-C), triádico (D-F-F#-A) e quintal (D-A) de Ré. A aparição de um novo material de caráter melódico (A-B-C-D-E), apresentado pelo primeiro trompete (c. 21), organiza, mais uma vez, uma estrutura bi-quintal (A-E), desta vez descrita por Straus como o modelo 5. As questões texturais que implicam

neste exemplo, como o contraste entre o acompanhamento (trompetes 2-5 e trombones) e o pequeno fragmento melódico (primeiro trompete), possibilitam a identificação de camadas em oposição e, conseqüentemente, o reconhecimento de perfilamentos específicos para cada uma destas camadas. Muito embora o intenso cromatismo que domina este trecho possa ocasionar interpretações que considerem aleatoriedade e indeterminabilidade transitória, a verificação de espaços de alturas principais desenvolvidos em níveis cromáticos, diatônicos, triádicos e quintais através de separação textural é reveladora para o reconhecimento do arcabouço substancial de momentos musicais desta natureza.

The image displays musical notation for measures 18-21 of the second movement of *Ebony Concerto* by Stravinsky. Measures 18-20 feature Trumpets 2-5 and Trombones. Above the staff for measures 18-20, a diagram shows two rows of notes: D, F, F#, G, A, B, C and D, E, F, F#, G, G#, A, B, C. Measures 21 features Trumpet 1, Trumpets 2-5, and Trombones. To the right, a diagram labeled 'MODELO 5' shows a melodic fragment A-D-E-A with pitch classes (02357) and (03479).

Figura 55: Modelo Bi-Quintal 5 (A/D) no Segundo Movimento de *Ebony Concerto* (1945), c. 18-21, de Stravinsky.

O início do Terceiro Movimento de *Ebony Concerto*, c. 1-10 (Figura 56), expõe a oposição entre um material de caráter melódico (contrabaixo e clarone) e outro, de qualidade vertical (trompetes 1-5 e violão). Enquanto a melodia percorre o espaço triádico de D (D-F-G-A-C) em torno da quinta D-A, os acordes pronunciados em registro superior articulam o espaço triádico de G (G-B-C-D), ao

redor da quinta G-D, caracterizando, portanto, o modelo bi-quintal 5 (D/G). Em confronto com estruturas bi-quintais articuladas através de espaços altamente cromáticos (conforme Figura 53 e Figura 55), o exemplo aqui em questão ilustra perfilamentos de espaço mais rarefeitos e menos intensos, algo que simplifica a constatação estrutural. Destaca-se também, neste exemplo, o fato da altura C incluir-se dentro do espaço triádico G-B-D quase como um elemento de intromissão e ruptura ao tradicional equilíbrio da tríade maior (neste caso, a tríade de Sol), algo típico do vocabulário composicional de Stravinsky.

The image displays a musical score for the Third Movement of Stravinsky's *Ebony Concerto* (1945). The score is for three parts: Trompetes 1-5, Violão, and Contrabaixo & Clarone. The tempo is marked 'Vivo' with a quarter note equal to 132. The key signature is one flat (B-flat). The score features a complex harmonic structure with a G-B-C-D triad in the upper register and a B-F-G-A-C triad in the lower register. A diagram below the score shows the Model 5 (D-G-A-D) and (0357) intervals.

Figura 56: Modelo Bi-Quintal 5 (D/G) no Terceiro Movimento de *Ebony Concerto* (1945), de Stravinsky.

A seguir, no mesmo movimento, c. 45-51 (Figura 57), a melodia envolta na quinta D-A, apresentada nos compassos iniciais do movimento, é retomada e variada pela trompa em fá. Simultaneamente, o espaço de quinta E $\flat$ -B $\flat$ (clarinetes, violão, contrabaixo e harpa) é desenvolvido na função de acompanhamento melódico, tipificando, conseqüentemente, o modelo bi-quintal 1 (D/E $\flat$). A dualidade de terça maior e menor (G $\flat$, na camada mais grave; G $\sharp$, presente como preenchimento dos acordes) além de poder ser compreendida como uma alusão à *blue note*, representa uma "casualidade" peculiar ao trecho: o mesmo intervalo de terça menor que rege a movimentação do material temático principal (D-F) também

profere movimento à linha de baixo ($E\flat$ - $G\flat$). Apesar do exemplo ilustrar apenas o fragmento melódico D-F (na trompa em fá), o que representa uma rarefação do preenchimento quintal dos compassos iniciais da peça, as demais alturas com tal função aparecem nos compassos subsequentes.

45

Trompa em Fá

Clarinetes & Violão

Contrabaixo & Harpa

MODELO 1

D-E-A-B

(023479)

(037)

(A) F D

(A) B G E

Figura 57: Modelo Bi-Quintal 1 ($D/E\flat$) no Terceiro Movimento de *Ebony Concerto* (1945), de Stravinsky.

Alguns compassos depois (c. 82-91), a introdução é reapresentada, porém sob variação (Figura 58). O material melódico, que inicialmente (c. 1-8) contornava o espaço diatônico de D (D - F - G - A - C), é aqui reafirmado sem alteração ou variação. O material vertical de acompanhamento, entretanto, sofre variação por transposição: o acorde G - B - C - D (c. 1-8) ressurge como F - A - C - D (c. 82-91). O processo de transposição das alturas que envolviam o espaço de quinta G - D (c. 1-8) para F - C (c. 82-91) faz com que o modelo bi-quintal em questão também seja alterado, passando a corresponder ao modelo bi-quintal 3 (D/F). Tal procedimento ilustra um tipo de equilíbrio harmonioso e coexistencial entre estabilidade e variação.

Moderato $\text{♩} = 84$

82

Trompetes *pp*

Violão *pp*

Contrabaixo & Clarone *mf*

$\begin{matrix} \text{F} & \text{A} & \text{C} \\ \text{F} & \text{A} & \text{C} & \text{D} \end{matrix}$

$\begin{matrix} \text{D} & \text{A} \\ \text{D} & \text{F} & \text{G} & \text{A} & \text{C} \end{matrix}$

MODELO 3

D-F-A-C

(02357)

(047)

Figura 58: Modelo Bi-Quintal 3 (D/F) no Terceiro Movimento de *Ebony Concerto* (1945), de Stravinsky.

Adiante (c. 100-105), um trecho de características texturais similares aos anteriores (melodia e acompanhamento de textura homofônica) também revela uma estrutura bi-quintal. A quinta B $\flat$ -F (trompa em fá e trombones) é preenchida pelas alturas D $\flat$ -A $\flat$ em seu nível de acorde (B $\flat$ -D $\flat$ -F-A $\flat$), preenchimento este que, por sua vez, também caracteriza uma nova quinta. A análise apresentada (Figura 59), entretanto, considera B $\flat$ -F como a quinta principal da camada por conta de seu posicionamento no registro mais grave. Simultaneamente, o material melódico que alterna arpejos e descidas escalares (clarone e piano) percorre o espaço cromático e diatônico de escalas maiores e menores de F (F-G-A $\flat$ -A-B $\flat$ -C-D $\flat$ -E $\flat$, c. 100-102; e F-G $\flat$ -G-A'-C'-E $\flat$, c. 103-105), o que, em oposição à quinta B $\flat$ -F dos acordes, caracteriza o modelo bi-quintal 5 (F/B $\flat$).

Figure 59 shows a musical score for the third movement of *Ebony Concerto* (1945) by Stravinsky. The score is divided into two systems. The top system (measures 100-103) features the Trompa em Fá & Trombones playing a sustained chord of B $\flat$ -D-F-A $\flat$ and the Clarone playing a melodic line with triplets. The bottom system (measures 104-107) features the Trompa em Fá & Trombones playing a sustained chord of F-G-A-B-C-D-E $\flat$ and the Clarone playing a melodic line with triplets. A diagram on the right illustrates the Bi-Quintal 5 model, showing the notes F-B-C-F and the intervals (023578A), (01247), (037A), and (037A).

Figura 59: Modelo Bi-Quintal 5 (F/B $\flat$) no Terceiro Movimento de *Ebony Concerto* (1945), de Stravinsky.

Encaminhando-se aos momentos finais da peça (Figura 60), a melodia dos clarinetes e os acordes de acompanhamento (trompetes, trompa em fá e trombones) percorrem todo o espaço diatônico de G $\flat$ Maior (G $\flat$ -A $\flat$ -B $\flat$ -C $\flat$ -D $\flat$ -E $\flat$ -F), nos c. 111-114, em oposição à linha textural da camada mais grave (harpa, contrabaixo e trombone), que por sua vez realiza contraponto melódico através do espaço diatônico de D $\flat$ Maior (D $\flat$ -E $\flat$ -F-G $\flat$ -A $\flat$ -B $\flat$ -C), nos c. 112-115, configurando o modelo bi-quintal 5 (G $\flat$ /D $\flat$). Apesar da predominância do modelo 5 no trecho, a articulação momentânea e rapidamente interrompida da quinta de E $\flat$ -B $\flat$ (c. 115) permite a caracterização temporária de três quintas simultâneas (D $\flat$ /G $\flat$ /E $\flat$). Ainda que passageiramente, o aparecimento transitório deste terceira quinta E $\flat$ -B $\flat$ (preenchida por E $\flat$ -F-G-B $\flat$ -D $\flat$) favorece o ambiente de flutuação e indeterminação de hierarquia dentro ordenamento de alturas do todo, especialmente quando todas as alturas em questão, independente de seu envelope textural, são consideradas como um único conjunto. Faz-se, necessário, mais uma vez, um olhar sobre as independências texturais de cada uma das camadas em jogo para que o tecido bi-quintal possa ser notado.

111

Clarinetes

Trompetes

Trompa em Fá

Trombones

Harpa

Contrabaixo

Trombone

115

Cl.

Piano

Trp.

Fr. H.

Trb.

Harpa

Contrabaixo

MODELO 5

(047)

(0457)

D♭ - G♭ - A♭ - D♭

Figura 60: Modelo Bi-Quintal 5 (G♭/D♭) no Terceiro Movimento de *Ebony Concerto* (1945), de Stravinsky.

3.3.2 O modelo zero

Embora tenha-se atentado basicamente aos modelos 1, 2, 3, 4, 5 e 6 de harmonia e vozes condutoras bi-quintais, Straus reconhece um “modelo 0 como o modelo de composições clássicas e de obras neoclássicas de Stravinsky”. Apesar de sua extensa exemplificação de modelos de sonoridade mais dissonantes, o autor não apresenta exemplos onde o modelo 0 faria-se presente. Tendo em vista a grande parcela de obras de Stravinsky compostas entre 1910 e 1957 relacionadas

ao empréstimo de elementos clássicos à sua estética neoclássica e a sonoridades “mais estáticas e consonantes” (em comparação com sua fase primitiva russa, que tende ao instável e dissonante), uma significativa parte de processos composicionais neoclássicos de Stravinsky poderia ser compreendida através do conceito bi-quintal sob a perspectiva de um modelo 0 de quintas homônimas: um modelo mais conservador, de sonoridade mais homogênea. A homogeneidade das quintas no modelo 0, ao contrário da heterogeneidade dinâmica característica dos modelos 1, 2, 3, 4, 5 e 6, possibilita um ambiente sonoro relacionado à ideia de estase. Sobre este tema, Kramer nos lembra que:

Críticos e analistas da música de Igor Stravinsky frequentemente comentaram a predileção do compositor pela estase harmônica. Particularmente em sua música composta durante a década de 1910, Stravinsky criou passagens estendidas baseadas em acordes únicos ou na alternância de dois acordes. Uma razão plausível para este tratamento estilístico pode ser a tentativa de focar a atenção do ouvinte no ritmo. Seja qual for sua motivação, existem importantes consequências de seu uso de harmonias congeladas (KRAMER, 1986, p. 174, tradução nossa)⁷⁹.

Indo de acordo com a observação de Kramer sobre “passagens estendidas baseadas em acordes únicos”, a introdução de *Tango para piano solo* (1940) sugere uma construção bi-quintal de modelo 0, onde a quinta estrutural D-A do registro grave (mão direita do pianista) é prolongada nos compassos 1-6 pelos eixos harmônicos (02357) e (02457) entre os compassos 6-8, enquanto a quinta A-D do registro superior (também na mão direita do pianista) expande-se através do eixo harmônico (0235) durante toda a introdução. É relevante destacar aqui a sutil elaboração contrapontística do trecho, em especial o movimento contrário nos compassos 2-4 e 6-8, algo que ornamenta a textura homofônica do momento e

⁷⁹ “Critics and analysts of Igor Stravinsky’s music have often noted his predilection for harmonic stasis. Particularly in music written during the 1910s, he created extended passages based on single chords or on the alternation of two chords. One plausible reason for this stylistic trait is that he wanted to focus the listener’s attention on rhythm. Whatever the motivation, there are important consequences of his use of frozen harmonies.”

permite a diferenciação auditiva das estruturas bi-quintais homônimas.

Figura 61: Introdução de *Tango* – Modelo bi-quintal 0 (D/D).

Com a elaboração contrapontística das quintas homônimas em questão (D-A | A-D), uma sonoridade modal é auferida, sendo o modo dórico (c. 1-6) sucedido pelo modo mixolídio (c. 7-8). A mudança da sonoridade triádica menor para maior (que ocorre precisamente no c. 6) e o retorno à sonoridade menor (c. 9) favorece o estabelecimento de um ambiente sonoro dualmente instável e estático, devido ao fato das estruturas quintais compreenderem as mesmas classes de alturas (modelo 0, na classe de altura referencial Ré). Apesar de representar um discreto elemento de variação na introdução da peça, a mudança da nota F para F# (terça

menor para maior) desempenha um papel estrutural em um momento de sonoridade predominantemente estática, sonoridade esta que será contrastada por uma escrita mais contrapontística e “menos homofônica” nos trechos subsequentes. O movimento de suspensão causado pela mudança de Ré menor para Ré Maior (que ocorre no c. 6) e o posterior retorno à Ré menor na primeira seção temática da peça (c. 9 em diante) fortalece o sentido de suspense, estase e instabilidade sugerido pelos compassos iniciais.

Tal formulação musical do “inesperado” (ou talvez do esperado, no caso de um compositor como Stravinsky) nos faz refletir sobre os processos harmônicos particulares do compositor, e sobre a consciência estética de Stravinsky a respeito destes processos. Ewell (2012, §2.5) cita um comentário do compositor sobre a “curta história da harmonia”: “os acordes abandonaram gradualmente suas funções diretas de orientação harmônica e começaram a seduzir através do esplendor individual de seus efeitos harmônicos” (STRAVINSKY, 1959, p. 121)⁸⁰. Em comparação com o contraponto, um processo bastante recorrente em sua obra, Stravinsky comenta que “formas construídas sob desenvolvimento modulatório ou sob passagens harmônicas transitórias são instáveis e sempre possuem um caráter vago e incoerente [...]: não a harmonia – algo flúido e instável –, mas sim o contraponto representa o material construtivo” (STRAVINSKY apud EWELL, 2012, §2.5)⁸¹. Nossa leitura é a de que as palavras de Stravinsky sobre contraponto não se referem ao sentido renascentista, barroco ou clássico do termo: seu comentário procura direcionar a legitimidade de seus próprios processos composicionais que frequentemente utilizam a “ferramenta do contraponto” de forma pouco comprometida com a tradição ocidental, revelando traços que correspondem

⁸⁰ “chords gradually abandoned their direct function of harmonic guidance and began to seduce with the individual splendors of their harmonic effects.” Tradução nossa.

⁸¹ “Forms built on a modulating development or on harmonic transitory passages are unstable and always have an incoherent and vague character Not harmony—a fluid and unstable thing—but counterpoint represents the true constructive material.” Tradução nossa.

melhor ao conceito “contraponto de ideias”, como por exemplo duas (ou mais) estruturas quintais simultâneas.

Segundo Kramer (1986, p. 174), “quando uma sessão [na música de Stravinsky] usa uma área harmônica imutável, a mudança para a nova sessão necessariamente implica em descontinuidade”. Confirmando esta observação, a seção consecutiva à introdução da peça apresentará contraste aos momentos iniciais, considerando-se principalmente parâmetros texturais e motivicos. Assim, *Tango* manifesta variação decorrente do contraste entre estaticidade parcial em seus primeiros momentos e dinamismo nas sessões consequentes.

Seguindo a mesma perspectiva, a introdução de *Praeludium for Jazz Ensemble* (1937) também sugere uma estrutura bi-quintal de modelo 0. O primeiro fragmento melódico da peça apresentado pelo trompete (c. 2-4), um pastiche Stravinskiano de um toque militar de pistão, constitui-se através do dualismo decorrente de duas estruturas quintais cujo centro está estruturado na mesma nota (Mi): a primeira estrutura articula um acorde Mi Maior (047), enquanto a segunda formula a estrutura do acorde Mi Menor (037):

Figura 62: Introdução de *Praeludium For Jazz Ensemble* – Modelo Bi-Quintal 0 (E/E).

A simultaneidade dos acordes de Mi Maior e Mi Menor insinua algumas implicações. A primeira delas diz respeito a uma possível referência por parte de Stravinsky à *blue note*, um aspecto melódico estilístico de blues e jazz. De acordo

com Gerhard Kubik, *blue note* é “um conceito utilizado por críticos e músicos de jazz a partir das primeiras décadas do século XX em diante na música negra americana para caracterizar alturas percebidas como desvios da escala diatônica ocidental”. O autor argumenta:

Já fora observado durante a década de 1920 que cantores e instrumentistas de blues e jazz tendiam a apresentar a terça e a sétima (às vezes também a quinta justa) em uma configuração diatônica onde estas alturas estão abaixadas por um semitom, frequentemente com flutuações microtonais. Através desta observação, musicólogos tentaram construir a “escala blues”. As primeiras proposições davam conta de que cantores de blues usavam entonações de terça menor ou de “sétima blues” como E $\flat$ e B $\flat$, respectivamente, sobre uma tríade de Dó Maior. Geralmente, cantores de blues do Sul dos Estados Unidos comentam de “problematizar” ou “flexionar” estas notas [através da manipulação cromática]. Contra o plano de fundo caracterizado por uma forte tonalidade central, cantores de blues desenvolvem temas e variações melódicas altamente independentes dos acordes de violão utilizados no acompanhamento. A entonação, frequentemente com deslizes e consideráveis melismas, por vezes desvia por valores microtonais da afinação padrão do violão ou do piano. (KUBIK, 2001, [s.i.], tradução nossa)⁸²

Muito embora a exposição do dualismo de terças seja uma prática constante por parte de músicos populares americanos, uma construção típica de um músico de blues ou jazz dificilmente exporia tal dualidade da *blue note* de terça maior-menor através da quebra de registro conforme a solução encontrada por Stravinsky. A prática mais comum e recorrente no blues e no jazz apresenta as duas terças (maior e menor) no espaço de um semitom no mesmo âmbito de oitava

⁸² “A concept used by jazz critics and musicians from the early decades of the 20th century onwards in black American music, notably in Blues and Jazz, to characterize pitch values perceived as deviating from the western diatonic scale. It was already observed in the 1920s that blues and jazz singers, as well as instrumentalists tend to present the 3rd and 7th, sometimes also the 5th degree in a diatonic framework by pitch values a semitone lower, often with microtonal fluctuations. From this observation musicologists have tried to construct ‘blues scales’. The earliest proposition was that blues singers were using minor-3rd intonations or ‘blue 7ths’ such as E $\flat$ and B $\flat$ respectively over a C major triad. [...] Generally, blues singers in the Deep South speak of ‘worrying’ or ‘bending’ the notes. Against the background of a strong central tonality, blues singers develop themes and melodic variations largely independently of the guitar chords used in the accompaniment. The intonation, often with glides and considerable melisma, sometimes deviates by microtonal values from the standard tunings of the guitar or the piano.”

(mesmo registro) ao contrário da formulação de Stravinsky, que separa a terça menor da terça maior através da quebra de oitava, o que conseqüentemente provoca uma dissonância intervalar de nona menor.

Figura 63: *Blue note* de terça menor-maior no tema de jazz *Stormy Weather*, de Ted Koehler e Harold Harlem (1933).

Figura 64: *Blue note* de terça menor-maior no tema de jazz *Stars Fell on Alabama*, de Mitchel Parish e Frank Perkins (1934).

A segunda implicação dá conta de que Stravinsky, ao articular o arpejo de um acorde híbrido de Mi Maior-Menor, emprega uma estrutura híbrida bi-quintal disposta simetricamente. Ao distanciar as terças através da quebra de oitava, posicionando-as no limite de extensão do fragmento melódico apresentado pelo trompete, é desenhada uma formulação simétrica que abrange todas as alturas atuantes no trecho. Tal simetria pode ser percebida através do padrão de distância intervalar entre as alturas em questão (terça maior – quarta justa – terça maior [G-B, B-E e E-G#]), bem como pela geografia do piano, instrumento que Stravinsky utilizava durante o processo de composição de suas obras.

Apesar da engenhosidade por trás desta passagem de *Preludium*, é possível que esta construção tenha sido baseada em uma técnica bastante simples, a qual Stravinsky pode ter associado a ideia de terça *maior* ao registro (ou oitava) *mais* agudo(a), e terça *menor* ao registro (oitava) *menos* agudo(a). O resultado desta formulação composicional é um interessante modelo simétrico de sonoridade bi-quintal e pós-tonal que provém mais de práticas comuns ao blues e ao jazz do que

propriamente do repertório tradicional clássico ocidental com o qual Stravinsky teve mais “intimidade” durante sua vida composicional. Seja qual for a forma pela qual a mente criativa de Stravinsky acessou tal formulação e optou por incluí-la na partitura de *Preludium*, nos interessa perceber que o procedimento por trás deste exemplo mantém uma estrita relação com o jazz não apenas através da *blue note*, mas também por outras correspondências, como a indicação de surdina para o trompete solo, as linhas de percussão ou a instrumentação bastante próxima à de uma *big-band* típica (com a presença de um naipe de saxofones).

Esteticamente falando, a maneira pela qual Stravinsky manipula estes materiais provenientes de ambientes tonais, especialmente durante suas fases primitiva e neoclássica, o torna mais próximo de métodos “calculistas” como os de um cirurgião do que de procedimentos da tradição tonal barroca, clássica e romântica, através da qual Stravinsky se formou como músico e com a qual lidou durante toda a sua vida. Bernstein (1976) comenta sobre uma série de implicações estéticas e teóricas através das quais o caso de Stravinsky se desdobra, especialmente considerando a coexistência de critérios *objetivos* e *expressivos* na obra do compositor russo:

É possível que alguma coisa possa ser objetiva e ao mesmo tempo expressiva? Existe algo como uma “objetividade expressiva”? Seria isto esteticamente possível? [...] Esta nova atitude de não-envolvimento pessoal foi uma reação previsível contra o pesado e quase mórbido subjetivismo que guiou a música alemã de Wagner a Schönberg. Esta reação floresceu centralmente em Paris, mesmo antes da virada do século. [...] O que Stravinsky fez durante um período de quarenta e poucos anos [suas fases primitiva e neoclássica] foi manter a tonalidade “fresca”, de uma forma ou de outra. [...] Adorno diria que ele [Stravinsky] a manteve fresca através de “refrigeração”, congelando assim toda a vida presente dentro dela [da tonalidade]. Isso seria uma hostil descrição de algo que é de fato uma verdade; ou seja, uma nova objetividade, mais limpa, fria, um tipo de expressão ligeiramente resfriada, que é o resultado de se colocar a própria criatividade em uma distância respeitosa do objeto de criação, de assumir uma perspectiva musical mais distante. (BERNSTEIN, 1976, p. 331, tradução

nossa)⁸³

Ainda segundo Bernstein, "Stravinsky fora o compositor exato na hora exata, capaz de fazer a objetividade estética 'funcionar'":

Mesmo em obras dinâmicas e "emotivas", como em *Petrushka* e *Le Sacre*, Stravinsky mantém uma certa distância [de suas próprias obras]. O compositor não está mais expressando a si mesmo, seus conflitos interiores ou sua geografia física. Ao invés disso, ele está contemplando o mundo ao qual ele está afetivamente vinculado: [...] o mundo particular de um carnaval russo, como em *Petrushka*, ou o mundo da Rússia pagã de seus próprios sonhos, como *Le Sacre* - contemplando estes mundos e registrando musicalmente o que estes mundos expressam a ele. O resultado musical é uma espécie de documento estético, desromantizado, como uma apresentação objetiva. Pode-se perceber isto logo nas notas iniciais de *Petrushka*. Não estamos ouvindo Stravinsky, mas sim um aspecto da vida russa registrada através da linguagem pessoal de Stravinsky (BERNSTEIN, 1976, p. 335, tradução nossa)⁸⁴.

O que tais considerações estéticas teriam a ver com os processos composicionais aqui estudados? A principal resposta diz respeito à proximidade estética, e consequentemente de técnicas composicionais, entre obras canônicas de Stravinsky descritas por Bernstein (como *Petrushka* e *Le Sacre*) com os pastiches de música americana (ragtime, jazz, tango, blues). Em suas abordagem de gêneros

⁸³ "Can something be both objective and expressive? Is there such a thing as "objective expressivity"? Is this aesthetically possible? [...] This new attitude of personal disinvolvement was a predictable reaction against the heavy, almost morbid subjectivism that had informed Germanic music from Wagner to Schönberg. This reaction flourished centrally in Paris; Paris was the new locus, and as early as the turn of the century—even before. [...] What [...] Igor did, over that forty-some-year period, was to keep tonality "fresh", by one means or another. [...] Adorno would say that he kept it fresh by refrigeration, thus freezing the life out of it. That would be a hostile way of describing what was actually true; namely, a new objectivity, a cleaner, cooler, slightly refrigerated kind of expression, which was the result of placing the creative self at a respectful distance from the created object, of taking a more removed perspective on music."

⁸⁴ "Even in such dynamic and "emotional" works as *Petroushka* and *Le Sacre du Printemps* he keeps a certain distance. The composer is now not expressing himself any more, his inner conflicts or his psychic geography. He is, rather, contemplating a world to which he is affectively attached: [...] the specific world of a Russian carnival, as in *Petroushka*, or to the dreamworld of a pagan Russia, as in *Le Sacre* — contemplating those worlds and recording musically what they expressed to him. The resulting music is then a kind of aesthetic document, unromanticized, an objective presentation. You can feel it instantly with the first notes of *Petroushka*. This is not Stravinsky we are hearing, but an aspect of Russian life, recorded in Stravinsky's personal language.", Tradução nossa.

populares americanos, Stravinsky também mantém uma posição de “distância” do objeto musical, e, por conta disso, sua relação com o jazz não é a mesma de um aficionado colecionador de discos, ou a de um compositor ou músico do gênero. *Preludium for Jazz Ensemble* não é uma tentativa por parte de Stravinsky de imitar ou simular composições típicas de *big-bands*, mas sim uma observação esteticamente “desvinculada de afetos” por parte de Stravinsky de uma manifestação musical popular tipicamente americana. Não ouvimos um exemplo de “música popular americana composta por Stravinsky”, mas sim “a música popular americana que passa pela mente criativa de Stravinsky” e que é por ele registrada em partitura. Isso explica os raros comentários de Stravinsky sobre jazz nos quais revela que apenas parte de seus elementos característicos lhe interessava enquanto materiais de composição ou fonte de inspiração, apesar de demonstrar admiração pelo gênero e reconhecê-lo como uma manifestação artística genuína:

Se o jazz me influenciou? *Patterns* de jazz e especialmente combinações instrumentais de jazz me influenciaram quarenta anos atrás, é claro, mas não a ideia de jazz. [...] Isto é um outro mundo. Eu não o acompanho, mas o respeito. Ele [o jazz] pode ser uma arte de uma dignidade muito tocante, como é no caso dos funerais de jazz de New Orleans. Em suas melhores formas, é certamente o melhor entretenimento musical nos Estados Unidos. (STRAVINSKY, 1959, p. 132, tradução nossa)⁸⁵

Conforme o próprio compositor releva, o pastiche de ragtime em *L'Histoire du Soldat* é na verdade um “retrato”, ou uma “fotografia de concerto” do gênero, no sentido em que as *Valsas* de Chopin não são valsas típicas para se dançar, mas sim “retratos de valsa” (STRAVINSKY, 1982, p. 54). O fato de Stravinsky relacionar seu ragtime com as *Valsas* de Chopin pode significar que a questão da dança desempenha um importante papel nesta discussão estética. O diálogo com a dança, linguagem artística com a qual Stravinsky trabalhou muito proximamente,

⁸⁵ “Has jazz influenced me? Jazz patterns and especially jazz instrumental combinations did influence me forty years ago, of course, but not the idea of jazz. [...] That is another world. I don't follow it but I respect it. It can be an art of very touching dignity, as it is in the New Orleans jazz funerals. And, at its rare best, it is certainly the best musical entertainment in the U.S.” Tradução nossa.

pode lhe ter exigido acentuar a busca por novas soluções pós-tonais, bi-quintais ou não, que evitassem interpretações subjetivas (muito embora estas ainda sejam possíveis).

O fato das manifestações musicais americanas abordadas por Stravinsky também se caracterizarem como formas de entretenimento pode ter sido algo “valioso” aos olhos de um compositor que buscava se afastar de características subjetivas da tradição germânica. É perfeitamente possível compreendermos o caráter de objetividade e funcionalidade intrínseco a estas formas de entretenimento como uma solução (ou alternativa) à questões existenciais ultra-românticas. Stravinsky encontra na dualidade de processos composicionais bi-quintais um dos elementos necessários para cumprir seus planos estéticos particulares, e através do desenvolvimento de tais processos, é possível percebermos um certo padrão de conformidade que une obras como *Petrushka* e *Les Noces* de suas “obras populares”, como *Tango para piano solo* e *Preludium for Jazz Ensemble*.

De que forma a nova abordagem proposta por Straus relacionaria-se com procedimentos composicionais adotados por Stravinsky? Concordamos com Ewell (2013, §2.1) em sua afirmativa de que “é lamentável que Stravinsky, tendo falado e escrito tão prolificamente ao longo de toda sua vida, nunca chegou a escrever um tratado sobre sua própria técnica composicional”⁸⁶. Porém, em entendimento com Straus (1982, p. 261), “a necessidade de uma nova teoria, livre de associações tradicionais ou anacrônicas, foi deixada clara por Stravinsky enquanto principal compositor de música cêntrica não tonal”. Nas palavras do próprio compositor:

Compor, para mim, é colocar em ordem um certo número de sons de acordo com certas relações intervalares. Esta atividade leva à busca pelo centro sobre o qual a série de sons envolvidos em meu trabalho deve

⁸⁶ “It is unfortunate that Stravinsky, having spoken and written a vast amount of prose over the course of a long lifetime, never got around to writing a treatise about his own compositional technique.” (EWELL, 2013, parágrafo 2.1, tradução nossa).

convergir (STRAVINSKY, 1970, p. 37, tradução nossa)⁸⁷.

Os modelos estruturais bi-quintais propostos por Straus representam uma nova abordagem teórica para o tal “centro sobre o qual a série de sons envolvidos” no trabalho de Stravinsky “deveria convergir”. Embora a obra de Stravinsky tenha sido composta muito previamente à formulação de boa parte do referencial teórico disponível atualmente, recentes análises de seus traços composicionais evidenciam uma busca por sonoridades bi-quintais cuja teoria fundamenta-se através de diálogo entre diversos conceitos teóricos do século XX e XXI.

Straus (2014, p. 32) acredita que os procedimentos harmônicos e de vozes condutoras em Stravinsky são notavelmente consistentes durante diversas fases de sua carreira, através de diferentes ambientes de escalas ou coleções. Conforme pudemos observar, procedimentos bi-quintais de modelo 0 (estruturas bi-quintais homônimas), até então ainda não explorados analiticamente, podem ser identificados em sua produção neoclássica. Independente do exemplo musical de Stravinsky em questão – seja de sua fase primitiva russa, neoclássica ou serial – a análise de modelos bi-quintais (ou *centros de convergência*, conforme definiu o próprio compositor) pode ser capaz de clarificar uma significativa faceta de seus processos composicionais.

3.4 Forma enquanto o próprio conteúdo

Embora a exploração de processos rítmicos e métricos tenha ganhado um notório destaque em estudos críticos e teóricos a respeito da música de Stravinsky, a

⁸⁷ “Composing, for me, is putting into an order a certain number of these sounds according to certain interval-relationships. This activity leads to a search for the center upon which the series of sounds involved in my undertaking should converge.”

preservação de ambientes (e micro-ambientes) tonais em suas partituras apontam para um olhar inovador – porém, ainda assim “benevolente” por parte do compositor com a tradição de centros tonais, algo que tem sido objeto de recentes publicações teóricas (como STRAUS, 2014). Se o vasto repertório Barroco, Clássico e Romântico captado pelo viés schenkeriano apresenta, na grande maioria dos casos, algum tipo de relação de prolongamento de tônica no todo da obra e determinados processos de tonicização temporária em prováveis e aguardados momentos entre os pólos da tônica principal, a música de Stravinsky enxerga a tonalidade enquanto um princípio de prolongamento muito mais flexível. É neste sentido que, ao descrever a *Serenade in A* (1925), Walsh (2001) avalia que a presença de um título tão irônico e sugestivo reflete o modo como Stravinsky olha para a tonalidade: “enquanto pontos de partida e foco”. Ao comentar sobre algumas das originalidades da composição de *Mavra* (1922), Walsh calcula que

Em sua consciência estilística, sua insistência de que (parafraseando Taruskin) a narrativa é mais interessante do que o conteúdo, [*Mavra*] deve ser considerada como o início desse Neoclassicismo peculiarmente stravinskiano, no qual as decisões sobre estilo e linguagem fazem tanto parte do argumento como decisões sobre material e forma. Na mente de Stravinsky, esta questão estava ligada a um certo tipo de formalismo. A forma era conteúdo; a arte era uma questão de ordem e, para conseguir isso, o artista deve se afastar, observar fiel e objetivamente seu material, rejeitar a auto-promoção apaixonada do compositor romântico [...].⁸⁸ (WALSH, 2001, §40, tradução nossa)

Este tipo de vínculo específico entre forma e conteúdo provoca e exige novas especulações teóricas, uma vez que o caráter reducionista da hegemonia

⁸⁸ “*Mavra*, written the following winter (1921–2) and regarded from the first by Stravinsky as one of his best works, has to others often seemed barely to survive the weight of artistic polemic placed on its shoulders. In its style-consciousness, its insistence that (to paraphrase Taruskin) the telling is more interesting than the tale, it must be regarded as the start of that peculiarly Stravinskian neo-classicism in which decisions about style and language are as much a part of the argument as decisions about material and form. In his own mind, this issue was tied up with a certain kind of formalism. Form was content; art was a question of order, and to achieve this the artist must stand back, observe his material coolly and objectively, reject the passionate self-promotion of the Romantic composer (as well as, he was soon adding, of the Romantic performer).”

schenkeriana na musicologia teórica e analítica privilegia estruturas de prolongamento relativamente pré-determinadas (como o modelo de baixo fundamental I – V – I; ou linhas fundamentais $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ e $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$), características que, na maioria das vezes, escapam à música de Stravinsky. Atributos de prolongamento de acorde de tônica através de dominantes secundários, afastamentos e inclinações harmônicas também são, em linhas gerais, traços distantes da estética stravinskiana, uma vez que estes processos tendem a evocar facilmente estéticas referentes ao passado. Ao aproximar-se de uma metodologia objetiva na tratativa da questão da forma e do conteúdo, a música de Stravinsky refuta procedimentos que possam conjurar ideais da subjetividade romântica, como, por exemplo, longas cadeias de expansão harmônica meticulosamente apuradas através de processos de modulação. Ao Neoclassicismo de Stravinsky, o conceito de prolongamento é ainda adequado para descrever estruturas locais e até mesmo gerais, porém tal conceito necessita de ajustamentos no que se refere aos diversos meios através dos quais estes prolongamentos de centros principais de altura se articulam.

Exemplo desta forma particular segundo a qual a música de Stravinsky lida com prolongamentos são os diversos trechos de suas obras marcados pela repetição e variação de células rítmicas, especialmente aqueles que convivem com um material de alturas mais “imobilizado”. A “paralização harmônica” que delimita muitos destes momentos é circunscrita pelo distanciamento de fenômenos frequentemente relacionados à tradição tonal, como processos de inversão de acordes, dominantes secundários, progressões e marchas harmônicas, afastamentos, tensões e resoluções. Visto que estas características pertinentes ao tonalismo apresentam-se de forma mais rarefeita na música de Stravinsky, a adaptação realizada por Straus (2014) de estruturas fundamentais schenkerianas com representações de blocos de alturas centrais prolongáveis simbolizando espaços de alturas centrais (LERDAHL, 2001) servem, ao nosso entendimento, como uma ferramenta útil para discussões não apenas referentes aos casos de estruturas

bi-quintais (como aquelas descritas por Straus) ou multi quintais, mas também para ocorrências uni-quintais ou de um único centro, momentâneo ou continuado. Por este motivo, e em benefício de nossa investigação analítica, assumiremos adequações teóricas do trabalho destes dois autores para a apuração dos prolongamentos principais que, bloco a bloco, parecem constituir o ordenamento básico de algumas obras de Stravinsky.

3.4.1 Textura, densidade e movimento musical

Em *Structural Functions in Music* (1987), Wallace Berry propõe uma sistematização da abordagem analítica referente à textura, voltada a eventos e mudanças texturais através de parâmetros rítmicos, motivicos, intervalares, direcionais, de interação entre vozes, de níveis de dissonância e de densidade. Berry considera estes parâmetros como *componentes sonoros*, os quais podem condicionar a textura musical por fatores quantitativos, bem como por simultaneidade ou concorrência. Berry relaciona *textura* a densidade, que por sua vez depende de características tímbricas e de grau de dissonância. Assim, atributos interativos, inter-relativos, projetivos e substanciais dos componentes texturais encontram-se no centro da discussão teórica de Berry.

O trabalho de Wallace Berry pensa a abordagem analítica como um meio para se compreender a arquitetura de uma composição, realizada em última instância pela *performance*. É, portanto, uma leitura fundamental para aqueles teóricos que endossam inspeções microscópicas em cada variável musical. Relacionando técnicas de análise musical desenvolvidas durante os séculos XX e XXI aos conceitos teóricos proferidos por Olivier Messiaen, Moreira (2008) discute algumas proposições teóricas de Berry (1987) ao enfatizar a questão a *densidade*:

A densidade é formada pelo número de eventos concorrentes (ou ocorrências simultâneas) somado ao grau de compressão desses eventos

no interior de um espaço intervalar. É, portanto, definida como o parâmetro quantitativo e mensurável da textura, condicionada tanto pela quantidade de componentes simultâneos ou concorrentes (denominado número-densidade), quanto pela extensão do espaço vertical envolvido (compressão-densidade) (MOREIRA, 2008, p. 349).

Conforme observa Moreira (2008, p. 349), ao associar densidade com dissonância, Berry “reconheceu que a relativa intensidade de um complexo textural altamente comprimido é tanto um produto da severidade da dissonância quanto da densidade”. Para Berry, existe uma inter-relação de densidade com o espaçamento de elementos verticais de altura e níveis dissonantes, haja vista a ideia de que intervalos mais dissonantes compõem sonoridades mais densas. Como um elemento constituinte da textura, Berry identifica também que níveis de intensidade tímbrica estão sujeitos à homogeneidade ou heterogeneidade instrumental. Neste âmbito, Berry observa que timbres de distinta coloração tendem a atenuar características de intervalos dissonantes, contribuindo para a formação de uma textura menos densa (ou mais rarefeita), em oposição a uma maior densidade (menor rarefação) de um intervalo dissonante sendo executado por instrumentos iguais ou próximos, por exemplo.

Segundo Berry, uma textura pode ser percebida mesmo em momentos nos quais apenas uma altura está atuando. Esta textura poderá se expandir conforme ocorram interações de novas alturas com a primeira altura. Por conta disso, Moreira (2008, p. 349) atenta que um evento textural poderá ocorrer se, por exemplo, “duas alturas que estão a uma segunda de distância são sucedidas por duas alturas à distância de um intervalo mais amplo, ambas movendo-se em direções contrárias”.

Como observa Moreira (2008, p. 351), o pensamento de Berry também expõe como “a relativa independência e interdependência dos componentes de uma textura constituem um critério fundamental e significativo para a qualidade textural”:

Tal critério está relacionado à conformidade ou à disparidade direcional, intervalar e rítmica, bem como a fatores de complementaridade ou oposição, como: dissonância; imitação; timbre; distância e compressão espacial; dinâmica e distinção de articulação; dentre outros parâmetros. O autor lembrou ser necessária uma hierarquia pertinente à textura – como ocorre com os outros domínios – de maneira que os ápices, a finalidade de um movimento, a fluência, os movimentos progressivo e recessivo devem ser considerados. Finalmente, enfatizou a necessidade de se explorar todos os eventos musicais, para a compreensão do processo musical seja intensificada. (MOREIRA, 2008, p. 351)

A proposição terminológica de Berry aos estudos texturais associados ao ritmo, à direcionalidade e ao conteúdo intervalar utiliza-se dos prefixos *homo-*, *hetero-* e *contra-* como forma de representação de características distintivas de eventos texturais. A aplicação destes termos na análise de variáveis rítmicas, direcionais e intervalares, poderá, por exemplo, definir a textura de um trecho como *homointervalar* (que elege uma única classe de intervalos), *heterofônico* (cujas vozes “delineiam contornos semelhantes, mas não idênticos”) e de *movimento contradirecional* (em que uma voz mantém a linearidade enquanto outra se move em direções diversas) (MOREIRA, 2008, p. 350). Uma obra articulada pela sucessão de trechos cujas texturas confirmam com a ordem das descrições trazidos por Moreira seria caracterizada, portanto, pelo aumento gradual de seus níveis de contraste textural. Finalmente, ainda conforme Moreira (2008), Berry propõe uma sistematização terminológica para conceitos correlatos à textura:

(1) *Polifonia* refere-se à textura com multi-vozes, com uma independência interlinear considerável, muitas vezes imitativa; (2) *Homofonia* reporta-se à textura na qual uma voz primária é acompanhada por um tecido subordinado, algumas vezes interativo, com o baixo normalmente estabelecendo uma relação contra-direcional ou contrapontística em relação à voz principal; (3) O termo *por acordes* [do inglês “chordal”] está associado à textura que consiste essencialmente de acordes, cujas vozes muitas vezes estão relacionadas por homorritmia; (4) *Dobramento* (ou duplicação) pode ser usado para denotar linhas homorrítmicas, homodirecionais e homointervalares; (5) A *associação reflexiva* (ou em espelho, do inglês “mirror”) é normalmente considerada estrita e envolve uma relação homorrítmica e contradirecional; (6) A *heterofonia* denota um relacionamento homodirecional (paralelo no contorno), mas heterointervalar (nesse caso, com pouca diversidade no conteúdo intervalar); (7) A *heterorritmia*, possui rítmicas diversas; (8) O termo

sonoridade pode ser definido como a característica sonora total, determinada pela textura (incluindo os dobramentos) e pelo timbre (incluindo a articulação e a intensidade das dinâmicas); (9) O *contraponto* denota uma condição de interação interlinear, que envolve o conteúdo intervalar, a direção, o ritmo e outras qualidades ou parâmetros de diversificação, sendo o uso tradicional do termo contrapontístico comparável do uso do termo polifônico; (10) O termo *monofonia* refere-se à textura constituída por uma única voz, ou seja, monolinear. O autor acrescenta, ainda, o termo multilinear (e também bilinear, trilinear) em referência a uma textura com mais do que um componente simultâneo ou concorrente (MOREIRA, 2008, p. 350).

Neste sentido, a abrangência dos parâmetros apresentados por Berry em torno da textura são capazes de abordar características inerentes à vários períodos e a escolas musicais distintas. Assim, os diversos momentos da história da música explorados por Stravinsky em seus processos musicais podem ser investigados através de fundamentos teóricos de Berry, que, devido a sua vasta perspectiva teórica independente de estilo ou período histórico, pode ser capaz de explorar e revelar diversos níveis e parâmetros estruturais.

3.4.2 Repetição

Em *Música e Repetição: Aspectos da diferença* (1998), Silvio Ferraz realiza um estudo das implicações da *repetição* no âmbito da composição, da análise e da escuta musical.⁸⁹ Dentre as principais questões postas por Ferraz, o autor discute a ideia de *repetição* e sua relação com o elemento unificador da composição musical; a ideia de *repetição* relacionada com a de *complexidade*; a presença da *diferença* bloqueando uma *repetição* do mesmo; e a *repetição* na relação objeto/observador. Para tanto, Ferraz contrapõe teses e estéticas do Serialismo e do Minimalismo enquanto estratégias diametralmente opostas no contexto da repetição. Para o autor, Stravinsky se situa numa terceira vertente ao articular a *repetição* não

⁸⁹ "Longe de estar delisgada da prática composicional", segundo o próprio autor (FERRAZ, 1998, p. 28).

enquanto *conceito* (como no contexto serial), tampouco como *material bruto* (como no minimalismo), mas como um meio para seccionar, transmutar e sobrepor materiais.

3.4.2.1 Tipos de repetição

Ferraz (1998, p. 33) observa dois tipos básicos de percepção da repetição musical: um associado a “repetições de frases, de notas ou de sonoridades específicas dentro de um enunciado musical”, e um outro vinculado com “a repetição de emoções, de associações e sentimentos que afloram em forma de lembranças quando evocados por um fato sonoro experienciado anteriormente”. Ainda afirmando ser possível a associações entre elementos dos dois tipos narrados, o autor propõe uma subdivisão do primeiro tipo em *repetições imediatas* (reiteraões) e *repetições à distância* (reapresentações): Ferraz alinha o *modo proximal* com o exemplo de “repetições de motivos na música de culturas tradicionais”, e o *modo à distância* com “repetições notadas nas reapresentações de elementos temáticos na música tonal”. Sobre o aspecto cognitivo que envolve esta categorização, Ferraz considera que

A constatação da repetição se dá a partir da identificação de elementos semelhantes e da criação de diversos graus de analogias entre o objeto que acaba de ser recebido e aquele que sobrevive enquanto memória e lembrança. Desse jogo de equiparações, o grau mais complexo parece ser o da *analogia*, é pela *analogia* que relacionamos elementos nem sempre facilmente relacionáveis por suas características gerais. [...] Neste plano da *analogia* é que distinguem-se então níveis de repetição e de variação com relação a um objeto dado. Tanto a repetição que identifica pelas semelhanças superficiais quanto aquela que envolve um certo grau de diferenciação podem ser vistas como repetição. (FERRAZ, 1998, p. 34)

Observando a existência de um conceito adverso à ideia de *repetição*, Ferraz aponta a *diferença* como “antípoda da repetição”, sendo que da relação entre estes dois pólos resultariam diferentes graus de *repetição* e *diferenciação*,

ideias estas representadas por *oposição* e *contraste* em seus níveis mais extremos. Nas palavras do autor (1998, p. 34): “a *diferença*, assim como a *repetição*, deduz-se a partir dos *graus de semelhança* e *analogia* que permitem identificar a diferença com relação a um objeto: uma diferença em relação a alguma coisa fixa”, que são refletidas nas “práticas [musicais] mais ou menos repetitivas, conduzindo por fim à distinção entre músicas repetitivas e músicas não repetitivas”. Para Ferraz, no senso comum “a *diferença* se origina na *repetição*”, uma vez que “sujeitar a *diferença* aos padrões da *repetição*” seria “levar ao extremo os graus de dissimilaridade de uma repetição.”

Diferentes abordagens musicais, cada qual de sua maneira, articulam questões de *repetição* e *diferença* ao posicionar essas ideias de acordo com a natureza estética que as envolve: “*diferença* e *repetição* não são apenas *diferenças de graus de similaridade e igualdade* de um objeto frente a outro, mas que se distinguem para além desses graus de semelhança” (FERRAZ, 1998, p. 35). De acordo com Ferraz, faz-se necessário pensar, portanto, “na diferença como diferença de natureza, e não mais na diferença como grau de dissemelhança”. Apesar destes conceitos poderem parecer antagônicos à primeira vista, ambos se estabelecem através de uma relação coexistencial: “tanto na *repetição* que favorece a *diferença* quanto na *variedade* que mergulha na *igualdade*, subsiste o fato de que, ao pensarmos a *repetição*, pensamos conseqüentemente na *diferença*; a *repetição* nos dois casos funciona como uma espécie de *substrato que apóia a diferença*.”

A operação de atribuir à *repetição* o potencial de *diversidade* e à não *repetição* a *unidade*, a não *diversidade*, ou ainda, a *diversidade regida hierarquicamente por um princípio unificador* a princípio pode parecer estranha. Ela inverte o quadro comumente focado pela análise musical, onde a música repetitiva é sempre descrita como um enunciado estagnado, e a música não repetitiva vista como a música dinâmica, cuja dinâmica está exatamente na variedade de seus formantes. Na visão já habitual, associa-se assim a *kinesis* à grande mobilidade dos eventos sonoros no espaço da escuta e a *stasis* à pouca mobilidade, ou pouca transformação do material musical empregado. O fato é que, embora materialmente diversificada, a música não repetitiva – seja ela serial, atonal ou mesmo tonal – necessita definir um elemento unificador, o que se dá na

forma de um conceito repetido como o “mesmo” ao longo da peça, com a função de identificar e integrar todos os elementos num único sistema. (FERRAZ, 1998, p. 39-40)

Observando a questão da *repetição* e da *diferença* em movimentos musicais do século XX, Ferraz (1998, p. 50) observa que o Serialismo “articula uma *repetição conceitual*”, já que “não se trata da *repetição* nua, elementar, ou da *repetição passiva das lembranças*”: “tanto as diferenças presentes na materialidade e temporalidade do objeto quanto as diferenças presentes no próprio observador” são bloqueadas pela *repetição conceitual*. Ferraz relaciona esta questão com a ideia uma *repetição negativa*, fundamentada no trabalho de Gilles Deleuze (1998): aquela que subtrai o “potencial diferenciador decorrente da instabilidade presente no sujeito, no objeto, no contraponto entre sujeito e objeto e no meio ambiente em que se encontram”.

Como *repetição negativa*, ela [a repetição] age pela falta, pois [o] conceito nominal é insuficiente para representar as nuances do material e dos momentos singulares e intensivos da experiência cognitiva. O que se dá, e se espera – no caso de uma obra serial –, é que a escuta se guie principalmente pela relação frásica entre as diversas variáveis da idéia composicional. E que, de um certo modo se veja “dessensibilizada” – mesmo que momentaneamente – frente a diversidade de *diferenças singulares* que afloram do jogo perceptivo. (FERRAZ, 1998, p. 51)

No que diz respeito à repetição, Ferraz (1998, p. 61-62) sugere que o Serialismo e o Minimalismo distinguem-se “pelo grau de necessidade da representação de objetos do passado na memória” uma vez que o fator de diversidade característico da abordagem serial “faz da memória”, assim como em outras tradições tonais pregressas, “um requisito fundamental para a sua eficácia”. Para o autor, o sistema Serial articula dois tipos de *repetição*: uma *repetição de regras* (repetição imediata dos conceitos), e uma *repetição material* (repetição à distância): “na música serial, é pela memória que um elemento se liga ao outro, é ela que permite relacionar eventos à distância uns dos outros”. Seria por tal razão que “deixar-se ao esquecimento” durante uma experiência auditiva deste tipo de

repertório acarreta em “perder totalmente o fio condutor [...] em meio a um emaranhado instável de acontecimentos sonoros (FERRAZ, 1998, p. 62).”

No que corresponde a ideia de *repetição*, Ferraz (1998, p. 64) aborda o Minimalismo como um extremo oposto ao Serialismo: diferentemente do formalismo serial, o tratamento minimalista aproveita-se do “maior número possível de efeitos relacionados a um só padrão melódico”, que é “reiterado incessantemente e contraposto a jogos de defasagem e adição que realçam o seu devir sempre diferenciado”. Em uma direção oposta ao racionalismo formal e pré-determinado do Serialismo, a solução minimalista propõe “uma escuta sensível”, em que “as diferenças nascem não da dissemelhança, como no serialismo, mas da sensibilização que se opera ao longo da escuta do objeto repetido”. Ferraz (1998, p. 68) reconhece que, no Serialismo, a *repetição* é *conceitual*, “representada pela série e pelas regras e leis formais e estruturais”, estando a *repetição* geralmente “escondida atrás de uma diversidade material sempre aparente”. Já o modelo minimalista refere-se a uma *repetição material*, uma vez que “o que identifica a obra é o padrão que se repete”: [...] no Minimalismo, “o compositor torna claras as regras formais e estruturais e deixa escondida a diversidade material” (FERRAZ, 1998, p. 62).

3.4.2.2 Repetição na música de Stravinsky

Além da *repetição conceitual* do Serialismo e da *repetição material* do Minimalismo, Ferraz (1998, p. 67 e 73) descreve, em conformidade com Deleuze, uma terceira vertente, naturalmente alheia aos processos seriais e minimalistas, a qual denomina *repetição seletiva da diferença* (*repetição fora dos eixos; repetição do diferente*): “amorfa e indivisível”, “se estabelece como uma mônoda, e não como uma sequência de eventos interligados”; é “um espaço aberto” à “multiplicidade”,

um tipo de *repetição* transmutada que “guarda relações com o original, mas se apresenta como um novo objeto diverso e singular a cada momento”. Embora ocorra em um período histórico precedente ao Minimalismo, este terceiro tipo de repetição relaciona-se diretamente com a obra de compositores como Stravinsky, Varèse, Xenakis, Ligeti, Scelsi, Berio, Messiaen e Ferneyhough, um tipo de repertório associado por Ferraz (1998, p. 74) com a ideia de mônoda, “que não se traduz pela sucessão de partes, não se divide numa quantidade extensiva”, “apenas se desdobra em profundidade, visto que é indivisível.”

Em relação ao tipo de *repetição* conferida por Ferraz (1998, p. 74-75), a música de Stravinsky possui correspondências com os demais compositores citados na medida em que também vale-se da *repetição* como “reiteração de elementos”; “fazendo uso da ideia de *variação* mas ultrapassando-as ao interpor-lhes a nuance sonora”; e “voltando-se para o uso do gesto musical, do som já codificado e repetido como conceito, mas num conceito móvel, que sofre torções a cada momento”. Em um recorte mais fechado, a objetividade composicional de Stravinsky associa-se com aquilo que Ferraz (1998, p. 74) observa no desenvolvimento da música de Varèse a partir da década de 1920⁹⁰: um “bloqueio da representação, simbólica ou indicial através da reiteração do som”. Além disso, a *repetição* na música de Stravinsky organiza-se de forma semelhante a características de peças de Varèse [nomeadamente, *Octandre*, *Hyperprisme*, *Densité 21.5* e *Poème Electronique*], comentadas por Ferraz:

A reiteração de um objeto sonoro é acompanhada de uma transformação, seja pelo acréscimo de elementos, seja pela subtração: prolongamento ou encurtamento do perfil melódico, transformação timbrística pela ampliação de um elemento melódico em agregado sonoro, alterações na articulação ritmo-melódica. (FERRAZ, 1998, p. 75)

Trata-se, portanto, de “uma música onde o material não é mais redutível

⁹⁰ Que, segundo o autor (FERRAZ, 1998, p. 74), só teriam uma repercussão maior na década de 1950.

a um único ponto de partida, a um único denominador comum”: “são procedimentos que possibilitam a presença, em uma mesma peça, de materiais de origens diversas, cuja unidade no processo musical dá-se apenas pelo fato de tais objetos confluírem para um mesmo espaço num mesmo momento (FERRAZ, 1998, p. 82-83)”. Percebendo que as experiências em conjugação de “elementos disparatados” se articulam “desde o uso da politonalidade na *Sagração* [...] às justaposições de estilos de épocas distintas dentro de uma mesma composição como em *Pulcinella*” e ao pontilhismo incrustado em “*Agon*”, Ferraz (1998, p. 83) inclui a questão da métrica de jazz em *Rag-time* como algo que não foge a autoralidade musical de Stravinsky. Sua música, assim como na tradição tonal, articula o som enquanto uma proposta de “escuta simbólica, caracterizada pela reunião de gestos sonoros cultural e historicamente catalogados com os quais [Stravinsky] compõe uma série de paródias”.

A origem de cada elemento é variada e com isto há mais de um denominador comum para a construção da identidade de cada um desses elementos. Esta questão é notada por Hermam Sabbe⁹¹ em “Philosophie de la musique la plus récente”, onde o autor salienta, embora que negativamente, o fato de que Stravinsky “provoca a unidade aparente do não-unido, a ligação do disparatado” (p. 23), o que, para além de uma mera reunião, aponta ainda a possibilidade de uma música que não se refira mais a um único denominador comum, seja ele harmônico ou serial. Não devemos nos esquecer do aspecto alegórico dessa reunião, mas podemos ir além dele. O compositor mesmo nos deixa este espaço aberto no momento em que funde a heterogenia material num substrato rítmico comum. (FERRAZ, 1998, p. 83)

Ferraz (1998, p. 83) observa que em “Dance Sacrale”, última seção de *Le Sacre*, “modelos reiterativos” estão sempre se “contrapondo a diferentes maneiras de dispor o material sonoro”, atuando enquanto “permutação irregulares de um pequeno número de elementos [...] que permitem uma infinidade de combinações”. Percebendo que este processo permeia toda a obra de Stravinsky,

⁹¹ SABBE, Hermann. Philosophie de la musique la plus récente. In: **Musique en Jeu**, no 7. Paris: Seuil. 1975, p. 23.

Ferraz (1998, p. 84-85) o relaciona com diversos níveis de permutação articulados pelo compositor, incluindo “a permutação de macro-elementos como melodias, que pode se decompor na permutação de fragmentos de melodias, atingindo por fim a permutação de alturas. Ferraz sugere que o mesmo se dá com o ritmo: “da permutação de células rítmicas à permutação de durações”.

Boulez (1995, p. 92-95) chama a atenção para este fato mostrando que Stravinsky ultrapassa aqui os limites do “velho desenvolvimento” calcado na evolução material e passa para uma prática que chama de “revolução do material” muito próxima ao que Messiaen chamará por “personagens rítmicos” ao analisar a *Sagração*. (FERRAZ, 1998, p. 84-85)

Em referência à questão da influência da tradição na música de Stravinsky, Ferraz (1998, p. 85) observa, em concordância com a análise de Boulez (1995), que os “exemplos de permutação encontráveis ao longo da *Sagração*” se assemelham, no plano formal, a um “rondó”, porém com características de irregularidade. Dentre as propriedades que envolvem o caso de Stravinsky, Ferraz destaca o “jogo que consiste na permutação de elementos, como melodia, passagens polifônicas, blocos rítmicos ou blocos tímbricos”, articulados, por exemplo, na abertura de *Le Sacre* através da “sucessão de apresentações de proto-melodias (curtos fragmentos melódicos)”: “as frases são permutadas entre si, fragmentadas e seguidas da permutação desses fragmentos, e posteriormente são justapostas, até que atinjam o ponto de saturação em que todas, sobrepostas, compõem uma densa trama sonora” (FERRAZ, 1998, p. 85).

Se o material de Stravinsky não é aparentemente o som em si, a composição musical sobre a menor partícula – composição molecular como denomina Xenakis –, ele também não é a melodia, o ritmo e a harmonia no sentido tradicional desses termos. [...] A *Sinfonias para instrumentos de sopro* de 1920 e o balé *Agon* de 1954-57 são dois exemplos do uso dos níveis de permutações e da renovação da idéia de melodia, ritmo e harmonia iniciada com a *Sagração*. Na *Sinfonias*, ele desenvolve uma verdadeira permutação de fragmentos de uma melodia contraposta a uma montagem de amostras disparatadas, também permutadas. Podemos pensar que existe uma melodia que serve como amostra fixa e que vai sendo apresentada através da permutação irregular

de seus fragmentos (o que envolve também índices de reiteração imediata de alguns fragmentos). Este jogo de permutação compõe um envelope rítmico bastante instável e, principalmente, não mostra jamais a melodia na íntegra: não existe uma melodia a priori para quem ouve, mas diversas melodias possíveis, que o ouvinte percebe no momento mesmo da escuta. (FERRAZ, 1998, p. 85)⁹²

A respeito de questões relacionadas à unidade formal, Ferraz (1998, p. 87) descreve a música de Stravinsky como um tipo aparentemente divisível, e portanto não monádico. É uma música que pode ser representada por suas partes, porém “essas partes não são significativas”, uma vez que os fragmentos melódicos “não são um objeto para ser montado, tal qual um quebra-cabeças, mas sim um material sonoro concreto com o qual serão delineados os mais diversos envelopes da peça”. Por conta disso, a apreciação musical, no caso de obras de Stravinsky, não deveria se focar “no conceito do tema ou da melodia a ser esgotado e decodificado”, tampouco na materialidade da *repetição*⁹³, “mas sim numa repetição de diferenças realizada pelo deslocamento efetivo de todos os fragmentos” (FERRAZ, 1998, p. 87). O autor descreve os meios através dos quais a música de Stravinsky se aproxima da ideia de *forma enquanto conteúdo* ao romper com o conceito tradicional de tempo:

Não se trata de propor uma seqüência a ser perseguida, com um problema preestabelecido e um resultado a ser alcançado. O resultado é *inesperado*, mesmo que o problema exista, mas cada amostra chama a atenção para si e reflete-se – ressoa – na forma global. Na escuta melódica tradicional, o compositor se vale de cada melodia, dos temas, contratemas e temas secundários, para demarcar territórios temporais: cada tema constitui-se num ponto de referência que delimita os blocos formais. Com a fragmentação, a permutação e o deslocamentos empregados por Stravinsky o tempo perde seus lastros e todos os elementos da composição passam a ser pontos potencialmente conectáveis quebrando as hierarquias da forma. (FERRAZ, 1998, p. 87)

⁹² Através do exemplo de *Bransle Gay*, do balé *Agon*, Ferraz (1998, p. 87) afirma que “Stravinsky constrói uma música que permite viver a proximidade imediata da sensação e a escuta mediatizada da figura e do gesto”: “nesta peça existe um plano conotativo, uma melodia rítmica sincopada, mas subsistem também evidências da atenção dada ao objeto sonoro, caracterizada pela permutação de sons.”

⁹³ Que, segundo Ferraz (1998, p. 87), é típica dos minimalistas.

O caso de Stravinsky lida, portanto, com a ideia de *repetição do diferente*, um tipo de “repetição assimétrica que não se submete a nenhuma forma, pois ela é a [própria] ‘forma’ que agencia” (FERRAZ, 1998, p. 88). Especialmente locucionada através do recorte, do deslocamento e remanejamento de fragmentos de materiais, da reterritorialização, do conceito confundido com o próprio material e com os processos que o material governa, a música de Stravinsky, conforme descrita por Ferraz (1998, p. 96), “desloca objetos conotados em um território para outro, [...] trabalhando por meio de uma combinatória que permite novos pontos de associação e conexão”. Diferentemente da ideia de *repetição conceitual*, como no Serialismo, e da *repetição do material*, relacionada ao Minimalismo a partir dos anos 50, a ideia de *repetição stravinskiana* provém do entendimento da *forma* enquanto articulação do seu próprio *conteúdo*.

3.4.3 Sucessão ordenada

Em *Building Blocks: Repetition and Continuity in the Music of Stravinsky* (2011), Horlacher sintetiza e sistematiza suas diversas publicações passadas ao desenvolver um trabalho analítico em torno de processos referentes à *repetição* e *continuidade*. Observando certas particularidades da música de Stravinsky, a autora sugere que a inter-relação de segmentos musicais superimpostos e justapostos em sua obra acontece através de uma sequência não arbitrária de eventos. Por conta disso, Horlacher dirige suas considerações mais essenciais em torno da conectividade de blocos musicais através dos quais impulsos contínuos e seccionais se interrelacionam, avaliando que o estilo composicional de Stravinsky sucede-se através desta perspectiva:

Quando uma obra é facilmente agrupada em segmentos (como no caso dos blocos justapostos de Stravinsky), esses segmentos definem uma sucessão de eventos, uma vez que a segmentação dos elementos em grupos também organiza esses grupos em ordem. Da mesma forma,

quando os fragmentos são altamente fixos (como são as repetições frequentes de Stravinsky), os seus elementos constitutivos podem também definir uma *ordem*, que é reforçada em cada *repetição*. Ao contrário de uma colagem, entretanto, cujos elementos podem ser vistos a partir de qualquer número de ângulos ou direções, as repetições de Stravinsky ocorrem dentro das restrições de tempo: elas aparecem em uma ordem definida. Ironicamente, as justaposições e repetições de Stravinsky possuem duas facetas: segmentação e rigidez aumentam o *contraste* e a *estase*, mas também envolvem *sucessão* e *ordem*. (HORLACHER, 2011, p. 25, tradução nossa)⁹⁴

Através do conceito de *sucessão ordenada*, Horlacher (2011, p. 27) analisa fatores quantitativos de repetições de um fragmento, a ordem através da qual suas variadas reiteraões ocorrem, e quando suas repetições são interrompidas. Na proposta de Horlacher, o conceito de *sucessão ordenada* captura as relações acumulativas de estase e movimento. Em sua mais simples manifestação, a *sucessão ordenada* poderia contextualizar um único ostinato ou um padrão rítmico como um todo fixo e também como uma forma emergente: “quando ouvimos suas reiteraões subsequentes, nós a reconhecemos como uma entidade estática e também como uma forma dinâmica, especialmente conforme ela pode ser desenvolvida ao longo da peça” (HORLACHER, 2011, p. 27).

Horlacher (2011, p. 3-24) utiliza o primeiro movimento de *Three Pieces for String Quartet* para realizar ponderações sobre seu método analítico. Observando que características de *estase* e *continuidade* situam esta obra dentro de um quadro mais amplo de estratégias composicionais equivalentemente típicas de Stravinsky, a autora comenta, entre outro quesitos, sobre o papel do *ostinato*

⁹⁴ “When a work is easily grouped into segments (such as Stravinsky's juxta-posed blocks), those segments also define a succession of events, since the partitioning of elements into groups also necessarily arranges those groups into order. Similarly, when fragments are highly fixed (as are Stravinsky's frequent repetitions), their constituent elements may also define an order, one that is reinforced with every iteration. Unlike a collage, however, whose elements may be viewed from any number of angles or directions, Stravinsky's repetitions exist within the strictures of time: they appear in an immutable order. Ironically, Stravinsky's juxtapositions and repetitions are inherently Janus-faced: sectionalization and fixity enhance contrast and stasis, but they also necessarily engage succession and order.”

stravinskiano enquanto um comportamento que favorece o estabelecimento de um ordenamento formal claramente rompido com a tradição formal, levantando também a percepção de outros autores sobre o Quarteto:

A estranheza da textura é especialmente impressionante enquanto cenário para um quarteto de cordas, por isso está em oposição direta a uma longa tradição composicional para quarteto, onde o desenvolvimento de motivos e seu intercâmbio entre as vozes formam um local de interesse central; ao invés disso, cada voz do quarteto repete incansavelmente um ostinato. [...] No entanto, a ênfase comum sobre elementos descontínuos e estáticos do quarteto representa um mantra genérico sobre a música de Stravinsky, ou seja, que ele rompeu com uma tradição de longa data [de música de] conexão e desenvolvimento. Por exemplo, Steven Gryč relaciona o quarteto com uma tendência do século XX para a "espacialização" da música em que sons musicais "mantém a sua individualidade mesmo quando soam simultaneamente". Taruskin ecoa estas observações ao caracterizar a relação das vozes como "um dispositivo móvel, constituído por (neste caso) dois elementos fixos que percorrem ao longo do tempo (espaço) em órbitas independentes, alternando momentos de alinhamento e defasagem umas com as outras" (HORLACHER, 2011, p. 7-8, tradução nossa).⁹⁵

⁹⁵ The strangeness of the texture is especially striking as a setting for string quartet, for it stands in direct opposition to a long-standing tradition of string quartet writing, where the development of motives and their exchange among voices form a central locus of interest; here instead each voice relentlessly repeats an ostinato. [...] Nonetheless, the common emphasis on the quartet's discontinuous and static elements sets forth a common mantra about Stravinsky's music, namely, that it has broken with a long-standing tradition of connected, developmental music. For example, Steven Gryč connects the quartet with a twentieth-century trend toward the "spatialization" of music whereby musical sounds "maintain their individuality even when they sound simultaneously." Taruskin echoes these remarks in characterizing the relation of parts as "a mobile, consisting of (in this case) two fixed elements coursing through time (space) within independent orbits, passing in and out of phase with each other."

Edited by
F. H. Schneider

A Ernest Ansermet

Trois pièces pour quatuor à cordes

I

Igor Strawinsky
1914

M.M. ♩ = 126

1^{er} Violon

2^{me} Violon

arco

Alto

pizz.

Violoncelle

Sur le sol

Glissez avec toute la longueur de l'archet jusqu'à la fin.

mf

pizz.

mf

fp subito

(sul Ré)

sempre mf

pizz.

f p f p f p

talon

talon

arco

sur le sol du talon

excessivement acc

sempre simile

sempre simile

talon

sempre simile

Copyright 1922 Edition Russe de Musique (Russischer Musikverlag) for all countries.
Printed by arrangement Boosey & Hawkes, Inc., New York, U.S.A.
All rights of reproduction in any form reserved.

B. & H. 16313

Figura 65: Primeira página do primeiro movimento de *Three Pieces for String Quartet*, de Stravinsky.

The image displays three systems of musical notation for a string quartet. Each system consists of four staves: two treble clefs (Violins I and II) and two bass clefs (Violas and Cellos/Double Basses). The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. The word "talon" is written above the first staff of each system, indicating a specific performance technique. The first system has two "talon" markings. The second system has one "talon" marking. The third system has two "talon" markings. The music is written in a modern, rhythmic style characteristic of Stravinsky's work.

Figura 66: Segunda página do primeiro movimento de *Three Pieces for String Quartet*, de Stravinsky.

The image displays three systems of musical notation for a string quartet. Each system consists of five staves: two for the first violin and second violin, and three for the viola, cello, and double bass. The music is written in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The first system features a melodic line in the first violin with a 'talon' marking above the final measure. The second system continues this melodic line, also marked 'talon'. The third system introduces a new melodic line in the first violin, marked 'sans ralentir' and 'pizz.' (pizzicato), with a dynamic marking of 'mf' (mezzo-forte) below the first measure. The piano accompaniment in the lower staves consists of sustained chords and moving lines in the viola, cello, and double bass.

Figura 67: Terceira página do primeiro movimento de *Three Pieces for String Quartet*, de Stravinsky.

O primeiro movimento de *Three Pieces for String Quartet* apresenta elementos musicais (e texturais) mínimos e qualidades de *estase* marcantes e prontamente perceptíveis ao ouvinte, de maneira que a associação desta peça a estéticas e processos composicionais minimalistas a partir de 1960 não estaria completamente desalinhada. De acordo com Potter (2001, §2) a música minimalista compartilha “a redução dos materiais artísticos aos seus elementos essenciais” com correntes do movimento minimalista correspondentes em outras artes. Assim como nas obras minimalistas de compositores como Philip Glass, Terry Riley e Steve Reich, os materiais estáticos no âmbito das alturas e deslocamentos de blocos texturais de Stravinsky aparentemente se “desenvolvem”, no caso do primeiro movimento de *Three Pieces*, através de passos mínimos, adotando procedimentos de desconjuntura e rearticulação de materiais musicais durante o devir musical. Entretanto, os processos de fragmentação e do reordenamento da ideia melódica principal nas iterações melódicas são distintos da abordagem minimalista que, de forma bastante resumida, preza pela preservação da materialidade básica do bloco sonoro. Por conta de tais implicações, o movimento de *Three Pieces for String Quartet* utilizado por Horlacher em sua explanação teórica inicial provoca à autora reflexões conciliatórias entre as ideias de *descontinuidade* e *continuidade*:

Enquanto Taruskin chama a atenção para a natureza mecanicista e não relacionada das partes exteriores [do primeiro movimento de *Three Pieces*], ele caracteriza o papel da parte do segundo violino de forma bastante diferente: “O segundo violino pontua a textura com um elemento próprio, fixado tal como os outros, mas com suas repetições distribuídas de forma desigual, de modo a injetar um pouco de capricho (humano?) em contraponto ao autômato impessoal em movimento acima e abaixo dele”. O que é notável, portanto, não é simplesmente a relação radical da obra ao gênero de música de câmara, nem a sua invocação de materiais e processos diatônicos e populares, mas a coordenação e efeito dessas práticas divergentes. As qualidades de separação (inerente à construção e progresso dos seus estratos individuais) e de conexão (inerente à progressão melódica da linha principal) permitem um tipo delicioso de discórdia. [...] Tais observações surgem a partir de uma perspectiva que relaciona descontinuidade e estase com conectividade e continuidade [tradição germânica rompida por Webern], onde ambas são honradas ao máximo, em vez de subtraídas pela outra. Além disso, estas qualidades tornam-se mais vivas porque elas surgem em conjunto com os seus

opostos: a invocação de uma fórmula cadencial bastante simples em um ambiente de limitações e repetição torna mais significativo até mesmo tal simples gesto. (HORLACHER, 2011, p. 9, tradução nossa)⁹⁶

Questões como *continuidade* e *descontinuidade*, *estase* e *dinamismo* também são percebidas por Berry (1987) em seus estudos sobre a tonalidade. Ao explorar processos de progressão e recessão tonal, Berry (1987, p. 84) considera flutuação tonal para longe da tônica primária como tipo *progressivo*, e flutuação em direção à tônica como *recessivo*. Na perspectiva de Berry, a música tonal articula-se através da ideia de expansão-contração, em diversos níveis de intensidade, particularmente formulada pela movimentação do tecido musical por entre regiões tonais mais tensas ou mais estáveis. Os pilares básicos do pensamento tonal, incluindo as regiões de subdominante (afastamento), de dominante (tensionamento) e de tônica (resolução), corporificam a ideia tonal de “florescimento-retraimento”. Não nos pareceria estranha uma inicial observação sobre a música de Stravinsky considerando estes mesmos tópicos, uma vez que o compositor lida com fragmentos e algumas entidades tipicamente tonais. Entretanto, conforme observa Horlacher, no caso de Stravinsky

Nós somos questionados não a escolher entre *conectividade* e *descontinuidade*, entre o *estático* e o *desenvolvimentista*: em vez disso, na realização de ambas as perspectivas de uma relação constantemente ativa e negociada, realizamos uma audição que envolve a qualidade verdadeiramente única temporal nesta peça. Deste ângulo temporal, a

⁹⁶ “While Taruskin has drawn attention to the mechanistic and unrelated nature of the outer parts, he characterizes the role of the second violin part quite differently: ‘The second violin punctuates the texture with an element all its own, just as fixed as the others, but with its recurrences unevenly distributed so as to inject a modicum of (human?) caprice in counterpoint with the impersonal automata that are in motion above and below it.’ What is remarkable, then, is not simply the music’s radical relation to the genre of chamber music, nor its invocation of diatonic and folk materials and processes, but the coordination and effect of these divergent practices. The qualities of separation (inhering in the individual construction and progress of its strata) and of connection (inhering in the tuneful progression of the melody) permit a delightful kind of discord [...]. Such observations arise from a perspective that relates the discontinuous and static with the connective and continuous, one where both are honored to the fullest, rather than subsumed by the other. Moreover, these qualities become more vivid because they arise in conjunction with their opposites: the invocation of a rather simple cadence formula in an environment of limitations and repetition makes even that simple gesture more significant.”

música do compositor ressalta uma propriedade básica da música ocidental: o movimento quarteto é um comentário sobre uma longa e complicada sumarização que envolve *conexão*, *continuidade* e *desenvolvimento*, tanto *localmente* como *estruturalmente*. O movimento não envolve estas questões simplesmente através de sua *negação* ou *ausência*, mas sim através da sua invocação e interação com *técnicas* mais óbvias de *separação*, *estase*, e *autonomia*. Esta *tensão* fundamental entre *repetição* e *mudança* é o que impulsiona o movimento (HORLACHER, 2011, p. 9, *itálico nosso*).⁹⁷

No que diz respeito à questão da polarização entre *conectividade* e *desconectividade*, *estase* e *desenvolvimento*, a descrição de Horlacher sobre o “território” ocupado por Stravinsky notoriamente aproxima a música do compositor com aquilo que Ferraz (1998) especifica como uma terceira via de repetição, a *repetição do diferente*, um tipo de tratamento musical que não se submete à forma enquanto um elemento pré-determinado, tampouco não elege o material sonoro como um fim em si mesmo a ser variado minimamente. Enquanto Ferraz (1998) descreve formulações sobre *repetição* e *diferença*, estes mesmo conceitos se fazem presentes nos textos de Horlacher através das terminologias *descontinuidade* e *continuidade*. A paridade do pensamento destes dois autores se reflete na estética musical de Stravinsky, que desafia as noções tradicionalmente tonais de expectativa estabelecidas pela *repetição do conceito*, o qual resumidamente refere-se a uma ideia inicial apresentada, da qual espera-se variações, desenvolvimentos, reapresentações e reiteraões, ações verticalizadas em momentos relativamente esperados na “linha do tempo” do devir musical. Ao invés disso, a estratégia stravinskiana articula e justapõe blocos de maior ou menor densidade estrutural, os quais são relocados por intermédio de recortes, permutações e reconfigurações espaciais do material básico, o qual está sempre exposto a questões de multiplicidade do material e de camadas estruturais. Apesar da centralidade que

⁹⁷ “We are asked not to choose between the connective these issues not simply through their negation or absence, but rather through their invocation and interaction with more obvious techniques of separation, stasis, and autonomy. This very basic tension between repetition and change is what drives the movement.” Tradução nossa.

envolve prolongamentos de espaço de alturas principais poder relacionar a música de Stravinsky com determinados procedimentos tonais, é dessa maneira que o aspecto formal de sua música, em linhas gerais, se caracteriza: enquanto um exercício dinâmico de movimentação de blocos, que é apenas compreendido plenamente através da escuta do conteúdo emergente enquanto uma imprevisível forma que se desdobra no tempo presente.

O fato de que tais implicações variadas [derivadas da dualidade estase-continuidade] podem ser tiradas de um conjunto limitado de materiais apontam não só para a engenhosidade inventiva de Stravinsky, mas também para um aspecto fundamental da experiência temporal. A música de Stravinsky nos encoraja a perceber o tempo tanto como a experiência de momentos descontínuos e "no presente do indicativo", como também movimento em modo contínuo entre estes momentos (HORLACHER, 2011, p. 10, tradução nossa).⁹⁸

Lidando, portanto, com questões fundamentalmente ligadas à música de Stravinsky, Horlacher busca estabelecer novos parâmetros teóricos, reconhecendo, para tal fim, a relevância de conceitos como *continuidade* e *descontinuidade*, *conectividade* e *desconectividade*, *estase* e *movimento*, *isolamento* e *repetição*, *equivalência* e *contraste*, *ordenamento* e *desordenamento*, *fragmentação* e *linearidade*. De acordo do Horlacher (2011, p. 25), estes conceitos não são completamente antagônicos na música de Stravinsky, uma vez que "o *contínuo* e o *descontínuo* podem ser entendidos como interligados: qualidades de *estase* e *movimento* são reforçadas quando dependem umas das outras para o seu significado":

Quando uma obra é facilmente agrupada em segmentos (como os blocos justapostos de Stravinsky), esses segmentos também definem uma sucessão de eventos, uma vez que a divisão de elementos em grupos também organiza necessariamente aqueles grupos em ordem. Da mesma forma, quando fragmentos são altamente fixados (como são no caso das repetições frequentes de Stravinsky), seus elementos constitutivos também

⁹⁸ "Ultimately, that such varied implications can be drawn from such a limited set of materials points not only to Stravinsky's ingenious inventions, but also to a fundamental aspect of temporal experience. Stravinsky's music encourages us to perceive time both as the experience of discrete, "present-tense" moments and as a larger flow among them."

podem definir uma ordem, que é reforçada a cada iteração. Ao contrário de uma colagem, no entanto, cujos elementos podem ser vistos a partir de qualquer número de ângulos ou direções, as repetições de Stravinsky existem dentro das restrições de tempo: elas aparecem em uma ordem imutável. Ironicamente, as justaposições e repetições de Stravinsky possuem inerentemente duas faces: seccionalização e fixidez aumentam o contraste e a estase, mas ao mesmo tempo necessariamente envolvem sucessão e ordem. (HORLACHER, 2011, p. 25-27, tradução nossa)⁹⁹

Dado que trabalhos musicológicos já observaram a natureza destes fenômenos, o simples reconhecimento de que a música de Stravinsky defronta tais questões traria pouca novidade ao que já se entende a respeito do tema. No entanto, Horlacher dedica-se a observar procedimentos de *organização* e *estrutura* em ambientes onde tais princípios aparentemente adversos se encontram, a fim de descrever a ocorrências destes mecanismos de interação. De acordo com Horlacher (2011, p. 27), importaria “quantas vezes um fragmento repetido é iterado, a ordem em que ocorrem suas variadas reiteraões, como ele alterna com fragmentos contrastantes, e quando suas iteraões cessam”.

Desta forma, Horlacher introduz o conceito de *sucessão ordenada* para capturar relações que se acumulam da correspondência entre conceitos ilusoriamente contrastantes, como *estase* e *movimento*. Em sua manifestação mais simples, a sucessão ordenada contextualiza um único ostinato ou uma figura motívica tanto como um todo fixo e como uma forma emergente: “enquanto ouvimos suas reiteraões subsequentes, nós a reconhecemos tanto como uma entidade estática como uma forma dinâmica, especialmente conforme possa ser desenvolvido ao longo da peça” (HORLACHER, 2011, p. 25-27). Horlacher a

⁹⁹ “When a work is easily grouped into segments (such as Stravinsky's juxta-posed blocks), those segments also define a succession of events, since the partitioning of elements into groups also necessarily arranges those groups into order. Similarly, when fragments are highly fixed (as are Stravinsky's frequent repetitions), their constituent elements may also define an order, one that is reinforced with every iteration. Unlike a collage, however, whose elements may be viewed from any number of angles or directions, Stravinsky's repetitions exist within the strictures of time: they appear in an immutable order. Ironically, Stravinsky's juxtapositions and repetitions are inherently Janus-faced: sectionalization and fixity enhance contrast and stasis, but they also necessarily engage succession and order.”

exemplifica em cinco categorias: sucessão ordenada dentro de uma única linha; sucessão ordenada em uma única superimposição; sucessão ordenada em uma série de iterações do mesmo fragmento; sucessão ordenada entre blocos não contíguos; e sucessão ordenada nos limites de blocos: separação, sobreposição e transformação.

3.4.3.1 Tipos de sucessão ordenada

Sucessão ordenada dentro de uma única linha, o primeiro tipo de sucessão ordenada apresentado por Horlacher (Figura 68), sugere três diferentes iterações de um fragmento. O primeiro é um arco típico e chega ao fim protótipo; sua forma dá-lhe sentido e quaisquer (exatas) repetições subsequentes o caracterizará como um figura completa, cujos limites são bem definidos. A segunda e terceira representações descrevem iterações incompletas, sendo que a segunda retorna apenas para os fragmentos de conclusão; e a terceira repete apenas uma porção do seu conteúdo inicial.

Figura 68: sucessão ordenada dentro de uma única linha (HORLACHER, 2011, p. 26)

Horlacher descreve *sucessão ordenada em uma única superimposição* (Figura 78) como um tipo de variação ocorre em texturas superimpostas: o mesmo contorno interage com a mudança de alinhamento de uma linha de x (representando o estrato superimposto).

Figura 69: sucessão ordenada em uma única superimposição (HORLACHER, 2011, p. 26)

As *sucessões ordenadas em uma série de iterações do mesmo fragmento* (Figura 70) descrevem relações sobre espaços de escopo e níveis variados de complexidade, medindo estas relações através do retorno de iterações, independentemente destas relações serem contíguas ou não. O primeiro caso caracteriza *diferenciação inicial e conclusiva*, uma vez que nenhuma das iterações inicia ou termina de forma semelhante (a segunda iteração completa o movimento de abertura da primeira, e a terceira iteração começa mas não termina). No segundo caso, pelo contrário, *nenhuma das iterações é completada*: a primeira contém um gesto associado com terminação, a segunda começa, e a terceira é enigmaticamente instável no meio, caracterizando incompletude.

Figura 70: Sucessão ordenada em uma série de iterações do mesmo fragmento (HORLACHER, 2011, p. 26)

O exemplo de *sucessão ordenada entre blocos não contíguos* (Figura 71) exhibe dois diagramas que contrastam a alternância entre a sucessão imutável de

blocos contrastantes (simbolizados por um quadrado e por uma linha curva) com uma sucessão onde várias repetições de uma única figura recorrem e evoluem, antes que outra linha seja introduzida. Este aspecto da *sucessão ordenada* engloba a natureza da continuidade ou descontinuidade por entre longos espaços de música, mesmo quando acumulam as manipulações internas de iterações individuais.

Figura 71: Sucessão ordenada entre blocos não contíguos (HORLACHER, 2011, p. 26)

Quando iterações semelhantes não são contíguas, a sucessão ordenada também ajuda a descrever as relações de conexão e desconexão entre blocos contíguos, porém contrastantes. Horlacher descreve este fenômeno como *sucessão ordenada nos limites de blocos: separação, sobreposição e transformação* (Figura 72). Três diagramas estabelecem um espectro de relações de limite, começando com a separação completa (1), movendo-se para texturas sobrepostas (2) - onde as duas figuras podem ligar ou interrompem um ao outro - e, finalmente, a transformação de uma figura para outra (3).

Figura 72: Sucessão ordenada nos limites de blocos: separação, sobreposição e transformação (HORLACHER, 2011, p. 26)

3.4.3.2 O problema analítico

Questões sobre similaridade e contraste, especialmente as que consideram a interdependência destes dois domínios, foram objeto de atenção por parte de Stravinsky quando em suas palestras em Harvard. Citada por vários autores em diversos contextos (incluindo TARUSKIN 1995, p. 114; McCALLA, 2003, p. 36; POPLE, 2003, p. 275; NALLY, 2010, p. 85; SILLS, 2010, p. 299), as palavras de Stravinsky revelam que noções e raciocínios sobre tais matérias faziam parte de sua preocupação estética, e que o pacto estabelecido entre tais elementos orientadores da *forma emergente* não pode ser atribuído ao acaso:

De minha parte, sempre considerei que, de maneira geral, é mais satisfatório proceder por similaridade do que por contraste. Assim a música ganha a força na medida em que não sucumbe às tentações da variedade. O que ela perde em riquezas questionáveis ela ganha em solidez efetiva. O contraste produz um efeito imediato. A similaridade nos satisfaz apenas no longo prazo (STRAVINSKY, 1996, p. 38).

Sugerindo que “a sucessão de eventos intrínsecos à música cria um ‘todo em desenvolvimento’ decorrente de uma complexa marcha e interações de alturas e durações”, independentemente do aspecto presencial de contrastes ou repetições”, Hasty (apud HORLACHER, 2011, p. 29) enfatiza a ideia do “ritmo enquanto movimento” que direciona nossa atenção para o “sentido temporal de continuidade enquanto uma conexão em cadeia dos acontecimentos”, cujos eventos subsequentes são intrinsecamente respostas aos anteriores, “mesmo quando não se pode esperar que eles ocorram”. Se para Hasty (1997), a ênfase na sucessão como um constituinte primário da temporalidade sugere que qualquer sucessão de eventos possa ser considerada contínua, a abordagem de Horlacher (2011, p. 29) possui um escopo, nas palavras da autora, “um pouco mais limitado”, na medida em que incorpora elementos tanto de separação quanto de ordem emergente.

Mesmo quando limites são estabelecidos, eu sugiro que a repetição variada de fragmentos melódicos curtos nos encoraja a comparar eventos subsequentes com os anteriores, de modo que a ordem de sucessão possa se tornar pertinente. Desta forma, podemos vir a esperar tanto a descontinuidade das fronteiras quanto a maneira de um fragmento específico poder continuar quando ele reaparece. (HORLACHER, 2011, p. 29, tradução nossa)¹⁰⁰

Em contraste com a visão *processual* de Hasty (1997), Horlacher (2011) realiza uma interpretação mais relacionada a um tipo de *estruturalismo aberto*, uma vez que seus processos analíticos se também se voltam para a identificação de interações entre blocos conforme estes são apresentados grafica e visualmente na partitura. A autora justifica seu entendimento afirmando que, “apesar desta perspectiva valorizar a passagem temporal através de um todo (embora não necessariamente um todo orgânico)”, este todo também necessita ser delimitado através de segmentação, “pois uma sequência (definida por fronteiras) não pode existir em uma continuidade perfeita” (HORLACHER, 2011, p. 30). Tal enfoque é defendido por Horlacher (2011, p. 30) não apenas pelo fato de que “as repetições de Stravinsky são únicas”, mas também porque seus fragmentos de reiteração “apresentam um alto grau de ordem interna, porque repetem ao longo do tempo, e porque seus limites são bem definidos”.

Como seus limites frequentes destacam a fixidez de um ostinato, eles também o definem uma forma mensurável, e como limites informam movimento para a frente e de longo alcance por justaposição, eles também criam a possibilidade de retorno. Além disso, as variações de eventos não evitam a mensuração, mas sim aumentam a nossa consciência dela: continuamos a medir porque temos fortes expectativas do que está por vir

¹⁰⁰ “Even as boundaries are established, I suggest that the varied repetition of short melodic fragments encourages us to compare subsequent events with previous ones, such that the order of their succession can become pertinent. In this way, we might come to expect both the discontinuity of boundaries and the way a particular fragment might continue when it reappears.”

(HORLACHER, 2011, p. 30, tradução nossa).¹⁰¹

O modelo proposto por Horlacher considera a dualidade de *fixidez* e *sequência* enquanto algo essencial na compreensão dos processos formais de Stravinsky: “como repetições ocorrem em relação a processos de crescimento, elas não são subsumidas; pelo mesmo motivo, uma ordem emergente não é negada por interrupções frequentes e justaposições” (HORLACHER, 2011, p. 30). Não abstraída das implicações analíticas de ordem prática, a autora realiza uma reflexão sobre dificuldades analíticas decorrentes desta observação, pois “não apenas devemos invocar modelos adequados para exprimir como o crescimento ocorre, mas também os modelos focados em crescimento devem ser mantidos em conexão com os padrões de repetição ostensiva”:

Dirigindo-se à segunda questão em primeiro lugar, minhas análises incidirão extensivamente sobre a noção de dupla identidade; por exemplo, podemos interpretar um único fragmento tanto como uma *repetição descontínua*, imutável, e como uma série de alturas cujas identidades escalares participam de uma estrutura de frase em evolução. As identidades contrastantes do fragmento, como uma repetição descontínua e como uma frase emergente, são complementares: cada uma torna-se mais notável em referência à outra. Em outras palavras, *fixidez* e *processo* não são segregados em correntes separadas, onde são representados por uma divisão independente de uma partitura (HORLACHER, 2011, p. 30, tradução nossa).¹⁰²

Esta questão é demonstrada pelo tipos de blocos empregados por

¹⁰¹ “[...] because their boundaries are well-defined, Stravinsky’s repetitions are unique. As their frequent boundaries highlight the fixity of an ostinato, they also define a measurable shape for it, and as boundaries forestall forward-reaching motion through juxtaposition, they also create the possibility of return. Moreover, the variations of events do not avert measurement but rather heighten our awareness of it: we continue to measure because we have strong expectations of what is to come.”

¹⁰² “Addressing the second issue first, my analyses will focus extensively on the notion of dual identity; for example, I might interpret a single fragment both as a discrete, unchanging repetition and as a series of pitches whose scale-degree identities participate in an evolving phrase structure. The contrasting identities of the fragment as a discrete repetition and as an emerging phrase are complementary: each is more remarkable in reference to the other. In other words, fixity and process are not segregated into separate streams, where each is represented by an independent partitioning of a score.”

Stravinsky, que muitas vezes consistem-se de melodias com formas intervalares identificáveis, identidades escalares e objetivo (meta) de altura claros, e padrões duracionais definidos: corpos capazes de gerar continuidade e conexão. Apesar do caráter dissonante e repetitivo usualmente observado na música de Stravinsky, seus materiais “ainda são originários e “dependem de conceitos tradicionais de melodia, harmonia e pulsação” (HORLACHER, 2011, p. 32). Para Horlacher, perceber a música de Stravinsky apenas como uma série de elementos repetidos individualmente é algo incompleto “porque isto caracterizaria a música apenas como uma cadeia desordenada de retornos variados”. Limitando-se apenas a uma camada individual, tal perspectiva seria “incapaz de considerar em detalhe como camadas circundantes afetam umas às outras”. Isto posto, Horlacher identifica um ângulo mais favorável de aproximação à abordagem de Stravinsky:

Ao invés disto, definir uma melodia repetida em referência a estrutura de frase é caracterizar uma parte da música como fluida: isto destacaria como as repetições de Stravinsky podem começar, continuar e acabar (ou falhar em acabar). Se um fragmento ou “bloco” possui uma forma, suas repetições sucessivas podem ser concebidas como desenvolvimentos de tal forma: como respostas conectivas, eles podem ser expansões, compressões, e desfechos de elementos musicais anteriores. (HORLACHER, 2011, p. 32, tradução nossa)¹⁰³

Em vista desses tópicos, Horlacher (2011, p. 32-33) sugere um caminho teórico tradicional através do qual os aspectos constituintes de Stravinsky podem ser mais precisamente abordados na esfera formal: aplicabilidades de funções básicas da análise schenkeriana podem ser proveitosas no que se refere à reduções lineares de níveis mais baixos enquanto “demonstrações mais substantivas de continuidade melódica”. Uma vez que “as repetições de Stravinsky se articulam em fragmentos melódicos curtos e de graus conjuntos, com formas rítmicas e motivicas

¹⁰³ “By contrast, to define a repeated melody in reference to phrase structure is to characterize a portion of music as fluid: it highlights how Stravinsky’s repetitions may begin, continue, and end (or fail to end). If a fragment or “block” has a shape, its successive repetitions may be conceived as developments of that shape: as connective responses, they may be expansions, compressions, and closures of previous music.”

marcantes”, o tratamento analítico schenkeriano pode ser útil para ilustrar pequenas reduções lineares dos aspectos melódicos principais. À medida em que reduções poderiam ajudar a identificar continuidades melódicas simples de um bloco para outro, a sugestão de utilização de gráficos em miniatura proposta por Horlacher (2011, p. 33) visa “reconhecer características melódicas contextualmente importantes e interpretar as maneiras através das quais variações posteriores respondem”.

Neste sentido, a sugestão de Horlacher não se apresenta distante dos fundamentos teóricos já apresentados neste trabalho, a contar o emprego de conceitos trazidos da teoria schenkeriana e do *espacio básico*. A conciliação destas duas vertentes, que neste trabalho contribuem para explorações no âmbito das alturas e suas possíveis centricidades, permitem, em contato com o conceito de *repetição do diferente* e da *sucessão ordenada*, melhor percorrer os aspectos de fragmentação e re-disposição de blocos e materiais sonoros que, em grande parcela, constituem algumas das peculiaridades do caso de Stravinsky. Atenta às possibilidades de *sucessão ordenada* (HORLACHER, 2011) e ao conceito de *repetição seletiva da diferença* (FERRAZ, 1998) próprios à música de Stravinsky, a análise musical de *Ebony Concerto*, adiante, tenta explorar os pontos de convergência entre ideias de *sucessão* e *repetição* com prolongamentos de níveis do *espacio básico*.

3.5 O exemplo de *Ebony Concerto*

Encomendada para ser estreada pela *big band* do clarinetista Woody Herman, quem era associado à Columbia, na época mesma gravadora de Stravinsky, a obra *Ebony Concerto* foi concluída em dezembro de 1945 e estreada em 25 de março de 1946 pela banda de Herman no Carnegie Hall, em Nova

lorque¹⁰⁴. Em agosto do mesmo ano, *Ebony* foi gravada sob a regência do próprio Stravinsky (SCHULLER, 1989, p. 739). Em entrevista com Robert Craft, Stravinsky revela que "*Ebony Concerto* fora escrita para uma formação pré-determinada, a qual foi adicionada uma trompa em fá, e como Woody Herman queria a peça para um concerto que já estava agendado", precisou compô-la rapidamente (STRAVINSKY; CRAFT, 1982, p. 53).¹⁰⁵ Stravinsky menciona, no mesmo trecho, que seu plano era escrever um concerto grosso como um movimento lento de blues. Ainda segundo o compositor, a preparação para a composição foi realizada através do estudo de gravações da banda de Herman; Stravinsky contou também com o auxílio de um saxofonista, que lhe demonstrou detalhes da digitação do instrumento. Ao ser questionado por Craft a respeito das origens de suas obras para conjuntos de jazz e bandas populares e sobre como considerava estas peças, Stravinsky comenta sobre o título de *Ebony Concerto* e o repertório de jazz com o qual tinha contato na época e dá detalhes de uma gravação que regeu logo após a estréia da obra:

"Ébano" não significa "clarinete", mas sim "africano". O único jazz que eu havia ouvido nos Estados Unidos foi no Harlem, nas bandas de negros em Chicago e Nova Orleans. Os artistas de jazz que mais admirava na época eram Art Tatum, Charlie Parker e o guitarrista Charles Christian. E "blues" significava cultura africana para mim. Eu regê, não a performance de estréia, mas a gravação em Los Angeles algumas semanas depois. O que mais me lembro foi a fumaça no estúdio de gravação. Quando os músicos não sopravam seus instrumentos, eles sopravam fumaça, e de tal modo que a atmosfera parecia [a bebida destilada] Pernod nublada pela água. O seu domínio instrumental era surpreendente, mas também era a sua falta de solfejo. Das quatro peças que você elencou [Craft havia lhe questionado também sobre *Ragtime for eleven instruments*, *Scherzo a la russe* e *Circus Polka*], *Ebony Concerto* é a que mais gosto, embora agora esteja distante de mim e pareça como o trabalho de um colega simpático que um dia conheci bem. (STRAVINSKY. In: STRAVINSKY; CRAFT, 1982, p. 53, tradução

¹⁰⁴ O terceiro e último movimento da obra em sua primeira execução pode ser ouvido em material comercial lançado posteriormente (WOODY HERMAN & THE HERD, 1999).

¹⁰⁵ "The *Ebony Concerto* was also written for a prescribed instrumentation, to which I added a French horn. Mr. Woody Herman wanted the piece for a concert that already was scheduled, and I had to compose it in a hurry." Tradução nossa.

nossa)¹⁰⁶

Maconie (2013, p. 139-140) observa que que “Woody Herman e o clarinetista Benny Goodman (solista em uma gravação de 1965) estiveram entre um grupo *crossover* de artistas de jazz que levaram a música clássica a sério e encomendaram novos trabalhos de compositores de renome - entre eles *Prelude, Fugue e Riffs* (1955), composto por Leonard Bernstein para Herman e seu novo grupo”. Entretanto, de acordo com Schuller (1989, p. 740), o grupo de Herman não estaria exatamente preparado para a execução de uma obra tão desafiadora, tendo a performance do grupo tornado-se inexpressiva, uma vez que a composição parecia “eliminar a pulsação explícita e básica da sensibilidade do jazz”¹⁰⁷. Segundo Griffiths (1982, p. 108) “por alguma razão, pouco depois de gravar *Ebony Concerto* em 1945, a orquestra [de Woody Herman] se desfez, um evento que os historiadores do jazz consideram como marco do fim da era do swing”.

Os críticos nunca trataram *Ebony Concerto* com justiça. A maioria dos críticos de jazz, no momento de sua estréia e primeira gravação, foram incapazes de compreender o trabalho, casualmente descartando-o com rótulos de “não jazz” (ou “jazz inepto”) e outros pronunciamentos profundamente intelectuais, nunca percebendo que o que ouviram não era *Ebony Concerto* em sua plenitude, mas sim uma má performance da obra. Os críticos clássicos também, na maior parte, menosprezaram o trabalho como um deslize de Stravinsky, geralmente incapazes, ao que parece, de saborear suas alusões de jazz e, ao mesmo tempo, aparentemente incapazes de apreciar o impecável trabalho de composição. (Este parece ser o destino crítico usual de categorias ou estilos híbridos). *Ebony Concerto* certamente não merece o status de uma bagatela inconsequente que fora lhe concedida pela maioria dos críticos. (SCHULLER, 1989, p. 740,

¹⁰⁶ “ ‘Ebony’ does not mean ‘clarinet’, incidentally, but ‘African’. The only jazz I had heard in the United States was in Harlem, and by Negro bands in Chicago and New Orleans, and the jazz performers I most admired at that time were Art Tatum, Charlie Parker, and the guitarist Charles Christian. And ‘blues’ meant African culture to me. I conducted, not the premiere performance, but the recording in Los Angeles some weeks later. What I remember most clearly was the smoke in the recording studio. When the musicians did not blow horns they blew smoke, and of such tangibility that the atmosphere looked like Pernod clouded by water. Their instrumental mastery was astonishing, but so was their lack of solfeggio. Of the four pieces you name I like the *Ebony Concerto* best, though it is remote from me now and rather like the work of a sympathetic colleague I once knew well.”

¹⁰⁷ Schuller (1989, p. 740) detalha ainda que Woody, com sua honestidade e modéstia características, declarou em diversas ocasiões que sua banda não estava pronta para as exigências desta peça.

tradução nossa)¹⁰⁸

Maconie (2013, p. 139) acredita que “*Ebony Concerto* é uma ‘impressão do jazz realizada por um artista’, a mais extrema das composições de inspiração jazzística de Stravinsky e, em muitos aspectos, a mais auto-reveladora desta categoria”. O autor ainda considera tratar-se de “música negra”, no sentido de *la musique negre* de Debussy, em oposição à “música branca” relacionada ao estilo neoclássico francês de Stravinsky:

Não é, portanto, um caso de Dionisíaco versus Apolíneo, mas música de sentimento (toque) e aproximação em oposição à música da razão, do padrão e do desenho equilibrado: e não apenas “música negra”, mas um concerto: no meio de uma *big band* que pronuncia efeitos de coro voltados principalmente para a emoção, ocorre uma competição entre estilos de jazz no qual há um digno movimento lento de blues. (MACONIE, 2013, p. 139, tradução nossa)¹⁰⁹

Traçando analogias à lenda de Orfeu, Maconie (2013, p. 142) descreve a trama esboçada em *Ebony Concerto* como “uma ação musical onde o clarinetista é ‘engolido’ pela banda, que se comporta em momentos como um conselho de acusação, outras vezes como Fúrias, e a peça central ritual [o movimento lento] é uma marcha fúnebre”.¹¹⁰ Ainda de acordo com Maconie:

Woody Herman descreveu perceptivamente *Ebony Concerto* como “uma

¹⁰⁸ “The critics have never dealt fairly with Stravinsky's *Ebony Concerto*. Most jazz critics at the time of the premiere and recording were incapable of comprehending the work, casually dismissing it with comments of “not jazz” (or “inept jazz”) and other profoundly intellectual pronouncements, never realizing that what they heard was not Stravinsky's *Ebony Concerto* at all but rather a poor performance of it. The classical critics, too, for the most part belittled the work as minor Stravinsky fare, generally unable, it seems, to savor its jazz allusions and at the same time apparently even incapable of appreciating its impeccable crafts-manship. (This seems to be the usual critical fate of category or style hybrids.) *Ebony Concerto* certainly does not deserve the status of an inconsequential trifle which most writers have accorded it.”

¹⁰⁹ “Not a case of Dionysiac versus Apollonian, then, but music of feeling (touch) and approximation as opposed to music of reason, of pattern and balanced design: and not only “black music” but a concerto—that is, a contest of jazz styles in which a dignified slow movement in traditional blues idiom shows respect, in the midst of big band choric effects mainly for excitement.”

¹¹⁰ “The plot is outlined in *Ebony Concerto*, a musical action where the clarinetist is swallowed up by the band, and the band behaves at times like accusing counsel, at other times like Furies, and the ritual centerpiece is a funeral march.” (MACONIE, 2013, p. 142, tradução nossa)

peça muito delicada e muito triste". Para outros, *Ebony Concerto* pode evocar um computador-monstro poderoso, um colosso de *design* exótico, piscando luzes e entregando uma massa sonora de trepidações vinda de um sistema de alto-falante em *overdrive*. Como os realejos em *Petrushka* e o pássaro mecânico em *The Nightingale*, a simulação de máquina é meticulosamente observada e exatamente composta de combinações orquestrais familiares porém não ortodoxas, neste caso estendendo-se ao espectro musical superior com os saxofones esganiçados em *staccato*, trompetes estridentes com abafadores harmônicos e a caixa e o prato suspenso em destaque [...]. (MACONIE, 2013, p. 140, tradução nossa)¹¹¹

Griffiths (1982, p. 108) avalia que *Ebony Concerto* inclui uma lista de obras relacionadas a descobertas realizadas por Stravinsky no campo da música instrumental durante o seu período neoclássico, listagem que abrange também *Symphony in Three Movements* (1945) e *Concerto in D* (1946). Embora seus conteúdos programáticos sejam díspares (música popular vs. expressões clássicas da música de concerto europeia), a estrutura de três movimentos é algo que integra *Ebony Concerto* a essas duas obras. Sobre esta questão, Griffiths (1982, p. 108) comenta que "o esquema de três movimentos é caracteristicamente usado em concertos, onde uma dinâmica dramática é claramente estabelecida".

Embora existam exceções do século XIX a esta regra, como Brahms, elas são raras. Esta qualidade dinâmica é inseparável da música de Stravinsky e isso, creio, explica por que suas obras de três movimentos, com seus contrastes coloridos, são mais bem integradas (não falo aqui de obras instrumentais escritas para o teatro, ou aquelas adaptações de sua música de teatro para salas de concertos, uma vez que o princípio de sua construção é completamente diferente). (GRIFFITHS, 1982, p. 108,

¹¹¹ "Woody Herman perceptively described *Ebony Concerto* as "a very delicate and a very sad piece." To others *Ebony Concerto* may evoke a monster computer, a Colossus of exotic design, winking lights and enormous power, delivering a ticker tape of chattering distortion from a speaker system in overdrive. Like the barrel organs in *Petrushka* and the mechanical songbird in *The Nightingale*, the machine simulation is meticulously observed and exactly composed of familiar, if unorthodox, orchestral combinations, in this case extending into the upper audio spectrum with honking saxophones in *staccato*, needle-sharp trumpets with Harmon mutes and snare and suspended cymbal high-lights glinting around the edges [...]."

tradução nossa)¹¹²

3.5.1 Espaços de altura e seus preenchimentos

Em sua estrutura mais profunda, *Ebony Concerto* articula prolongamentos de espaços de altura que configuram a tríade maior (047) de B $\flat$ (B $\flat$ -D-F)¹¹³, sendo que cada uma das alturas principais deste prolongamento triádico apresenta diferentes formas de preenchimentos. Por trás da ideia aparentemente descomplicada do prolongamento de uma tríade maior (uma entidade sonora já amplamente aproveitada ao longo da história da música¹¹⁴) ao longo de uma peça, cada movimento da obra lida com a questão dos prolongamentos de suas alturas principais na concretude de blocos curtos e passageiros, os quais são interrompidos e colocados em contraste com blocos simultâneos ou consecutivos. Apesar de soar em alguns momentos “intrincada” e “embaralhada” por conta de proximidades cromáticas no plano de superfície, em *Ebony Concerto* os centros de altura principal se articulam, na grande maioria das vezes, através dos limites da orientação de uma quinta justa (em relação à altura principal do momento).

Assim, e apesar de se apresentarem em alguns trechos em *Ebony Concerto* de maneira densamente cromática, os blocos de altura central momentânea que compõem o ordenamento total da peça respeitam e consideram

¹¹² “It is characteristic that the three-movement scheme is regularly used for concertos, where the dynamics of the drama are clearly established. Although there are nineteenth-century exceptions to this rule, such as Brahms, they are rare. This dynamic quality is inseparable from Stravinsky's music and this, I believe, explains why his three-movement works, with their brightly coloured contrasts, are better integrated. (I am not speaking here of instrumental works written for the theatre, or those adapted for the concert-hall from his theatre-music, as the principle of their construction is quite different.)”

¹¹³ Uma hipótese para esta escolha desta tonalidade, diretamente relacionada com a instrumentação da peça, é a facilitação de digitação que ela proporciona para instrumentos de sopro, transpositores em B $\flat$, especialmente àqueles típicos das big bands (trompetes, saxofones e trombones).

¹¹⁴ Agora e no tempo de Stravinsky.

a medida da relação de uma altura fundamental (0) com a sua quinta justa (07). A essas duas alturas principais dos centros momentâneos, descritas no espaço de nível quintal, somam-se outras alturas que completam o preenchimento, incluindo alturas correspondentes aos demais espaços teorizados por Lerdahl (2001):

- Espaço de nível do acorde, incluindo terças maiores e menores (037); (047); (0347);
- Espaço de nível diatônico, incluindo segundas maiores, quartas justas e aumentadas, sextas e sétimas (02379); (024679);
- Espaço de nível cromático (012347); (023456789).

No nível diatônico, há de se considerar as diversas possibilidades de escalas tonais e modais das quais podem ser extraídas estruturas ou fragmentos estruturais em diversas situações composicionais. Considerando o tipo de traço composicional de Stravinsky, a possibilidade de “confusão” referente à interpretação analítica (em alguns momentos inevitável) que pode ocorrer na tentativa de se categorizar uma altura como sendo de um nível diatônico ou de um nível cromático¹¹⁵ não invalida a presunção fundamental aqui colocada: a de que a música de Stravinsky (e, neste caso, *Ebony Concerto*) articula blocos musicais que se orientam em torno da ideia do espaço básico de uma altura principal¹¹⁶, espaços básicos que são prolongados e preenchidos por uma extensa coleção de alturas imprevisíveis e variáveis, especialmente a partir dos níveis de fundamental (0) e quintal (07). Estes espaços podem ser preenchidos por desde alturas do espaço do acorde - (037); (047); (0347) - quanto as que compõem o espaço diatônico - (0247); (023579) - ou por alturas do espaço cromático - (0123456789).

A centricidade de uma altura principal (momentânea ou estrutural) manifesta-se de diversas formas, incluindo a possibilidade de determinada altura

¹¹⁵ Uma vez que a identificação, descrição e catalogação de escalas pode ser apenas capaz de alcançar respostas no nível hipotético mais abstrato, especialmente em determinadas situações pós-tonais.

¹¹⁶ Assim como já observado por Straus (2014) em suas estruturas bi-quintais.

representar um *ponto de partida* ou um *objetivo de chegada*. A esta altura principal, outras alturas “secundárias” (incluindo todo o espectro cromático) podem ser adicionadas, estabelecendo ambientes musicais “tranquilos” e “mais facilmente inteligíveis” (como no caso de uma melodia que preencha um fragmento tonal) ou momentos mais densos (no caso de acordes e passagens mais dissonantes). Esta forma de se observar a natureza do ordenamento formal e de prolongamentos, manifestadamente influenciada pelo recente trabalho de Straus (2014), simplifica dificuldades geralmente associadas ao estudo das relações de alturas na música de Stravinsky uma vez que identifica na ideia de espaços básicos (especialmente no nível de quinta) algo em que, mais frequentemente do que se possa presumir, estruturas stravinskianas se ancoram.

Em *Ebony Concerto*, esta questão se expressa nitidamente até mesmo no plano estrutural: as alturas correspondentes à tríade de B $\flat$ estão sempre presentes nos inícios e finais dos movimentos. A obra, como já afirmado anteriormente, desenvolve a tríade de B $\flat$ em seu plano mais profundo, entretanto a ordem através da qual as alturas constituintes dessa tríade são posicionadas não pode ser representada (ou compreendida) pela tradicional sequência I-V-I (B $\flat$ -F-B $\flat$, neste caso) do baixo fundamental de Schenker, pré-disposição básica que, para o teórico alemão, poderia explicar a “maestria” da atividade composicional de uma obra. *Ebony Concerto* apresenta uma espécie de adaptação da ideia tradicionalmente relacionada ao tonalismo de prolongamento de uma tríade: ao invés de reafirmar a centralidade da altura inicial da peça (B $\flat$) após a “tensão” provocada pelo aparecimento de sua dominante (F), que ocorre no segundo movimento, a obra é concluída no espaço central da medianta (D). A disposição formal específica e particular da tríade no tempo musical conforme apresentada no plano estrutural de *Ebony Concerto* exterioriza a responsabilidade da herança da tradição confrontada com a manipulação resoluta do compositor enquanto uma das características de seu “comportamento neoclássico”: apesar da obra dispor-se da tradicional

entidade triádica, o ordenamento tradicional dos elementos básicos desta entidade é corrompido, o que concede à peça um (limitado) grau de independência das estruturas fundamentais tradicionais.

Figura 73: Estrutura dos prolongamentos predominantes em *Ebony Concerto*.

Neste cenário, a dicotomia de preenchimentos maior (047) vs. menor (037), ou a presença das duas terças simultaneamente (0347) atua de maneira preponderante nos espaços de alturas principais. Este tipo de preenchimento configura a forma mais básica de preenchimento de alturas fundamentais (0) e quintas (07), especialmente ao se considerar aqueles momentos musicais em que acordes são formulados. A dualidade da presença de terças maiores e menores nesses prolongamentos constitui uma correspondência direta com a *blue note*, um tipo notório de transposição hipertextual que ocorre ao longo de *Ebony Concerto*. Exemplos desta prática são:

- O espaço de **B $\flat$** é preenchido como pentacorde maior e sensível (02457B) no primeiro movimento (abertura da peça) - (Figura 74) -, e como tríade menor com sétima menor (0379) no terceiro movimento (c. 103-109) - (segunda pauta da Figura 75);
- O espaço de **F** é preenchido através de elementos de arpejo de dominante e elementos cromáticos (01247A) - (primeira pauta da Figura 76) - e como escala menor natural (023578A) no terceiro movimento (c. 104-106) - (quarta pauta da Figura 75);
- O espaço de **D** é simultaneamente preenchido como tríade maior (047)

e como tríade menor (037) no segundo movimento.

Figura 74: Compassos iniciais de *Ebony Concerto*: preenchimento do espaço de $B\flat$.

Figura 75: Terceiro movimento de *Ebony Concerto*: preenchimento de $B\flat$ (c. 103-106, na segunda pauta); preenchimento do espaço de F (c. 104-106, na quarta pauta).

Figura 76: Terceiro movimento de *Ebony Concerto*: preenchimento de F (c. 107-109, na primeira pauta) e simultânea continuação do preenchimento de do espaço de $B\flat$ (c. 107-109, na segunda pauta), iniciada nos compassos anteriores (Figura 75).

Figura 77: Terceiro movimento de *Ebony Concerto*: preenchimentos simultâneos de D (c. 193-101). Na primeira pauta, o centro em D é preenchido pela ideia da sonoridade melódica do blues (02356), estando sua quinta justa (7) deslocada e sugerida pela camada da segunda pauta. Esta, por sua vez, também possui centro em D, porém o articula enquanto tríade maior (047), interpolada por outros acordes maiores, incluindo F e G.

Adicionadas à ideia básica do preenchimento de quintas - (07) - pelo perfil triádico - como por exemplo (037)(047)(0347) -, a aparição das demais alturas compreendidas pelos espaços diatônico - como (024579B) e (023578A) - e cromático - como (01234567) - é capaz de influenciar e promover efeitos de densidade ou rarefação textural no decorrer da fluência da obra. Desta forma, ao navegar pelos variados níveis dos diversos espaço de altura principal momentâneos, *Ebony Concerto* desenvolve-se no tempo ao contrastar momentos descomplicados com aglomerados sonoros mais sinuosos. O desenrolar musical que ocorre, basicamente, através da fragmentação de blocos representados por uma altura principal que são variados em diversos aspectos, incluindo o conteúdo de preenchimento, a textura, a instrumentação e o caráter.

A abertura de *Ebony Concerto* (Figura 78) é um exemplo de como os níveis de espaço de altura podem se manifestar na superfície e nos prolongamentos musicais. A perspectiva de que os espaços de uma altura principal podem ser prolongados e preenchidos em diversos níveis (quintal, triádico, diatônico e cromático) pode ser verificada na obra como um todo. A obra inicia-se (c. 1-5) prolongando o espaço quintal (07) de B $\flat$ (B $\flat$ -F). Em um segundo nível, o espaço quintal é aprofundado através da inclusão da terça maior (047) (B $\flat$ -D-F) e, em um terceiro nível, por graus da escala diatônica maior (C-E $\flat$ -A) [02457B] (B $\flat$ -**C**-D-**E $\flat$** -F-**A**), alturas referentes ao espaço diatônico de B $\flat$. Logo em seguida (c. 5-7), o centro B $\flat$ é transposto meio tom abaixo para A, que por sua vez apresenta um tipo de preenchimento mais denso do que os compassos anteriores: surge aqui, pela primeira vez, o nível de espaço cromático (0123457) (A-B $\flat$ -B-C-D $\flat$ -E), que além de incluir alturas associadas ao nível triádico (C-D $\flat$) e diatônico (B), apresenta também uma altura relacionada ao espaço cromático (B $\flat$), justamente a altura principal prolongada no início da peça, que atua como um elemento de intersecção e continuidade entre os dois blocos. Podemos traçar um paralelo aqui, portanto, com aquilo que Horlacher descreve como *sucessão ordenada por sobreposição no limite dos blocos* (Figura 72), uma vez que a altura B $\flat$ centro nos compassos de abertura “invade” os limites do bloco subsequente com centro em A.

Ao despontar nos compassos seguintes (c. 7-8) como novo centro, a altura C é prolongada e preenchida por um conjunto de alturas ainda mais cromático e denso: em relação à altura central anterior (A), o novo centro (C) é preenchido, e atingindo o seu nível cromático, por (01234567) (C-D $\flat$ -D-E $\flat$ -E-F-F $\sharp$ -G) no c. 7; - e (012345679B) (C-D $\flat$ -D-E $\flat$ -E-F-F $\sharp$ -G-A-B) no c. 8. Considerando este momento rítmico inicialmente apresentado no c. 1 e “concluído” no c. 8, podemos observar, em concordância com a conceituação e terminologia de Berry (1987) e Lerdahl (2001), um movimento de adensamento na paleta cromática do espaço básico, que parte do espaço diatônico do centro em B $\flat$ para um centro

intermediário diatônico, porém parcialmente cromático em A, até chegar no espaço totalmente cromático em C no final do trecho. O adensamento do tipo de preenchimento das alturas principais, desde o primeiro centro diatônico (B $\flat$) até o terceiro cromático (C), é algo que estabelece o primeiro tipo de *sucessão ordenada* no primeiro movimento.

Allegro Moderato $\text{♩} = 88$

trompetes

saxofones

mf

5

7

Diagrama de alturas e progressões:

B $\flat$	—	F
B $\flat$	—	D — F
B $\flat$	—	C - D - E $\flat$ - F - A

A	—	E
A	—	C - D $\flat$ — E
A - B $\flat$	—	B - C - D $\flat$ - D - E

C	—	G
C - D $\flat$	—	D - E $\flat$ - E - F - F $\sharp$ - G

C	—	G
C - D $\flat$	—	D - E $\flat$ - E - F - F $\sharp$ - G - A - B

Figura 78: Abertura de *Ebony Concerto* (c. 1-8).

Os blocos do trecho seguinte (c. 9-17, Figura 79) demonstram reiterações do material rítmico apresentado no primeiro compasso. Após um primeiro momento bi-quintal modelo 4 (F/A), a peça encadeia uma série de blocos, sequenciando os espaços de altura B $\flat$, E $\flat$ e B $\flat$. Até este momento, a característica homorrítmica da peça se mantém, conforme apresentada nos primeiros compassos. Nos compassos a seguir, nos interessa observar um fenômeno que permeia a obra como um todo: a montagem dos blocos em *Ebony Concerto* exhibe um ordenamento em sequências que não se atém a momentos de conformidade, tampouco exhibe evidências de predeterminações. A sequência dos blocos é regida por práticas de *repetição do diferente*, especialmente a repetição gestual, a fragmentação, a reterritorialização, a mudança textural (súbita ou branda), a transposição e a mudança do conteúdo das alturas. A percepção do início de blocos é colocada em xeque, uma vez que, em alguns momentos, a não-verticalização e

não-conformidade simultânea dos inícios dos blocos estabelecem justaposições nos limites dos mesmos. Este é o caso, por exemplo dos c. 18-21, primeiro momento da peça em que blocos de texturas independentes interagem entre si, estabelecendo e desintegrando momentos de sobreposição com os demais blocos (que por sua vez podem apresentar estruturas bi-quintais, ou multi-quintais). Neste trecho, os espaços de A e C (c. 18-19) são brevemente interrompidos e sucedidos pelo espaço de F (na pauta 1) e E (pautas 2 e 3) nos c. 20-21. Simultaneamente, um ostinato na linha do baixo percorre o espaço de G $\flat$ (c. 18-21), servindo como um acompanhamento estático para alternância dos outros blocos nas camadas superiores.

The musical score for *Ebony Concerto - I. Mov.*, measures 9-17, is presented in three systems. Each system consists of three staves: a treble staff, a middle staff, and a bass staff. The key signature is B-flat major (two flats). The score is characterized by complex rhythmic patterns and dynamic markings. Above the staves, there are labels for musical blocks: A (A-B-C-D-D#-E-F-G-G#), B (B $\flat$ -D-F), C (B $\flat$ -C-D-E $\flat$ -F-A), and E (E-F-G-A $\flat$ -B $\flat$ -C-D). The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *subito p*. The bass line features a persistent ostinato in G $\flat$.

Figura 79: *Ebony Concerto* – I. Mov., c. 9-17

Figura 80: *Ebony Concerto* – I. Mov., c. 18-21

Tendo a altura B $\flat$ como polo central de início (c. 1-4) e conclusão (c. 103-104), o *primeiro movimento* de *Ebony Concerto* sequencia uma variedade de outros centros passageiros, incluindo A (c. 5-6); C (c. 7-8); A e F (c. 9); B $\flat$ (c. 10-12); E $\flat$ (c. 12-13); B $\flat$ (c. 14-17); G $\flat$ (c. 18-21); A e C (c. 18); A (c. 19); F e E (c. 20-21); A (c. 22-34); B $\flat$ (22-33); E (c. 25-35); D (38-39); B $\flat$ (40-42); G (40-43); E $\flat$ (43-60); F (c. 44-58); E (c. 59-62); A $\flat$ (c. 62-64); E $\flat$ (65-68); F (c. 68-71); D (c. 71-83); e E $\flat$ (c. 83-102). O *segundo movimento* da obra, em contraste com os demais, apresenta menor intensidade de alternância de centros de altura, intercalando a altura principal F de início (c. 1-13) e conclusão (c. 26) com D $\flat$ (c. 6-7); A $\flat$ (c. 11-12); D (c. 15-22) e A (21). O terceiro movimento, polarizado por D (c. 1-11, no início; e c. 127-143, no final), apresenta os seguintes prolongamentos intermediários: G $\flat$ (c. 12-37); D (c. 12-28); B $\flat$ (c. 12-18); B $\flat$ (c. 12-18); E $\flat$ (c. 19-23); B $\flat$ (c. 28-44); C (c. 38); B $\flat$ (39); B $\flat$ (c. 40-44); D (c. 45-58); E $\flat$ (c. 45-52); G $\flat$ (c. 52-57); B $\flat$ (c. 52-76); D (c. 66-76); G $\flat$ (c. 66-76); F (c. 82-89); D (c. 82-91); B $\flat$ (c. 91-92); D (c. 93-102); B $\flat$ (c. 102-109); F (c. 104-109); G $\flat$ (c. 111-117); D $\flat$ (c. 112-117); E $\flat$ (c. 115); E (c. 117-120); C (c. 117-120); E $\flat$ (c. 120-122); D (c. 122-126).

3.5.2 Ordem e repetição

Modelos de sucessão ordenada podem ser observadas nos primeiros compassos de *Ebony Concerto* (Figura 81), onde dois materiais básicos dirigem a continuidade do trecho. Os primeiros materiais originais da peça, composto pelos fragmentos a1, a2, a3 e a4, abrangem os elementos rítmicos básicos que são reiterados através de fragmentação, permutação e reterritorialização. Nestes compassos iniciais da obra, nos interessa observar uma sequência de eventos que sugere um padrão progressivo (a1 - a2 - a3 - a2 reiterado - a4; c. 1-4) e um modelo recessivo através de reiterações (a3 - a2 - porção de a3 - a2 - porção de a3 - a2 - porção de a3 - a2 - a2, c. 5-7), o que indica partida e afastamento de a1 até a4 (c. 4) e um posterior caminho de retorno para a1 (que, embora não apareça efetivamente, faz-se insinuado pela sucessão de eventos). Mesmo não apresentando um movimento simetricamente perfeito por retrogradação, este trecho exemplifica a ideia de sucessão ordenada também está presente nos empréstimos de música popular de Stravinsky.

Rompendo com a expectativa do retorno de a1, entretanto, o trecho que se segue (Figura 82) estabelece a predominância de novas iterações de a3, apresentando-o através de uma nova e mais densa sequência de permutações, aumentações e diminuições rítmicas. Este momento também é caracterizado por expandir o material a3 (primeiramente apresentado no primeiro compasso da peça) através de pausas antes do início de suas novas iterações, pelo prolongamento do valor rítmico da porção final do fragmento (c. 10, 11, 14 e 15) e pela duplicação de uma porção do fragmento (c. 15).

textura harmônica. Assim, considerando-se a primeira ocorrência da superimposição dos blocos (c. 25), a segunda iteração do bloco melódico é atrasada em um tempo, e sua terceira iteração (c. 31), a textura melódica é retardada em dois tempos. Os compassos iniciais do segundo movimento de *Ebony Concerto* articulam o proceso inverso (Figura 84): o bloco de acompanhamento (da última pauta) inicia-se atrasado em dois tempos na sua primeira iteração (c. 1) em relação ao bloco melódico principal, porém se aproxima do mesmo por um tempo na sua segunda iteração (c. 4).

Figura 83: *Ebony Concerto*, I. Mov, c. 25-29.

The image shows a musical score for the second movement of the *Ebony Concerto*. It is in 3/4 time with a tempo marking of quarter note = 84. The score is divided into two systems, each with three staves. The top staff of each system is for the piano (p), and the bottom two staves are for the cello and bass. The piano part has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *p esp.* The cello/bass part has a harmonic line with slurs and a dynamic marking of *p*. The score is divided into two systems, each with three staves. The first system covers measures 1-3, and the second system covers measures 4-6. The key signature has one flat (Bb). The tempo is marked as quarter note = 84.

Figura 84: *Ebony Concerto*, II. Mov, c. 1-6.

A sequência de acordes em paralelo no segundo movimento de *Ebony Concerto* (Figura 85), c. 14-17, configura um exemplificação axiomática daquilo que Ferraz (1998, p. 67) define como *repetição do diferente*. Neste trecho, cinco acordes distintos são empregados: Bb, preenchido por (07A); e D, C#, C e B, preenchidos pelo espaço de tríade menor (037). Agrupados em quatro iterações, cada um desses agrupamentos apresentará um tipo diferente de distância rítmica entre os acordes dos grupos iterados. Assim, a primeira iteração (c. 14-15) apresenta um padrão rítmico de 3-1-3-3 (valores de unidades de semicólcheia): porém, nesta iteração o acorde de C#m está ausente. A segunda iteração (c. 15) manifesta todos os cinco acordes, porém através do padrão rítmico 3-1-1-1-2. A terceira iteração (c. 15-16) exprime o padrão rítmico 3-2-2-2-4, enquanto a quarta iteração indica o padrão 3-1-1-5: nesta última iteração, o acorde de Bb é omitido.

Figura 85: *Ebony Concerto*, II. Mov, c. 14-17.

3.5.3 Considerações

Tendo sido observada como uma peça “progressivamente harmônica, que rítmicamente tende a olhar para trás, em direção ao período da juventude de Stravinsky” (SCHULLER, 1989, p. 742), e como “um retrato de jazz que é projetado para soar nada como o objeto real e para transmitir, de fato, um senso de “choque do novo” (MACONIE, 2013, p. 140), *Ebony Concerto* apresenta traços tipicamente stravinskianos: desdobra-se através da manipulação de materiais básicos a partir dos quais múltiplos processos realocam novos momentos musicais e, em especial, seus fragmentos. Dessa maneira, novos agrupamentos de materiais previamente fragmentados emergem praticamente a todo momento, o que favorece a impressão crítica e experiencial de que a antiga “autoridade hegemônica da forma” em relação a seu conteúdo, algo tipicamente relacionado ao tonalismo, tornou-se vencida e superada. Uma vez que o foco da atenção apreciativa volta-se (ou é incitado) a observar a música enquanto algo que acontece corporalmente “no tempo presente”, a comparação deste enredo estético imprevisível com tramas relativamente predeterminadas, como as formas de repetição no Serialismo¹¹⁷ e no

¹¹⁷ E até mesmo em todo o tonalismo germânico formal.

Minimalismo descritas por Ferraz (1998), cria um problema dialético: em *Ebony Concerto* não se “espera” um retorno ou a variação de um material temático, ou a variação mínima e gradual de elementos pontualmente selecionados. Ao contrário: a repetição do material pode ocorrer subitamente, articulando as multifacetadas perspectivas que a ideia de variação, em sua forma mais ampla, é capaz de provocar. Resultante destes heterogêneos mecanismos de variação, o ordenamento formal é, conseqüentemente, estabelecido no próprio conteúdo variado enquanto este acontece.

A questão da repetição e do ordenamento formal é reforçada no âmbito dos “inquietos” centros momentâneos de alturas principais que os abundantes blocos e segmentos da obra prolongam. Mantendo apenas uma relação aparente com a ideia de prolongamento de tríade de B $\flat$, cujas alturas estrategicamente compreendem os inícios e finais dos movimentos, a sucessão ininterrupta de diversos outros centros de altura oferecem um tipo de plano ideal para que a monocentricidade do jazz da época em questão seja propositalmente “naufragada”¹¹⁸.

Em relação à presença do elemento americano em *Ebony Concerto*, Schuller (1989, p. 742) acredita que a obra relaciona-se “muito mais com o ragtime do que com o swing dos anos 40”, possivelmente por conta dos precedentes populares de Stravinsky: “a abertura do Concerto, com seu padrão mecânico de colcheias [...] é algo típico da linguagem rítmica de Stravinsky”, e “claramente, conecta-se muito pouco ao idioma moderno do swing”. Contudo, a ambivalência

¹¹⁸ De certa forma, essa particularidade já havia sido parcialmente observada por Schuller: “No terceiro movimento deve-se notar que D menor e B $\flat$ ⁷, [...] combinados em uma harmonia bitonal, são as duas tonalidades predominantes (alternadas) do segundo movimento. Quando esta “cadência” reaparece, o acorde B $\flat$, (agora no piano) é combinado com um acorde de G Maior nos trompetes [...]. Esta última tonalidade (G) não só fez uma breve aparição nos compassos de abertura (nos trompetes), mas também se introduz cada vez mais na continuidade da música, funcionando em parte como o subdominante de D Maior, a tonalidade para a qual a peça, como um todo, resolve finalmente na brilhante coda de fechamento”. (SCHULLER, 1989, p. 742, tradução nossa)

maior-menor dos prolongamentos empregados por Stravinsky se associa com a tradição da *blue note* do jazz “e algumas de suas expressões harmônicas” (SCHULLER, 1989, p. 742), o que indica que o compositor pode não ter de fato “errado o alvo”. Distante de representar o autêntico swing americano dos anos de 1940, os diversos momentos musicais que compõem *Ebony Concerto* compreendem características que ilustram a autoralidade de Stravinsky sem que correspondências com o gênero popular sejam completamente comprometidas. Por este ângulo, mais do que um retrato do jazz, *Ebony Concerto* é um retrato de seu próprio compositor.

3.7 Potencialidade projetiva

No trabalho *Fundamentos para a análise musical do potencial projetivo rítmico de obras musicais* (2014), Moreira e Penteado apresentam um texto introdutório à teoria da potencialidade projetiva em música, desenvolvida pelo teórico Christopher Hasty em seu livro *Meter as Rhythm* (1997). Conforme observam Moreira e Penteado (2014), “Hasty alinha-se à teoria da projeção de Friedrich Neumann e Moritz Hauptmann para apresentar reflexões e propostas analíticas a respeito do ritmo musical que envolve o tempo da experiência estética”. Em seu trabalho, Hasty aborda a oposição controversa entre métrica e ritmo através da proposta de uma teoria da métrica musical, realizando com uma detalhada examinação da quantidade duracional enquanto processo.

Baseando-se em filósofos que realizaram trabalhos em torno da teoria da projeção, como Alfred North Whitehead, Friedrich Neumann e Moritz Hauptmann, a teoria de Hasty debate a métrica enquanto projeção duracional. Percebe-se, ao longo da argumentação de Hasty, uma determinada proximidade com conceitos como *potencialidade* e *processualidade*, temas estes relacionados a estudos realizados por filósofos modernos, como Henri Bergson, Merleau-Ponty e Gilles Deleuze. Distante da maioria das teorias musicais que fundamentam-se através de ideias substancialistas, organizacionistas e estruturalistas, a teoria da potencialidade projetiva de Hasty considera interpretações e re-intepretações em tempo real que dependem intimamente do desenvolvimento de aspectos da cognição musical do ouvinte/analista, e do nível de atenção dedicada durante o processo de escuta:

A experiência musical nunca é estrita [...] e sua organização nos é comunicada em processo. [...] Uma peça de música, ou qualquer uma de suas partes, enquanto está ocorrendo, é incompleta e não determinada [...] e em processo de se tornar uma peça de música, ou parte dela. (HASTY,

1997, p. 3, tradução nossa)¹¹⁹

Por conta deste caráter fenomenológico, o ritmo é abordado na teoria de Hasty através da perspectiva do tempo e do processo, pois é “entendido enquanto instância que contempla a métrica ouvida, a rítmica de superfície e a estrutura rítmica” (MOREIRA; PENTEADO, 2014, [s.n.]):

A concepção da métrica ouvida envolve nossa capacidade de retenção na memória de sucessões sonoras que ocorrem no tempo, capacidade esta que nos permite transferir o presente a qualquer ponto ao longo da linha desse tempo retido em nossa memória, de maneira que o tempo presente, passado e/ou futuro “podem ser alocados de maneira variada a um todo que existe como tal” (HASTY apud MOREIRA e PENTEADO, 2014).

Propondo uma diferenciação entre métrica escrita (*bar measure*) e métrica ouvida (*measure*), Hasty relaciona a primeira ideia à regularidade e homogeneidade cíclica (contínua sucessão de acentos iguais fixos), e também a postulados teóricos em voga desde a convivência com a física de Galileu e Newton. Assim, conceitos como *sucessão* e *direção temporal*, *porvir*, *transição*, *indeterminação* e *reinterpretação retrospectiva* permeiam os princípios teóricos de Hasty, distanciando sua abordagem da ideia de *regularidade*, algo que fora “extraordinariamente produtiva às ciências físicas” (HASTY apud MOREIRA; PENTEADO, 2014).

De acordo com a teoria de Hasty, o conceito de métrica corresponde a ideia da *métrica ouvida*, característica rítmica de sucessões em durações distintas e e acentuações independentes. Ao abordar a ciclicidade rítmica como uma característica exterior a *métrica*, a proposta teórica de Hasty utiliza exemplos da prática musical da tradição germânica fundamentada em ideias como desenvolvimento e variação, sendo basicamente o repertório produzido dentro

¹¹⁹ “Music as experienced is never so arrested [...]. A piece of music or any of its parts, while it is going on, is incomplete and not fully determinate, [...] and in the process of becoming a piece of music or a part of that piece.”

desta tradição aquele utilizado por Hasty em suas exemplificações. Além de investigar características rítmicas reforçando o papel da audição atenta, a teoria de Hasty empenha-se também no sentido de apresentar uma nova proposta analítica que considere desdobramentos de processos métricos baseados na percepção atenta do ouvinte. Desta forma, “Hasty sugere um tipo de abordagem analítica que leve em consideração a experiência musical no tempo, que busque a maneira pela qual um elemento determinado se torna o que é, ou seja, uma análise da rítmica musical voltada ao processo envolvido na experiência musical” (MOREIRA; PENTEADO, 2014). Conforme observam Moreira e Penteado:

Essa associação da métrica ouvida com a capacidade humana de memorização e transferências temporais conduzem a processos de comparação interpretados filosoficamente enquanto processo de devir (*process of becoming*), processos de reinterpretação retrospectiva em que os fatores processuais que interferem em fatores estáveis são considerados formativos do objeto (MOREIRA; PENTEADO, 2014).

Reverberações da teoria de Hasty são identificadas na obra de outros autores, especialmente através daquelas que consideram a temática da processualidade interpretativa. Assim, o aspecto formal da reinterpretação retrospectiva, conforme apontam Moreira e Penteado (2014), é o assunto central de *In the Process of Becoming* (SCHMALFELDT, 2011), trabalho este que considera processos analíticos tocantes à apreensão e interpretação da forma musical como um todo (ideia musical, frase, seção), estabelecendo, portanto, uma proximidade com conceitos previamente explorados por Hasty.

Perante considerações realizadas por Theodor Adorno a respeito da contradição da individualidade entre momentos da escuta por conta da mediação em momentos individuais, e da compresão de momentos mais curtos através da consumação da forma como um todo, bem como por exemplificações analíticas

trazidas por Carl Dahlhaus¹²⁰, Schmalfeldt indica que uma função formal sugerida necessita de reinterpretação retrospectiva, o que leva-nos a recriar a experiência da escuta *no tempo* [*in time*] em “um tipo de audição estrutural que nos impulsiona adiante sem, contudo, deixar de lado o que ficou para trás” (MOREIRA; PENTEADO, 2014).

No que diz respeito à teoria da potencialidade projetiva, Moreira e Penteado (2014) consideram, como ponto crucial desta perspectiva, o potencial projetivo como fator integrante à obra analisada, sendo este potencial “um valor essencial à percepção, à performance e à composição”. Nas palavras de Hasty:

“[...] [O] potencial projetivo [de um evento musical] [...] é realizado se e quando existir um novo começo, cujo potencial duracional é determinado pelo primeiro evento já passado [*now past first event*]. Potencial projetivo não é o potencial de que haverá um sucessor, mas sim o potencial de uma duração passada que terminou sendo tomada como especialmente relevante para o devir de um evento presente. [...]” (HASTY apud MOREIRA; PENTEADO, 2014).

De acordo com Moreira e Penteado (2014), “a compreensão e o significado de uma passagem ou obra musical são diretamente vinculados à

¹²⁰ Como o exemplo do primeiro movimento da *Sonata para piano* em Ré menor, Op. 31, n. 2, *Tempestade*, de Beethoven, onde “Dahlhaus afirma que este movimento continuará sendo tópico de controvérsia “enquanto as considerações concorrentes continuarem suprimindo as contradições entre motivo, a sintaxe e a harmonia... enfatizando um elemento a despeito do outro. Eles contribuiriam mais para o entendimento destas ‘antíteses’ como um veículo de uma *dialética*, por meio do qual a *forma do movimento* *devém* como um processo de transformação musicalmente percebido. O ponto crucial da questão, para Dahlhaus, é a argumentação a respeito do início da “Tempestade” poder ser considerado enquanto uma introdução ou como a exposição do tema, visto que a passagem subsequente [...] provê a “manifestação mais substancial” da ideia inicial, mas também serve à função modulatória de uma transição. Na visão de Dahlhaus, [...] “[...] a ambiguidade deve ser entendida como uma qualidade estética”. [...] “O início do movimento *não é ainda* o sujeito, [assim como] o episódio evolucionário *não mais* o é”; porque Beethoven “vai adiante, a partir de uma proto-forma, para elaboração em desenvolvimento, a forma é o processo”. [...] Para percebermos esta extraordinária passagem [comp. 1-21] como um “ainda não” tema principal, necessitamos recriar a experiência de tê-la escutado *no tempo*, pela primeira vez, para que somente quando uma cadência autêntica é alcançada, com uma elisão no compasso 21, [...] possamos suspeitar que um “tema” [...] foi apresentado e completo. E somente quando começamos a perceber a função modulatória de uma transição nos compassos 21-41 podemos imaginar que nossas suspeitas estão sendo confirmadas”. (SCHMALFELDT apud MOREIRA e PENTEADO, 2014).

relevância e ao significado atribuídos a um evento musical, por sua vez afetados pela experiência, atenção e/ou interesse do ouvinte”:

[...] a indeterminação e a imprevisibilidade (*vagaries*) do devir (*becoming*) podem facilmente ser substituídos por um estático ser (*being*), no qual os elementos e as relações são fixos no todo que constituem. Há uma emergência [de emergir] – a peça se desenrola “no tempo” [*in time*] – mas esta é a emergência de um todo pré-formado envolvido no ato da composição (ou talvez na “pré-composição”). O que não pode ser facilmente capturado pelo conceito de estrutura é a *performance*, ou o processo corrente [*actual*] através do qual o todo musical é formado enquanto experiência (HASTY apud MOREIRA; PENTEADO, 2014).

Baseando-se em sua extensa argumentação teórica, Hasty propõe a sistematização terminológica e simbólica de questões envolvidas na representação gráfica do potencial projetivo rítmico, que partem da combinação de alguns símbolos cunhados por teóricos antecedentes, como Cooper e Meyer (1960), Cone (1968) e Lerdahl e Jackendoff (1983). Moreira e Penteado (2014) reconhecem a necessidade de representações gráficas em técnicas analíticas, porém alertam para a “consciência dos limites dessa prática”, tendo em vista que sua forma de apresentação estática, fora do tempo, pode “ser incapaz de capturar a vividez da escuta”. Ainda de acordo com Moreira e Penteado (2014), o reconhecimento desta questão e o aperfeiçoamento de abordagens analíticas contribuem para “a constante renovação do tríptico percepção, *performance* e composição”.

Para Hasty (cf. MOREIRA; PENTEADO, 2014)¹²¹, o termo *projeção* (*projection*) refere-se ao ato de projetar e constitui todo o processo, da duração projetiva até a duração potencial. Os principais desdobramentos em torno da ideia de projeção dizem respeito “a *duração projetiva* (*actual duration, projective duration*), aquela que acontece no momento presente e que projeta uma possível

¹²¹ (HASTY, 1997, p. 84).

duração potencial de um evento, sendo indicada através da grafia de uma seta (Figura 86); e a *duração potencial* (*potencial duration*), duração projetada (*projected duration*) pela duração projetiva, constituindo um evento que pode ocorrer, [sendo] indicada através da grafia de uma linha pontilhada (se não ocorrer, a indicação gráfica é exemplificada na Figura 87, através da seta marcada com um x)" (MOREIRA; PENTEADO, 2014):

Figura 86: *Duração projetiva* (seta sob "A") e *duração potencial* (curva pontilhada sob "B"), constituindo uma *projeção*; essa projeção é confirmada pela ocorrência da próxima *duração projetiva* (seta sob "B"), que, por sua vez, produz nova *duração potencial* (curva pontilhada sob "C"). Exemplo 9.1 de Christopher Hasty (HASTY apud MOREIRA; PENTEADO, 2014)

Figura 87: Complementando as informações da Figura 86, mostramos aqui uma *duração potencial* (curva pontilhada sob "B") que não é confirmada (seta com um "x", sob "B"). Exemplo 7.2 de Christopher Hasty (HASTY apud MOREIRA; PENTEADO, 2014)

No tocante à notação e simbologia da teoria de Hasty, Moreira e Penteado (2014) destacam ainda "símbolos que são localizados acima do pentagrama com a partitura que representa a obra em análise":

- *Início*: simbolizado por uma linha vertical, | ;
- *Continuação*: simbolizada por uma linha inclinada, \ ou / ;
- *Anacruse*: simbolizada por / ;

- *Hiato Métrico*¹²²: simbolizado por ||.

A utilização desta simbologia é detalhada por Moreira e Penteado (2014) através de alguns exemplos:

A [Figura 88] traz um exemplo simples, cujo princípio pode ser transferido para passagens de obras musicais. As setas e curvas pontilhadas indicam uma projeção em que o potencial de mínima é realizado. Observamos, nesse exemplo que, para que haja uma relação hierárquica de início e continuação (simbolizados pelas barras | e \, acima das semínimas), os dois eventos sonoros envolvidos devem estar unidos em um mesmo início (a primeira barra |) - processo ao qual Koch denomina *Vereinigung unter einem Gesichtspunkt* [associação por um ponto de vista] (HASTY, 1997: 105-106). Consideramos que talvez exista aqui uma relação com estrutura e prolongamento, sendo a primeira mais associativa.

A [Figura 89] traz uma aplicação clara da representação do hiato (||) e da anacruse (/). Nessa passagem de uma transcrição para piano da *Sinfonia* n. 101, em Ré maior, de Joseph Haydn (comp. 24-30), a primeira colcheia (Lá) é facilmente percebida como uma anacruse; no entanto, o comp. 24 como um todo enquanto anacruse, só é definido posteriormente, quando se tem uma quebra do movimento rítmico fluido das colcheias para um movimento rítmico mais segmentado nos comp. 25-26 (ideia vinculada ao conceito de *devir*). A anacruse ao comp. 29 não tem início definido nos compassos anteriores, do que decorre a indicação do hiato (||) que, genericamente, marca o fim de uma frase (MOREIRA; PENTEADO, 2014).

Figura 88: A projeção R-R' está dentro de uma projeção maior, Q-Q', reinterpretada enquanto duração projetiva S (que, por sua vez, produz S'). As várias interpretações com | e \ dizem respeito aos diferentes pontos de vista, sendo predominante a interpretação da linha mais acima. Exemplo 9.5a de Christopher Hasty (HASTY apud MOREIRA; PENTEADO, 2014)

¹²² Ou "dissolução momentânea do domínio projetivo"(MOREIRA e PENTEADO, 2014).

Figura 89: Exemplo 9.16 de Christopher Hasty (HASTY apud MOREIRA; PENTEADO, 2014)

Moreira e Penteado (2014) citam também a ideia de devir (cf. SCHMALFELDT, 2011, p. 9), como uma forma de articulação da reinterpretação retrospectiva.

Finalmente, a ideia de devir no processo formal pode ser exemplificada e simbolizada por “[...] uma passagem de abertura de um movimento [que] projeta inicialmente as características de uma introdução, mas retroativamente funciona como tema principal [TP]; pode-se representar tal percepção analítica como Introdução⇒TP” (SCHMALFELDT, 2011, p. 9). Isso significa que o trecho que projeta as características de uma introdução “torna-se” o tema principal à entrada do próximo (MOREIRA e PENTEADO, 2011).

Por conta do aspecto rítmico característico à obra de Stravinsky e da estase cíclica em processos rítmicos de música popular (como no tango e no ragtime), julgamos que uma investigação analítica embasada em conceitos da teoria da potencialidade projetiva poderá apresentar resultados pertinentes no que diz respeito à identificação de potenciais processos rítmicos através dos quais Stravinsky realiza o desenvolvimento de seus materiais de composição. Vejamos, portanto, como esta teoria pode ser capaz de revelar processos composicionais velados através de sua aplicação no exemplo da peça *Tango, para piano solo* (1940).

3.7.1 O potencial projetivo rítmico em *Tango* (1940)

A obra *Tango*, para piano, foi composta em 1940, durante a última fase do Neoclassicismo de Igor Stravinsky (1882-1971), que compreende os anos de 1939-1951 (WALSH, 2001, p. 42). Foi originalmente composta em Ré menor e planejada para ser uma composição vocal, acompanhada de uma letra comercial, visando ajudar no curto orçamento de Stravinsky nos primeiros anos de sua segunda imigração aos Estados Unidos (WALSH, 2001, p. 41-42). Em 1953, Stravinsky escreveu uma orquestração para *Tango*, transpondo-a para Mi menor e empregando uma instrumentação camerística atípica, que inclui quatro clarinetes, um clarone, quatro trompetes, três trombones, um violão, três violinos, viola, violoncelo e contrabaixo.

3.7.1.1 Considerações históricas sobre o tango tradicional

Por volta de 1870, um grande número de imigrantes europeus desembarcavam nos portos do Rio da Prata em busca de oportunidades de trabalho (TAYLOR, 1976, p. 274). No entanto, apenas duas décadas depois, muitos destes imigrantes, desiludidos com a vida no novo continente e enfrentando dificuldades em se obter terras para plantação, passaram a se acumular nas cidades portuárias da região em vivendo em situações de insegurança social. O tango se forma através do contato da cultura dos imigrantes com a cultura *arrabal* dos imigrantes do interior da Argentina, pessoas do campo que nas últimas décadas do

século XIX passaram a viver nos arredores de Buenos Aires¹²³. Um crescente "argentinismo" caracterizava a época (uma rejeição por parte da nova geração aos traços europeus dos portenhos nativo) que expressa-se, mais do que com os costumes de seus ancestrais do velho continente, através da identificação com as tradições regionais, especialmente pela imagem do *gaucho*, pela *payada* (uma espécie de trova em rima improvisada) e pela *milonga* (canção folclórica que apresenta os ritmos típicos do tango).

Entre 1890 e 1930, a figura do *compadrito* nos *barrios* de Buenos Aires passa a representar a urbanização das tradições do *gaucho*. O *compadrito* relaciona-se com os mitos, as memórias, as canções e os poemas do campo, e sua fascinante imagem o levará a exercer papel político no sistema de patronagem da época, bem como irá provocar atração nas mulheres ao ponto de se tornar um cafetão. O *compadrito* é caracterizado por suas roupas e movimentos estilizados; é também um personagem que contrasta preguiça e desonestidade com *glamour* e admiração. Representará, para Buenos Aires, aquilo que o *gaucho* representava ao povo do interior. Por seus movimentos, modo de agir e comportamento, será reconhecido como o "homem do tango". Em suas letras, o *tango* narra episódios dramáticos através do vocabulário *lunfardo*, que usa gírias e expressões específicas desenvolvidas pelos imigrantes. Como temas principais, destacam-se a amargura, o pessimismo, a solidão, a tristeza, o prazer em estar sozinho, a introspecção, o complexo de perseguição, o medo de parecer ingênuo, a decepção amorosa, a mulher como alguém que desperta o homem às dificuldades da vida, a figura

¹²³ Taylor (1987) discute o tango através de seus elementos inter-relacionados de folclore, canção e dança, descrevendo o local de desenvolvimento do gênero, bem como a temática de suas letras e suas coreografias. Taylor destaca que "estas diferentes perspectivas do tango enfatizam suas descrições de experiência de uma existência transiente, isolada e frustrada perseguida pelo medo da decepção social, econômica e sexual" (TAYLOR, 1987, p. 273). A autora sugere a existência de conexões entre o tango e certas tradições do folclore do interior da Argentina "como contribuição à clássica interpretação do tango como "expressão dos imigrantes em Buenos Aires". Outra questão destacada por Taylor é a contradição entre o caráter temático apresentado nas letras das canções e nas coreografias.

materna como o único valor verdadeiro em um mundo de traidores, o sonho de ascensão social, o saudosismo do retorno ao *barrio* e à casa da mãe.

A respeito do gênero de origem argentina na obra de Stravinsky, levando em consideração que sua peça *Tango para piano solo* fora escrita em 1940 e que o compositor havia partido para os Estados Unidos em setembro de 1939 devido ao início da guerra (cf. WALSH, 2001), é provável que a influência do tango presente nesta peça seja resultado do contato que Stravinsky teve com o gênero popular durante os 19 anos que viveu na França, entre 1920 e 1939. As décadas de 1920 e 1930 correspondem o período de maior aceitação do tango na Argentina e na Europa:

O tango argentino, como dança e como uma forma musical [...] que mais tarde se tornou fundamental no gosto popular argentino durante sua lendária "idade de ouro" entre 1920 e 1950, adquiriu fama mundial nos anos após 1913 - momento de seus espetaculares triunfos na alta sociedade da Europa. Como uma mania social, em particular, mas não exclusivamente entre as classes média e alta da Europa, tinha poucos rivais no período imediatamente anterior à Primeira Guerra Mundial. A popularidade do tango nas pistas de dança da Europa e da América do Norte manteve-se até pelo menos o final da década de 1930. De forma alguma a sua história teria acabado em 1913 - na verdade, do ponto de vista musical, o *tango* estava apenas começando. No entanto, também é verdade que os episódios frenéticos de "tangomania" na Europa durante o "ano do tango" (como H. G. Wells o chamou logo depois) marcou o culminar de uma história cuja abertura estava muito longe dos salões elegantes e hotéis de Paris e Londres. Seja o que possa ter se tornado, o tango tinha raízes que eram essencialmente populares (COLLIER, 1992, p. 92, tradução nossa)¹²⁴.

¹²⁴ "The Argentine tango, as a dance and as an irresistible musical form that later became paramount in Argentine popular taste during its legendary 'golden age' between 1920 and 1950, first acquired world-wide fame in the years after 1913 - the moment of its spectacular triumphs in high-society Europe. As a social craze, especially but not exclusively among the European upper and middle classes, it had few equals in the period just before the First World War. The tango's popularity on the dance-floors of Europe and North America held until at least the end of the 1930s. Its history was by no means over in 1913- indeed, from a musical viewpoint it was only just starting. Yet it is also true that the frenzied episodes of 'tangomania' in Europe during 'the tango year' (as H. G. Wells called it soon afterwards) marked the culmination of a story whose opening was far removed from the elegant salons and hotels of Paris and London. Whatever it may have become, the tango had roots that were quintessentially popular."

Observando também releituras realizadas por Virgil Thomson (*Tango Lulaby*, em *Five Portraits*, 1944) e Samuel Barber (*Hesitation Tango*, 1952), Goertzen e Azzi (1999, p. 73) situam o *Tango*, de Stravinsky, naquilo que denominam como o “entusiasmo dos círculos de arte” pelo gênero popular. Tendo sido recebido com críticas na década de 1910 por parte da sociedade européia, chegando até mesmo a ser desaprovado pelo Papa Pio X (GOERTZEN, AZZI, 1999, p. 68), aos poucos se estabelece enquanto uma dança de salão nas décadas seguintes até ser abordado de forma mais frequente durante a década de 1940 por pares da música modernista. Se, na década inicial de sua carreira, Stravinsky já havia dedicado um espaço de *Soldier's Tale* (1918) para um momento musical baseado na ideia do gênero popular – um tango que se transmuta em uma valsa e em um ragtime, no mesmo movimento –, seu segundo encontro, desta vez neoclássico, com o gênero em *Tango* (1940) reafirma a ideia de que encontros situacionais com gêneros populares americanos faziam parte de seus impulsos criativos.

3.7.2 Análise da Introdução de *Tango*

Este texto volta-se aos oito primeiros compassos da obra, constituintes da Introdução, tecendo considerações a respeito de projeção compositiva, permutação e formação de grupos motivicos. Na Introdução, percebemos que o processo composicional está atrelado à manipulação do material rítmico. A maneira como o compositor desenvolve este material rítmico nos sugere tanto abordagens analíticas em torno de questões sobre métrica enquanto projeções e potenciais projetivos, sobre o processo e a escuta em tempo real, que se vale de comparações e reinterpretações (HASTY, 1997; SCHMALFELDT, 2011; MOREIRA, PENTEADO, 2014), bem como observações no campo do desenvolvimento motivico

(SCHÖNBERG, 1996), corrente analítica associada à percepção da música retida na memória, como objeto “congelado no tempo”.

Do ponto de vista das projeções e dos potenciais projetivos presentes nos primeiros compassos da peça, pode-se verificar que a introdução de *Tango* basicamente expõe uma sucessão de projeções que apontam para potenciais projetivos que acabam não se confirmando. A predominância destes potenciais projetivos negados geram um ambiente de suspense em torno do processo de escuta da Introdução. Considerando as características de agrupamentos rítmicos cíclicos e regulares do *tango* enquanto um gênero popular, os potenciais projetivos que se confirmam estão deslocados no tempo e apresentados em momentos inesperados, o que esclarece parte dos processos empregados por Stravinsky atuantes nesta sua releitura neoclássica do *tango*.

A Figura 90 traz a análise de uma passagem que exemplifica esta observação. Nota-se que a colcheia no primeiro tempo, a duração projetiva Q gera uma duração projetada Q', que é surpreendida e frustrada pela ocorrência de uma anacruse formada por duas semicolcheias. Neste início há, ainda, a formação da duração projetiva R, ternária, cuja irregularidade métrica em relação à métrica da peça impossibilita a formação de uma duração projetada. Tomando esta anacruse de um novo início no segundo compasso, temos a duração projetiva S sendo confirmada parcialmente no terceiro compasso em sua duração projetada S', que se estende até um hiato ||, de maneira que a duração projetiva S' não é apenas confirmada, mas reafirmada através da extensão. Essa extensão da projeção é representada por T, que caracteriza a continuação de uma sentença, que por sua vez tem sua duração projetada T' negada devido à reapresentação, nos compassos 5-6, do material rítmico presente nos compassos 1-2.

Observamos haver a formação de um período, com duas frases (comp. 1-4, 5-8, na Figura 90), sendo cada uma delas construída em forma de sentença, o que denota a grande engenhosidade composicional de Stravinsky, nessa passagem

de aparência simples. As barras acima da partitura (Figura 90) indicam um movimento que se assemelha ao de *arsis* e *thésis*. O nível mais próximo às notas indica o movimento musical da primeira escuta, em que as informações ouvidas são muito próxima da métrica, conforme a conhecemos segundo o senso comum. No entanto, ao se completar a primeira frase, completa-se também o movimento de assimilação, comparação e reinterpretação, que nos leva a conceber o movimento musical projetivo da passagem segundo indicado no nível mais acima, com apoios somente aos inícios das semifrases, de maneira que prevalece a sensação de *arsis* no movimento mais amplo.

The image shows a musical score for the introduction of Stravinsky's Tango, measures 1-8. The score is in 4/4 time, bass clef, with a key signature of one flat. It features a piano (p) dynamic. Above the staff, there are vertical bars indicating a projected movement. Below the staff, there are curved lines and labels (Q, Q', R, S, S', T, U, X, X', Y, Y', V, V', W, W') representing a projected movement. The score is divided into two systems of four measures each.

Figura 90: Movimento projetivo na Introdução de *Tango*, de Stravinsky (c. 1-8)

Na segunda frase (Figura 90), a duração projetiva U tem confirmada sua duração projetada U', devido à anacruses de U, sendo geradora de nova projeção

(V-V'). No entanto, assim como S', V' é estendida gerando a duração projetiva W. O movimento é acentuado pelo acorde de Ré maior, estendido ritmicamente pela oitava, projeção esta indicada por Y-Y'.

Na Figura 90, é interessante o olhar que segue pelas setas curvas, e que mostra o movimento musical decorrente da projeção musical. Assim, a análise musical atinge o momento em que reflete graficamente a projeção intrínseca à interpretação formada com base da escuta, tanto a escuta da *performance* de outrem, como a de uma eventual *performance* do próprio analista, ou ainda da escuta da imagética auditiva do analista. Embora a primeira frase da Introdução do *Tango* (c. 1-4, na Figura 90) corresponda fielmente à rítmica da segunda sentença, a breve suspensão da tonalidade pelo uso de modos, a mudança de Ré dórico na primeira sentença para Ré mixolídio na segunda sentença - portanto, mantido o centro Ré - induz o ouvinte à ideia de que a Introdução não pretende afirmar uma informação, mas favorecer o suspense e a expectativa do que está para acontecer.

Para melhor compreendermos de que maneira o compositor criou este ambiente de suspense anteriormente destacado pela observação dos potenciais projetivos que se confirmam apenas em pontos inesperados no processo de escuta de um tango convencional, buscamos, a partir deste ponto, estabelecer um diálogo entre a teoria de Hasty (1997) e a teoria motívica de Schönberg (1996). Ao também abordarmos o conteúdo motívico do referido trecho, estaremos nos aproximando de hipóteses mais profundas a respeito de como o compositor atingiu tal efeito de suspense demonstrado pela análise projetiva.

A introdução de *Tango* apresenta dois perfis rítmicos: colcheia e pausa (*perfil a*) e colcheia mais colcheia (*perfil b*). O *perfil a* é utilizado como início e conclusão do motivo, enquanto o *perfil b* atua como continuação da expectativa gerada pelo *perfil a*. Podemos, aqui, nos pautar na ideia de que valores rítmicos mais curtos operam como elemento de continuidade, desenvolvimento, enquanto que valores mais longos tendem a ser ouvidos como repouso, ou pontos de

estabilidade (HASTY, 1997, p. 110).

O exemplo na Figura 91 mostra como esses *perfis* são manipulados nos primeiros quatro compassos da peça, formando dois grupos principais: o motivo principal, constituído de *a-b-a*; e o motivo variado por permutação, que compreende *b-a-a*. O motivo principal *a-b-a* atua no mesmo ponto dos compassos 1 e 4, enquanto o motivo variado por permutação também é identificado no mesmo ponto dos compassos 3 e 4. A Figura 91 revela que o *perfil b* presente na última colcheia do compasso 3, inserido entre os grupos motivicos dos compassos 3 e 4, é um elemento que influi na percepção do deslocamento e instabilidade rítmica:

Figura 91: Grupos motivicos. Stravinsky, *Tango* (c. 1-4)

Ao comentar um exemplo de Beethoven, Schönberg (1996, p. 186) argumenta que “a ênfase obtida pela utilização de uma sequência (que é uma forma de repetição) cria determinadas obrigações que devem ser neutralizadas”, e “isso é obtido pela técnica de *liquidação*, ou seja, privando gradualmente as formas-motivo de seus elementos característicos, e dissolvendo-as em formas “amorfas”. Abordando o mesmo trecho da figura 2 sob uma perspectiva motivica alternativa, podemos também observar traços de liquidação na introdução de *Tango*. O motivo apresentado no início do compasso 1 e variado por permutação nos inícios dos compassos 2 e 3 é liquidado ao final da sentença (Figura 92).

Figura 92: Liquidação. Stravinsky, *Tango* (comp. 1-4)

Uma outra possibilidade de análise motívica pode considerar a intersecção criada pela sobreposição do primeiro grupo motívico com sua variação por permutação. O exemplo da Figura 93 demonstra como esta intersecção de elementos desenvolve o material apresentado nos primeiros dois compassos, favorecendo o aumento de atividade rítmica ao final da primeira sentença da peça (c. 3-4):

Figura 93: Intersecção do material motívico. Stravinsky, *Tango* (comp. 1-4)

A interação entre os processos analíticos que consideram compreensão musical enquanto processo e os que abordam a música fora do tempo nos permite um entendimento mais completo sobre o conteúdo musical aqui levantado. Através do complemento analítico da análise de projeções considerando também o cunho motívico do trecho, foi possível identificarmos os processos que estão por trás dos

potenciais projetivos, como a permutação, a liquidação e a intersecção. Ao final deste texto, podemos afirmar que as teorias aqui empregadas complementam-se umas às outras e possibilitam considerações e experiências musicais mais profundas, embora sigam conceitos filosóficos contrastantes.

3.8 Paralelismo de acordes

Muito embora não tenha se esforçado para teorizar de forma mais técnica e profunda determinados aspectos de seu próprio estilo composicional, como fizeram vanguardistas canônicos da primeira metade do século XX como Hindemith, Schönberg e Messiaen, Stravinsky procurou distanciar-se da ideia de anarquia e desordem muitas vezes conferida à sua obra. A não realização e publicação de trabalhos teóricos sobre seu próprio estilo pode ser uma das explicações para que sua música tenha sido mal percebida por parte da crítica de seu tempo. Uma das hipóteses para que esta teorização não tenha se concretizado associa-se à tentativa de preservação de um estilo pessoal, original e inimitável por parte do compositor, que, ao contrário de seu contemporâneo Schönberg, não estava inserido em um grupo ou movimento, como a Segunda Escola de Viena, e que não celebrava as incomplexidades [ou as menores complexidades] do desenvolvimento de uma carreira artística em sua terra natal. Ao contrário de Schönberg, sua busca particular por espaço profissional no *establishment* artístico europeu ocorreu em condições de exílio, provavelmente em um cenário de desafios mais acentuados do que os encontrados por Debussy, Ravel e até mesmo Schönberg. A não aproximação de Stravinsky da produção nos campos teóricos pode, hipoteticamente, ser compreendida como uma proteção ao seu estilo pessoal durante uma vida marcada pelo desafio dos exílios e pela busca por reconhecimento e prestígio.

Contudo, Stravinsky não se revelava completamente avesso ao debate teórico e estético. Ao contrário das acusações de aleatoriedade e cacofonia muitas vezes lhes atribuídas por opositores, a perspectiva composicional e estética de Stravinsky parte de uma posição bastante clara e objetiva a respeito da ordem enquanto controle sobre o caos. Em suas célebres palestras ministradas em Harvard no ano de 1940, transcritas e publicadas como *Poética Musical em 6 Lições*,

Stravinsky (1996, p. 17) afirma, dentre outras coisas, que o estudo do princípio que rege o processo formal requer um *dogma*, que por sua vez traria ordem ao caos. Stravinsky era contra a imagem de artista revolucionário, que segundo o próprio compositor, era-lhe atribuída erroneamente por ignorância e malevolência. Oponha-se também à referência à cacofonia, na sua visão, imputada equivocadamente a si e a outros compositores contemporâneos, como Schönberg. Paradoxalmente, suas ideias sobre o fazer musical evidenciam um posicionamento conservador, “insensível ao prestígio da revolução [musical do século XX]”, segundo as palavras do próprio compositor. Opondo-se à imagem de *revolucionário*, Stravinsky percebe a si mesmo como um *inovador*, alguém que se vale de elementos da tradição e os justapõe em uma nova realidade musical:

O estilo de uma obra como pode ter parecido arrogante, a linguagem ali utilizada pode ter soado áspera em sua novidade, mas isso de modo algum significa que a obra é revolucionária no sentido mais subversivo da palavra. Se basta romper um hábito para merecer o rótulo de revolucionário, então todo músico com algo a dizer e que, para poder dizê-lo, ultrapassa os limites das convenções estabelecidas seria conhecido como revolucionário. Por que sobrecarregar o dicionário de belas-artes com esse termo agonizante, quando há tantas outras palavras adequadas para falar de originalidade? Na verdade, eu teria dificuldade em citar [...]um único fato na história da arte que pudesse ser qualificado de revolucionário. A arte é, por essência, construtiva. Revolução implica ruptura de equilíbrio. Falar de revolução é falar de um caos temporário. Ora, a arte é o contrário do caos. Ela nunca se rende ao caos sem ver imediatamente ameaçadas suas obras vivas, sua própria existência (STRAVINSKY, 1996, p. 21).

Através de suas entrevistas e interlocuções públicas, percebe-se, que conceitos como originalidade, inovação, ordem e dogma contavam com o apreço de Stravinsky na qualidade de abstrações representativas de sua própria obra, enquanto termos como revolução, caos e ruptura de equilíbrio lhe provocavam objeção. Muito embora sua música possa ter sido descrita como caótica, cacofônica e ter sido mal recebida, como na estréia de *Le Sacre du Printemps*, seu pensamento estético e, por suposta consequência, seu pensamento composicional sugerem uma inclinação à utilização de materiais musicais previamente estabelecidos e

conhecidos ao longo da história da música ocidental europeia. Sua inventividade e originalidade, portanto, não se dinamizam através do rompimento com o passado, mas sim por intermédio de reorganizações e reordenações técnicas e de materiais, ou de fragmentos dessas técnicas e destes materiais, de modo que suas partituras revelam constuições e práticas composicionais cujos precedentes históricos datam desde o século IX, como por exemplo os primeiros exemplos da prática polifônica.

Ao contrário da Segunda Escola de Viena, que dentre outras questões priorizou a busca pelo estabelecimento de novos sistemas de organização e hierarquia de alturas, a obra de Stravinsky é baseada na ideia de resignificação e adaptação, seja de elementos da música antiga, barroca, clássica ou até mesmo da música popular de seu tempo. Apoiando-nos na teoria de Genette (2010), podemos afirmar que processos de resignificação através da música de Stravinsky fundamentam-se tanto em questões arquitextuais (a relação de um texto com architextos, ou categorias maiores de textos) quanto hipertextuais (toda relação que une um texto B, o *hipertexto*, a um texto anterior A, o *hipotexto*, do qual ele *brota* de uma forma que não é a do comentário). Na primeira categoria, diversos architextos processados por Stravinsky compreendem uma vasta gama que inclui o barroco, o classicismo, o folclorismo, o primitivismo, o estilo russo, a música popular e até mesmo o serialismo. Na segunda categoria, os empréstimos e apropriações da música de outros compositores, como a *Trio Sonata N° 1* de Domenico Gallo (1730-1768) em *Pulcinella* (1920), revelam que Stravinsky não apenas articulava seu estilo particular por entre estilos genéricos de diversos períodos, mas também através da prática de citação adaptada e até mesmo direta de outros compositores e melodias folclóricas de autoria desconhecida, como por exemplo as melodias lituanas em *Le Sacre du Printemps*. Uma segunda categoria de processos de resignificação e estabelecimento de resignificados refere-se ao aparato técnico musical utilizado pelo compositor. Uma destas resignificações refere-se à ideia de

música em mais de uma parte: a polifonia¹²⁵.

3.8.1 Precedentes históricos

Representando um dos principais arquétipos da música ocidental, a prática polifônica desenvolveu-se por séculos e é um dos primeiros aspectos musicais a terem se tornado objetos de estudo teórico. As primeiras tentativas de teorização aconteceram a partir do século IX, quando a palavra *organum* surgiu como um termo técnico importante na teoria da polifonia. *Organum* foi usada igualmente para descrever uma voz que fosse adicionada a um canto melódico preexistente (*vox principalis*), ou para uma única nota dentro de tal voz (ambas as quais eram denominadas como *vox organalis*), e também para o tecido polifônico como um todo (RECKOW, 2001, §1). Alguns pesquisadores (como HUSMANN, 1954) também traçaram correspondências entre o início da polifonia e instrumentos musicais, incluindo a analogia entre o movimento paralelo de vozes e a mistura de tubos de um órgão¹²⁶.

¹²⁵ “Termo usado para designar várias categorias importantes da música: seja a música em mais do que uma parte [voz, linha melódica], música em muitas partes, e o estilo no qual todas ou várias das partes musicais movem-se, em certa medida, de forma independente. *Polyphōnos* (“dotado de muitas vozes”) e *polyphonia* aparecem no grego antigo sem qualquer conotação de técnica musical. Após a Antiguidade clássica, formas do adjetivo entram em uso em línguas modernas, ambos designando fenômenos não musicais, como imitação dos sons dos pássaros, a fala humana e ecos múltiplos, assim como fenômenos musicais, tais como o registro instrumental e variedade tonal, bem como as várias melodias tocáveis em um dispositivo musical automático” (FROBENIUS, §1, 2001, tradução nossa).

¹²⁶ “From the 9th century onwards the word existed as a technical term in the theory of polyphony. It came to be used equally for a ‘voice’ which was added to a pre-existent chant melody (*vox principalis*), or for a single note within such a voice (both of which were termed *vox organalis*), and also for the polyphonic fabric as a whole. Scholars have drawn many analogies between early polyphony and musical instruments, [...] included the analogy between parallel movement of voices and the mixture rank of the organ (Husmann, 1954). [...] The concordant intervals were an essential element in early polyphony. [...] The technique of polyphony was based on two practices, both of them probably very old: that of parallel singing in concordant intervals, and that of the use of a drone. At any rate, regular instruction in the form of a systematic course of teaching had become a necessity at just about the time when performance in pure and unornamented parallel motion, and performance using a drone, were on the decline.” (RECKOW, 2001, §3).

A combinação de intervalos foi um elemento essencial no início da polifonia e seu aparecimento representa um dos primeiros esforços de organização e ordenação entre vozes na música ocidental europeia. Através da consolidação desta propriedade, a técnica polifônica do século IX baseava-se em duas práticas: a do canto paralelo em intervalos concordantes, e do uso de uma nota pedal (*drone*) (RECKOW, 2001, §3, 4, 12), especialmente em movimento paralelo e oblíquo. Conforme observa Reckow:

No organum do começo da Idade Média, a *vox organalis* geralmente aparece sob a *vox principalis*. Esta última, enquanto uma melodia preexistente e prioritária apresentada no registro proeminente, é ouvida como a voz principal. A teoria do *organum* começa com a performance em paralelo tanto da quinta quanto da quarta justa. O livre intercâmbio entre estes dois intervalos não era expressamente permitido até por volta de 1100. Nas fontes mais antigas, a quarta justa era predominante. Isto poderia ser explicado, em parte, devido à quarta ser um intervalo concordante que mais perceptivelmente teria o efeito de “soar além”, e em parte porque as duas vozes ficavam mais perto e poderiam convergir em uníssono mais facilmente. (RECKOW, 2001, cap. 2, §2, tradução nossa)¹²⁷

Te hu - mi - les fa - mu - li mo - du - lis ve - ne - tan - do pi - is

o = vox principalis (cantus) ● = vox organalis

Figura 94: Exemplo de polifonia por *vox principalis* e *vox organalis* (RECKOW, 2001, cap. 2, §2).

¹²⁷ “In the organum of the early Middle Ages the *vox organalis* generally lies beneath the *vox principalis*. The latter, as the melody pre-existing in its own right, placed as it is in the prominent register, is still heard as the primary voice. Organum theory begins with performance in either parallel 5ths or parallel 4ths. Free interchange between these two intervals was not expressly permitted until about 1100. In even the earliest sources the 4th was favoured. This must have been partly because it was the concordant interval which would most perceptibly have the effect of ‘sounding apart’, and partly because the two voices were then closer together and could most easily converge on to a unison”

Descrevendo quintas consecutivas como resultado da duplicação de uma linha melódica de uma parte por outra através do intervalo de quinta justa, Drabkin (2001, §1-2) comenta que na polifonia do século XI ao XIII, apenas o uníssono, a quinta e a oitava foram consideradas verdadeiras consonâncias para serem usadas em cadências e outros pontos fortes de articulação. As quintas consecutivas eram comuns no *organum* e em peças de estilo condutor (como no moteto anônimo de três partes da Figura 95). Ainda de acordo com Drabkin, o primeiro teórico a proibir quintas e oitavas consecutivas teria sido Johannes de Grocheo (*Optima introductio in contrapunctum*, c.1300; Coussemaker, III, 12), que condenou consonâncias perfeitas consecutivas do mesmo tipo entre duas partes de uma composição. Drabkin ainda observa que, apesar de as quintas consecutivas não terem desaparecido por completo, a partir da alta Renascença, os teóricos geralmente proibiram o uso de quintas consecutivas e oitavas em contraponto estrito, e sua ocorrência na música até o final do século 19 fora accidental.

Figura 95: Canção Goliard do século XIII, *Bamberg Codex*, f. 14 v (DRABKIN, 2001)

O pressuposto mais avançado contra o uso de oitavas consecutivas, segundo Drabkin (2001, §3) diz respeito à perda de uma das partes do contraponto por conta de um procedimento não artístico, ou seja, a duplicação de uma outra parte. No caso de quintas consecutivas este argumento não se aplicaria, uma vez que um conjunto diferente de notas está presente em cada uma das partes.

O argumento de [Luigi] Cherubini contra as quintas consecutivas era que não se poderia determinar em que parte se baseava a tonalidade de uma passagem de duas partes baseadas em quintas consecutivas (*Cours de contrepoint et fugue*, 1835-6); esse ponto de vista foi repetido 100 anos

depois por Schenker, cujos exemplos em quintas consecutivas em *Der freie Satz* (ex.4) apresentam um caso divertido contra seu uso. Acredita-se atualmente que as quintas consecutivas foram evitadas por motivos "estéticos", ou seja, que a rusticidade do intervalo de quinta é acentuada quando leva imediatamente a um outra quinta; este argumento pode explicar melhor a objeção a pares simples de quintas consecutivas do que a teoria da dúvida sobre a tonalidade, avançada por Cherubini e Schenker, e também pode explicar a objeção a oitavas consecutivas. (DRABKIN, 2001, §3, tradução nossa)¹²⁸

Figura 96: Schenker: *Der freie Satz*, figs. 51-2 (DRABKIN, 2001)

No verbete *Harmony*, do *Harvard Dictionary of Music* (1969), Apel apresenta um breve resumo daquilo que descreve como harmonia pré-terciana [*pre-tertian*] entre 900-1450, narrando o aparecimento e a predominância intervalar particular de quatro momentos principais:

- (1) 900-1050: Quartas ou quintas paralelas; também uníssonos, segundas e terças no início e no fim das frases.
- (2) 1050-1200: Uníssonos, oitavas, quintas e quartas como principais consonâncias dentro da escrita de duas partes em movimento contrário e em paralelo, intercaladas com segundas, terças e sétimas, quase nunca com sextas.
- (3) 1200-1300: Tríades abertas (1-5-8) como as principais consoantes na escrita em três partes, incluindo aquelas com uma quinta diminuta; Tríades completas (1-3-5) em posições fracas e, ocasionalmente, também "concordâncias dissonantes", como 4-5 ou 1-4-7; Dissonâncias duras

¹²⁸ "Cherubini's argument against consecutive 5ths was that one would not know on which part to base the tonality of a two-part passage in consecutive 5ths (*Cours de contrepoint et fugue*, 1835-6); this view was repeated 100 years later by Schenker, whose made-up examples of consecutive 5ths in *Der freie Satz* (ex.4) present an amusing case against their use. It is now thought that consecutive 5ths were avoided on 'aesthetic' grounds, namely that the bareness of the interval of a 5th is accentuated when it leads immediately to another 5th; this argument can account for the objection to simple pairs of consecutive 5ths better than the theory of doubtful tonality advanced by Cherubini and Schenker, and it can also explain further the objection to consecutive octaves".

(segundas consecutivos, etc.) admitidas livremente como notas de passagem.

(4) 1300-1450: As tríades abertas continuam como a harmonia principal; tríades completas são mais freqüentes, também no início e no fim das frases (internas); Primeira aparição do acorde de sexta, como harmonia única (De Vitry, Machaut), sucessivamente em movimento cadencial (Landini), ou como a harmonia prevalecente (na Inglaterra, também Dufay, Binchois). Uso freqüente da cadência 'Lídia com uma sensível antes da quinta e da oitava. As dissonâncias entre "pilares" consoantes ocorrem frequentemente em Machaut e ainda mais nos trabalhos de compositores franceses do final do século XIV. (APEL, 1969, p. 372-373, tradução nossa)¹²⁹

A técnica polifônica sofreu diversas transformações desde o aparecimento do *organum* até o século XX. Isso inclui o surgimento de novos intervalos, o estabelecimento de novos conceitos de consonância e dissonância, o adensamento de vozes, o aparecimento de novos tipos de movimento entre vozes (como o contrário e o direto), ornamentações, cadências, estilos e estéticas. Apesar destas transformações, a "inibição" das quintas consecutivas foi mantida durante um longo período que compreendeu a música medieval, o Renascimento, o Barroco, o Classicismo e o Romantismo. Embora músicos e compositores destes dois últimos períodos tenham fortuitamente "violado esta regra" de maneira cada vez mais progressiva, chegando até sua total ruptura no Modernismo¹³⁰, é fato que a hegemonia da "proibição das quintas consecutivas" dominou um enorme período

¹²⁹ "(1) 900-1050: Parallel fourths or fifths; also unisons, seconds, and thirds at the beginning and end of phrases. [...] (2) 1050-1200: Unisons, octaves, fifths, and fourths as chief consonances of two-part writing in contrary and in parallel motion, interspersed with seconds, thirds, and sevenths, hardly ever with sixths. [...] (3) 1200-1300: Open triads (1-5-8), including those with a diminished fifth, as the main consonances in three-part writing; full triads (1-3-5) in weak positions, and occasionally also "dissonant concordances" such as 4-5 or 1-4-7 [see Counterpoint 11]; harsh dissonances (consecutive seconds, etc.) freely admitted as passing notes. [...] (4) 1300-1450: Open triads continue as the main harmony; full triads more frequent, also at the beginning and end of (inner) phrases; first appearance of the sixth chord, as single harmony (De Vitry, Machaut), successively in cadential motion (Landini), or as the prevailing harmony (in England, also Dufay, Binchois; see Sixth-chord style). Frequent use of the 'Lydian cadence with a leading tone before the fifth and the octave. Dissonances between consonant "pillars" occur often in Machaut and even more in the works of late 14th-century French composers. [...]"

¹³⁰ Drabkin (2001, §4) cita o ato III de *La bohème*, de Puccini, ao comentar que, no final do século XIX e no século XX, as quintas consecutivas foram usadas para efeitos exóticos, folclóricos ou arcaicos, ou como meio de "dobrar" uma parte num intervalo diferente de uma oitava.

de tempo na história da música européia, propagando-se de geração em geração. A própria ocorrência da instrução à proibição das quintas consecutivas em alguns cursos contemporâneos de Harmonia (e neste cenário, através de abordagens pouco reflexivas sobre contextos estéticos e históricos) relaciona-se com esta longa e hegemônica tradição que já percorre quase doze séculos.

3.8.2 Precedentes no Nacionalismo Russo

A vida musical russa foi profissionalizada entre 1860 e 1900, em grande parte, através das atividades dos irmãos Anton e Nikolay Rubinstein (FROLOVA-WALKER, 2001, §13). Em 1859, Anton Rubinstein funda a Sociedade de Música Russa, sob o patrocínio da Grã-Duquesa Yelena Pavlovna; no ano seguinte, a instituição passa a oferecer aulas de música. Tal oferta foi institucionalizada em 1862 pelo Conservatório de São Petersburgo, que recebeu notáveis músicos estrangeiros como primeiros professores. A criação de um segundo Conservatório Nacional em Moscou, em 1866, é exemplo episódico da tensão entre um incipiente pensamento nacionalista autônomo, promovido por pensadores como Vladimir Stasov, e o academicismo oficial proporcionado pelas novas instituições:

A fundação do primeiro conservatório da Rússia foi recebida com polêmicas hostis por parte de Stasov (que logo se tornaria o ideólogo do Grupo dos Cinco); ele argumentou que o modelo educacional ocidental que inspirara o conservatório de Rubinstein ameaçava minar o desenvolvimento natural de uma música nacional russa. Não obstante o protesto de Stasov, o sucesso da instituição de São Petersburgo conduziu em 1866 à fundação de um segundo conservatório, em Moscou, colocado sob a direção de Nikolay Rubinstein; Tchaikovsky, que acabara de se formar no Conservatório de São Petersburgo, foi um dos primeiros nomeados [ao quadro de professores]. (FROLOVA-WALKER, 2001, §13, tradução

nossa)¹³¹

A inquietação musical promovida pelo Grupo dos Cinco (Mily Balakirev, César Cui, Modest Mussorgsky, Nikolai Rimsky-Korsakov e Alexander Borodin) abriu novas possibilidades e perspectivas à música de concerto russa em meados do século XIX. Todos autodidatas – o grupo fora formado antes da fundação do Conservatório de São Petersburgo –, seus objetivos eram seguir os passos de Glinka e estabelecer uma escola nacional de música (GARDEN, 2001, §1). Distante da determinação e das regras acadêmicas, o autodidatismo do grupo permitiu o surgimento de uma música original, associada à exploração de novos elementos, como o folclore russo e suas particularidades melódicas e formais. A música reunida em torno da liderança de Mily Balakirev (o grupo também tornou-se conhecido como O Círculo Balakirev) opunha-se ao ideal de predeterminação associado à música germânica, o que provocou ao grupo a busca por “libertação” através da instituição de novas perspectivas, articulada pelo estudo do folclore russo e, por alguma consequência disso, da revisão de questões formais e estruturais. Como antítese ao formalismo germânico, a prática composicional do Grupo dos Cinco voltou-se, em grande parte, para a música programática, exemplificada em obras como *Pictures at an Exhibition* (1874), de Mussorgsky, e *Tamara* (1867-1882), de Balakirev.

A primeira parte do reinado de Alexandre II (1855-81), especialmente a primeira metade da década de 1860, viu um novo clima político favorável à reforma e inovação. Na música, os principais desenvolvimentos foram o estabelecimento da Sociedade Musical Russa em 1859 e a abertura de seus conservatórios, em São Petersburgo (1862) e Moscou (1866). Enquanto as novas instituições tinham defensores poderosos, especialmente entre a elite social, elas também encontraram eloqüentes detratores, temerosos

¹³¹ “The foundation of Russia's first conservatory was greeted with hostile polemics from Stasov (who was soon to become the ideologist of The Five); he argued that the Western educational model that had inspired Rubinstein's conservatory threatened to undermine the indigenous development of a Russian national music. Stasov's protest notwithstanding, the success of the St Petersburg institution led in 1866 to the foundation of a second conservatory, in Moscow, placed under the directorship of Nikolay Rubinstein; among its first appointments was Tchaikovsky, who had just graduated from the St Petersburg Conservatory.”

das conseqüências da introdução de preceitos musicais e de professores estrangeiros (como, por ex., os germânicos). Os contatos mais próximos de Balakirev (e simpatizantes) condordavam com o último grupo. [Balakirev] freqüentemente realizava comentários depreciativos a respeito da "rotina" musical alemã, a qual ele considerava que circunscrevia a originalidade de um compositor (CAMPBELL, 2001, §3, tradução nossa).¹³²

Campbell (2001, §4) descreve o Círculo Balakirev como “um grupo de amigos que se reuniam regularmente, sendo Balakirev o músico presidente, para ouvir, tocar e falar sobre a música, seus objetivos e métodos, e em cujo meio foram forjadas idéias que exerceram alguma influência no curso da história musical russa”. Através do contato com a música de Glinka, quem havia lhe proporcionado um importante apoio no circuito musical russo em meados de 1850, Balakirev toma contato com a manipulação do material folclórico; em um primeiro momento, através de temas espanhóis trazidos por Glinka, e mais tarde, tomado por aspirações musicais de cunho nacionalista (como em *Overture on the Themes of Three Russian Songs*, de 1858)¹³³. Conforme Campbell (2001, §16), Balakirev teria avançado além de Glinka, conciliando o tratamento idiomático da canção folclórica com práticas comuns à alta música: “fragmentação motivica, combinação contrapontística e estruturas que exploram relações entre tonalidades que também se inspiram em aspectos típicos do uso popular, como o ostinato, pedais e práticas

¹³² “The early part of the reign of Aleksandr II (1855–81), especially the first half of the 1860s, saw a new political climate favourable to reform and innovation. In music, the principal developments were the establishment of the Russian Musical Society in 1859 and the opening of its conservatories in St Petersburg (1862) and Moscow (1866). While the new institutions had powerful champions, especially among the social élite, they also found eloquent detractors fearful of the consequences of introducing to Russia alien (i.e. German) musical precepts and teachers. Balakirev’s closest contacts (and sympathies) were with the latter group, and he frequently had derogatory comments to make about German musical ‘routine’, which, he considered, circumscribed a composer’s originality.”

¹³³ Revisada em 1881 (CAMPBELL, 2001, §16).

harmônicas estranhas à maioria das obras de concerto do século XIX”¹³⁴

Exercendo uma influência marcante em um círculo musical altamente efervescente, Balakirev tornou-se uma figura determinante na música russa a partir da segunda metade do século XIX. Ao ampliar e desdobrar as visões de Glinka sobre o material étnico e folclórico, Balakirev foi capaz de absorver a música de seu tempo e, ao mesmo tempo, realizar rupturas empíricas com o academicismo que o avizinhava. Também indicou protótipos composicionais proveitosos ao entusiasmo pela música nacional, uma convicção que ele próprio buscou propagar. Seu posto de líder dinâmico e operante o permitiu orientar e conduzir novos compositores, como Mussorgsky, Rimsky-Korsakov e Borodin, ajudando a torná-los “compositores de nível nacional e eventualmente internacional, cuja música representou a Rússia através de sua história, literatura e tradições para o mundo além das fronteiras do Império” (CAMPBELL, 2001, §22). Sobre esta influência, Campbell comenta que:

Balakirev transmitiu o que ele mesmo havia concluído, de modo que grande parte de seu pensamento subjaz à música de seus discípulos. As composições de Balakirev começaram a encontrar o caminho para o exterior com Islamey. A partir daí, Tamara e alguns outros trabalhos tornaram-se conhecidos na sequência de composições de Borodin, Rimsky-Korsakov e Tchaikovsky - em parte devido ao atraso na conclusão de obras [...] . Quando Sibelius, Debussy, Ravel e De Falla aprenderam com seus predecessores russos, estavam absorvendo as descobertas e invenções de Balakirev, seja de primeira mão ou através de composições de seus alunos. (CAMPBELL, 2001, §22, tradução nossa)¹³⁵

¹³⁴ Dentre as principais características deste momento composicional de Balakirev, Campell (2001, §16) destaca a frequente da presença do modo dórico, a tendência de muitas melodias alternarem entre uma tonalidade principal e sua relativa menor (ou sua sétima abaixada), e a disposição para acentuar notas não consistentes com a harmonia dominante: “essas qualidades essenciais foram espelhadas de forma autêntica nas harmonizações de Balakirev, e foram reconhecidas como percepções novas e significativas sobre o caráter da música popular russa”. Tradução nossa.

¹³⁵ “In doing so Balakirev imparted what he had himself concluded, so that a great deal of his thinking underlies the music of his pupils. Balakirev’s compositions began to find their way abroad with Islamey. Thereafter Tamara and some other works became known in the wake of compositions by Borodin, Rimsky-Korsakov and Tchaikovsky – partly on account of delay in completing works likely to be found attractive in other countries. When Sibelius, Debussy, Ravel and Falla learnt from their Russian predecessors, they were absorbing Balakirev’s discoveries and inventions, whether at first hand or through compositions by his pupils”

Exemplo da postura de independência de Balakirev perante convenções e normas pode ser observado através da sequência de acordes em movimento paralelo em *Islamey* (1869), conforme ilustra a Figura 97. Além do mero ato de rebeldia e arrojo perante princípios associados à música germânica, neste caso representado pela “proibição” de quintas em movimento paralelo, a conduta composicional de Balakirev o transporta para uma posição de destaque enquanto agente catalizador de novas celebrações estéticas e resignificações. Sua praxis desencadeia uma série de reveberações na música de seu tempo, em especial naquela produzida por seus pupilos. No movimento *Ballet of the Chicks in their Shells*, de *Pictures at an Exhibition* (1874), por exemplo, Mussorgsky estabelece uma sequência de acordes em paralelo (incluindo C - E $\flat$ - Fm - A $\flat$ - B - F - D $\flat$; c. 1-17) para traduzir efeitos programáticos e extra musicais.

200 *poco a poco crescendo*

203

Ossia:

206

208

Figura 97: *Islamey* (1869), c. 200-209, de Mily Balakirev

Figura 98: *Ballet of the Chicks in their Shells*, c. 1-17, em *Pictures at an Exhibition* (1874), de Modest Mussorgsky

Figura 99: Sinfonia n.º 2: II. Scherzo (1876), c. 25-32, de Aleksandr Borodin

Figura 100: *Une Larme* (1880), c. 5-8, de Modest Mussorgsky

Figura 101: *Scheherazade: II. The Legend of the Kalendar Prince* (1889), c. 34-46, de Nikolai Rimsky-Korsakov (versão para piano solo: Paul Gilson)

Figura 102: *25 Préludes: n° 5* (1903), c. 8-12, de César Cui

Quintas consecutivas podem também ser observadas no Terceiro Movimento da *Sinfonia Manfred* (1885), de Tchaikovsky (cf. Figura 103), embora este seja considerado um compositor alheio ao Círculo Balakirev. Imediatamente após a segunda seção terminar em Si Maior (c. 35-6); surge uma tríade Lá menor (c. 36), configurando quintas paralelas com o acorde anterior (a quinta pode ser localizada no registro mais grave da sucessão harmônica). Logo a seguir, o retorno à tríade de Si menor (c. 46) também ocorre por quintas paralelas, antes da música direcionar-se ao acorde V_7 de Sol Maior (c. 47). Ainda que este caso não seja explícito e não apresente uma longa sequência de acordes em paralelo, tampouco revele ser um ato proposital por parte do compositor, ele demonstra que a ideia de censura associada à quinta paralela aos poucos perde sua relevância até mesmo entre compositores cuja música fora relacionada mais estreitamente com a tradição.

Figura 103: *Sinfonia Manfredo* (1885), op. 58, III movimento, c. 35-47, de Pyotr Ilyich Tchaikovsky

3.8.3 Precedentes modernistas

O fenômeno da sequência de tríades e acordes paralelos no Modernismo fora descrito por teóricos como Cope (1997) e Kostka (2006). Embora a discussão sobre esta prática modernista seja breve e sintetizada em poucos parágrafos por ambos os autores, suas visões descritivas sobre o assunto representam um ponto de partida efetivo para identificações e considerações de tais eventos na música de Stravinsky e de outros compositores do período. De acordo com Cope (1997, p. 18), a condução tradicional de vozes, com ênfase no movimento contrário, pode criar um caos contrapontual com acordes formados por múltiplas notas; as vozes tenderiam a colidir e sofrer falta de distinção. Cope caracteriza como flutuação (no inglês, *planing*) o aparecimento de acordes em movimento paralelo. Tal fenômeno estaria relacionado com o “congelamento” de acordes e sua subsequente movimentação em paralelo, “como se estes acordes fossem apenas uma única linha melódica”. Enquanto a estrutura intervalar e suas funções podem variar de acorde para acorde, não a progressão harmônica, mas o movimento horizontal carrega tais estruturas. Ainda de acordo com Cope (1997, p. 18), a rotulação de cada acorde em

categorias, como por exemplo tônica ou dominante, ignoraria a intenção real da música: “apesar de ser possível analisar cada função harmônica, as sonoridades verticais são melhor compreendidas enquanto subprodutos da linha melódica principal”.¹³⁶

Kostka (2006) também utiliza-se do termo *planing* para designar o mesmo fenômeno. De acordo com Kostka (2006, p. 86), “o paralelismo harmônico, tão típico de muitas obras do século XX [...] pode ser: *diatônico*, o que significa que ele usa apenas as teclas brancas do piano ou alguma de suas transposições possíveis (como na Figura 104); *real*, o que significa que a sonoridade é exatamente transposta (ver o piano nos c. 1-2 da Figura 105); ou *misto*, o que significa que o paralelismo não é consistentemente diatônico ou real (ver os violoncelos no c. 4 da Figura 105)”¹³⁷. Conforme exemplo levantado pelo autor, o paralelismo diatônico pode ser observado em uma passagem executada pelo piano nos c. 295-299 no *Piano Concerto N° 2* (1931), de Béla Bartók. Neste trecho, pode-se verificar uma sequência ascendente de acordes diatônicos, partindo do acorde de Fá maior com chegada em Dó maior. Para ilustrar o paralelismo misto, Kostka utiliza uma passagem da Quarto Movimento da *Sinfonia N°2* (1946) c. 1-4, de Roger Sessions (Figura 105), onde a sequência descendente de acordes maiores paralelos D - C# - B - A - G - F# - B - C# - E♭ - F - Gm - Em - F# - G - A é apresentada pelos violoncelos, com reforço do piano nos tempos fortes dos dois primeiros compassos.

¹³⁶ “Traditional voice leading, with its emphasis on contrary motion, can create contrapuntal chaos with chords of so many members; the voices tend to collide and lack distinction. Such chords, therefore, often appear in parallel motion. This is called planing. Planing freezes chords and then moves them in parallel as if they were a single melodic line [...]. While the intervals within each chord [...] and the functions could be said to change on each chord, the horizontal movement, not the harmonic progression, carries the vertical structures along. To label each chord as tonic, dominant, and so on ignores the real intent of the music. [...] Although it would be possible to analyze every harmonic function, the vertical sonorities are better understood as by-products of the planed melodic line” (COPE, 1997, p. 18).

¹³⁷ Harmonic parallelism, so typical of much twentieth-century music, is often referred to as planing; parallelism may be diatonic, meaning that it uses only the white keys of the piano or some transposition of them [...], real, meaning that the sonority is exactly transposed [...], or mixed, meaning that the parallelism is not consistently diatonic or real [...]. (KOSTKA, 2006, p. 86).

Figura 105: Quarto Movimento da *Sinfonia N° 2* (1946) c. 1-4, de Roger Sessions (KOSTKA, 2006, p. 87)

A técnica de tríades e acordes em movimento paralelo traduz um significativo elo, ainda pouco relatado, entre a música antiga, o nacionalismo russo da segunda metade do século XIX e compositores modernistas canônicos, como Debussy, Ravel, Stravinsky, Bartók e Villa-Lobos. O fenômeno da flutuação, algo comum em peças destes compositores, muitas vezes representa a substância central de um momento, podendo corresponder à camada musical principal dentro de um evento curto ou até mesmo de uma longa sessão. Através desta perspectiva, a força textural de blocos de acordes em movimentação paralela, capaz de ser prontamente reconhecida neste tipo de repertório, apresenta-se mais consideravelmente relevante do que o olhar limitado sobre transposições simultâneas de uma linha melódica principal, uma das interpretações também possíveis a este evento. Embora este último ângulo possa permitir a observação detalhada da natureza da transformação do material vertical ao longo da movimentação em paralelo, como a manutenção ou metamorfose do conteúdo

intervalar dos acordes, o fenômeno da sucessão de tríades e acordes em paralelo visto “como um todo” aparenta ser uma abordagem mais apropriada, uma vez que a pré-determinação de um padrão de organização interna e a manutenção ou a metamorfose do conteúdo intervalar de tais acordes parece ser de menor relevância ao longo do processo criativo destes compositores tendo em vista o vigor de suas “liberdades criativas” como principal força ordenadora dentro desta técnica.

3.8.4 Debussy e Ravel

Albright (2004, p. 137-138) descreve Debussy como um compositor “impaciente com todas as restrições e legalismos da música de livros didáticos”, alguém que “olhou longe para encontrar novas sonoridades e novas harmonias”, e cujas quebras com a tradição possibilitaram, dentre outras questões, passagens musicais em quintas paralelas, acordes de nona e décima primeira. Para Albright, tais características relacionam-se menos com tópicos estruturais do que com a ideia de contraste [*chiaroscuro*, cf. o autor] promovida pela música de Debussy. Albright ainda relata a visita do jovem Debussy à Rússia com Nadezhda von Meck (patrona de Tchaikovsky), quando o compositor francês encontrou na música russa parte da emancipação que buscava: “as canções de Musorgsky, em particular, pareciam não ter nenhuma forma “estabelecida, pode-se dizer oficial”, mas consistiam em “sucessivos momentos misteriosamente ligados por meio de uma clarividência instintiva” (DEBUSSY, 1962, p. 19). De acordo com Lesure (2001, §20), “a influência russa foi a mais óbvia para os contemporâneos de Debussy, e seu significado foi enfatizado por Cocteau após a morte do compositor”. Lesure acrescenta:

A influência é mais explícita no momento 7/4 à *la* balakirev do *Nocturne para piano* [1892]. Debussy tinha entre 18 e 20 anos quando passou um verão em Arcachon e Florença e outro com Madame von Meck na Rússia, onde descobriu uma considerável quantidade de obras, trazendo grades

de algumas delas para sua casa, em Paris. Ele ficou impressionado com [...] Tchaikovsky (como pode ser ouvido em *Danse bohémienne*, sua primeira peça de piano conhecida), mas ainda mais por Balakirev, Rimsky-Korsakov e Borodin. Traços de sua influência podem ser encontrados em suas melodias juvenis, e suas memórias foram revividas pelos concertos russos na Exposição de 1889 em Paris. Ele descobriu Mussorgsky mais tarde, na década de 1890. Há muito debate sobre precisamente quando Debussy se familiarizou com *Boris Godunov* [de Mussorgsky]: a única certeza é que ele já conhecia a ópera quando ele começou a escrever *Pelléas [et Mélisande]* em 1893. [...] De um modo mais geral, pode ter sido a partir dos Russos que Debussy adquiriu seu gosto para modos antigos e orientais e para cores vivas, e um certo desdém para regras acadêmicas; [...] *Nuages* e *Fêtes*, sem dúvida, devem algo aos ritmos repetitivos distintivos de Borodin nas estepes da Ásia Central. E foi novamente a Mussorgsky que ele se voltou quando quis recriar o mundo de sua infância: até em uma obra tardia, como *La boîte à joujoux*, há passagens que se baseiam em *Pictures at an Exhibition*. (LESURE, 2001, p. 20, tradução nossa)¹³⁸

Embora o rompimento com o modelo musical do Classicismo fosse algo sólido em ambos os lados, os romantismos tardio austro-germânico e russo da segunda metade do século XX divergiam consideravelmente no tocante ao pensamento formal: enquanto a música austro-germânica desenvolvia-se em direção à ideia de obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) pelas mãos de Wagner, pela grandiosidade sinfônica de Mahler ou pelo cromatismo expandido no romantismo tardio de Straus, na música russa “os cromatismos modais e simétricos apoiaram uma mistura pitoresca, colorida e exótica do romantismo nacional distintamente em

¹³⁸ “The influence is most explicit in the Balakirev-like 7/4 episode of the piano *Nocturne* of 1892. Debussy was between 18 and 20 when he spent one summer in Arcachon and Florence and one with Madame von Meck in Russia, where he discovered a number of works, and took the scores of some of them home to Paris. He was greatly struck by Madame von Meck’s idol, Tchaikovsky (as can be heard in the *Danse bohémienne*, his first surviving piano piece), but even more by Balakirev, Rimsky-Korsakov and Borodin. Traces of their influence can be found in his youthful *mélodies*, and his memories were revived by the Russian concerts at the 1889 Exposition in Paris. He discovered Musorgsky later, in the 1890s. There has been much debate about precisely when Debussy first became acquainted with *Boris Godunov*: the only certainty is that he already knew the opera by the time he started *Pelléas* in 1893. [...] In a more general way, it may have been from the Russians that Debussy acquired his taste for ancient and oriental modes and for vivid colorations, and a certain disdain for academic rules; he himself wrote that in Musorgsky form ‘is built up by means of a succession of little touches mysteriously linked together’. ‘Nuages’ and ‘Fêtes’ undoubtedly owe something to the distinctive repetitive rhythms of Borodin’s *In the Steppes of Central Asia*. And it was again to Musorgsky that he turned when he wanted to re-create the world of childhood: even in a late work such as *La boîte à joujoux* there are passages which draw on *Pictures at an Exhibition*.”

desacordo com a introspecção austro-alemã” (SAMSON, 2001b, §22).

A prática harmônica dos compositores russos do século XIX, juntamente com um processo temático que favorece a repetição e a variação melódicas sobre o trabalho motivista, e uma tendência a dar um status estrutural sem precedentes ao timbre, à textura e ao ritmo, viria a revelar-se especialmente importante para os modernistas do início do século XX que trabalham fora da Áustria e da Alemanha, nomeadamente Debussy, Janáček e Stravinsky. Havia aqui uma verdadeira fonte de renovação, à medida que o romantismo nacional era imperfeitamente transmutado em realismo e modernismo, proporcionando uma alternativa do final do século XIX, em vez de uma extensão da estética romântica. Em grande medida, a música russa conseguiu evitar ou contornar a crise expressionista tão característica da música centro-europeia na virada do século. (SAMSON, 2001b, §22, tradução nossa)¹³⁹

A influência da música russa fora fundamental na formação musical de Debussy para o desenvolvimento de sua música autoral. Seu contato com obras de Balakirev, Rimsky-Korsakov, Mussorgsky e Borodin o permitiu aproximar-se da estética e de abordagens sonoras em São Petesburgo, ao mesmo tempo em que o afastava cada vez mais do romantismo alemão. Conforme demonstram os exemplos a seguir, sequências de paralelismo de acordes podem ser observadas em diversas obras do compositor, em variados momentos composicionais de sua carreira.

¹³⁹ “The harmonic practice of 19th-century Russian composers, together with a thematic process favouring melodic repetition and variation over motivic working, and a tendency to give unprecedented structural status to timbre, texture and rhythm, would later prove of special importance to early 20th-century modernists working outside Austria and Germany, notably Debussy, Janáček and Stravinsky. There was here a real source of renewal, as national Romanticism was imperceptibly transmuted into realism and modernism, affording a late 19th-century alternative to, rather than an extension of, the Romantic aesthetic. To a very large extent, Russian music managed to avoid or bypass the expressionist crisis so characteristic of central European music at the turn of the century.”

Figura 106: *Nocturnes - I. Nuages* (1899), c. 29-32, de Debussy (arranjo para dois pianos: Ravel)

This musical score is for the second system of Figure 107, measures 26-31 of 'Nocturnes - II. Fêtes' by Debussy, arranged for two pianos by Ravel. It consists of two systems of staves, labeled 'I' and 'II'. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The first system of staves begins with the tempo marking 'Un peu plus animé' and a piano (p) dynamic. The upper staff (I) has a more melodic line with some rests, while the lower staff (II) features a rhythmic pattern with triplets. The second system of staves continues the piece, with the upper staff (I) marked 'mf' (mezzo-forte) and the lower staff (II) marked 'f' (forte). The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings.

Figura 107: *Nocturnes - II. Fêtes* (1899), c. 26-31, de Debussy (arranjo para dois pianos: Ravel)

Figura 108: Nocturnes - III. Sirènes (1899), c. 26-31, de Debussy (arranjo para dois pianos: Ravel)

Figura 109: Images, 2ème série - Et la lune descend sur le temple qui fut (1907), c. 7-9, de Debussy

Figura 110: Images, 2ème série - Et la lune descend sur le temple qui fut (1907), c. 20-26, de Debussy

Figura 111: Prelúdio n.º 1 do livro n.º 1 (1909-1910), c. 10-16, de Debussy

Figura 112: 6 épiques antiques: Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été (1914), c. 5-9, de Debussy

Figura 113: 6 épiques antiques: Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été (1914), c. 29-32, de Debussy

Figura 114: *Etudes, book n° 2: Pour les agréments*, c. 1-2 (1915), de Debussy

Além de Debussy, outro compositor francês próximo de Stravinsky que dispôs-se de interesse pela música do Círculo Balariev foi Maurice Ravel. Sua inclinação anti-autoridade, pontualmente narrada por Kelly (2001), além de ter dificultado sua busca por prestígio e notoriedade (como em suas tentativas frustradas por condecorações no *Prix de Rome* entre 1900 e 1905), atua como importante vetor no condicionamento de sua individualidade criativa, proximamente influenciada pela antítese às soluções musicais austro-germânicas apresentada por parte dos compositores ao redor de Balakirev. A respeito desta relação, Kelly (2000) destaca que o pastiche *A la manière de ... Borodine* (1913) reflete a familiaridade de Ravel com o estilo de Borodin.

Ravel, como Debussy, tinha uma empatia especial para com os "cinco russos". Admitindo que apreciava sua música por conta de sua estranheza [*otherness*], Ravel igualmente acreditava em seu impacto benéfico na música francesa e em sua função para fornecer a compositores franceses uma alternativa à influência de Wagner. Viñes lembrou seu entusiasmo inicial pela música russa, e o tema da *Segunda Sinfonia* de Borodin se tornou o tema preferido dos 'Apaches'. [...] Em 1913, ele trabalhou com Stravinsky na inacabada orquestração de *Khovanshchina* de Musorgsky, e a versão de Ravel de *Pictures at an Exhibition*, apresentando seus fortes traços musicais particulares, tornou-se mais conhecida do que a original de Mussorgsky. Rimsky-Korsakov, cuja predileção pela orquestração dos trabalhos de outros compositores foi igualada apenas por Ravel, tornou-se o foco de Ravel quando este reorquestrou *Antar*, de Rimsky. (KELLY, 2000,

Reflexo da influência russa, o paralelismo de acordes é um fenômeno também comum à música de Ravel. Em *Menuet Antique* (1895), uma de suas primeiras composições, a presença de acordes diatônicos paralelos (partindo de D - F# - A para a chegada em B - D - F#, c. 27-29, Figura 115), reforçada por quartas em paralelo (F# - B; E - A, c. 32), revela que seu estilo composicional, desde suas primeiras obras, associou-se a determinadas práticas comuns à música do Círculo Balakirev. Em *Le Tombeau de Couperin* (1914-17), praticamente 20 anos após a composição de *Menuet Antique*, a sonoridade de acordes e combinações intervalares em movimento paralelo mantém-se enquanto um traço sólido no desenvolvimento e estabelecimento da identidade criativa do compositor, como no início do quarto movimento (*Rigaudon*, Figura 122). Na mesma obra, a estrutural sequência de tríades em movimento paralelo em *Musette*, seção do quarto movimento (*Menuet*, Figura 123), confirma a acepção de tal mecanismo não apenas como um novo colorido textural, mas enquanto uma estratégia e um ponto de partida musical claro e delimitado.

¹⁴⁰ "Ravel, like Debussy, had a particular empathy towards the Russian 'Five'. Admitting that he appreciated their music for its 'otherness', he also believed in its beneficial impact on French music and its role to offering French composers an alternative to Wagner's influence. Vines recalled their early enthusiasm for Russian music, and the theme from Borodin's Second Symphony even became the rallying call of the 'Apaches'. [...] worked with Stravinsky on the orchestration of Musorgsky's unfinished *Khovanshchina* in 1913, and Ravel's version of *Pictures at an Exhibition* is better known now than Musorgsky's original, with Ravel's character very much in evidence. Rimsky-Korsakov, whose predilection for orchestrating the works of others was matched only by Ravel, became Ravel's focus when he reorchestrated Rimsky's *Antar*."

Figura 115: *Menuet Antique* (1895), c. 26-31, de Maurice Ravel

Figura 116: *Pavane pour une infante défunte* (1899), c. 24-27, de Maurice Ravel

Figura 117: *Pavane pour une infante défunte* (1899), c. 46-49, de Maurice Ravel

Figura 118: *Jeux d'eau* (1901), c. 75-77, de Maurice Ravel

Figura 119: Sonatine, III. Mov (1905), c. 158-159, Maurice Ravel

Figura 120: Miroirs: I. Noctuelles (1905), c. 41-49, de Maurice Ravel

Figura 121: Ma mère l'oye: Le jardin féerique (1910), c. 46-50, de Maurice Ravel

Figura 122: Le Tombeau de Couperin – Rigaudon (1914-17), c. 11-13, de Maurice Ravel

Figura 123: *Le Tombeau de Couperin - Minuet: Musette* (1914-17), c.17-28, de Maurice Ravel

3.8.5 Influências, confluências e manifestações

O contato de Stravinsky com a música francesa remete aos seus anos de formação musical em São Petersburgo com Rimsky-Korsakov na primeira década do século XX. Durante este tempo, Stravinsky frequentou eventos e concertos com o seu tutor, além de noites musicais na própria residência de Rimsky. De acordo com Walsh (2001, §8), Rimsky-Korsakov frequentemente levava seus pupilos a diversas organizações musicais, incluindo ensaios e apresentações dos *Concertos Sinfônicos Russos* na *St. Petersburg Assembly of the Nobility* (que depois tornou-se *St. Petersburg Philharmonia*), uma série dedicada exclusivamente à música russa. Além de apresentações na *Sociedade Musical Russa*, Stravinsky também frequentava os concertos empreendidos por Alexander Siloti, conhecidos como *Concertos Ziloti*, cujos programas introduziam a nova música do vinda do oeste europeu (WALSH, 2001, §8). Tidos como os concertos mais bem executados da época, Stravinsky comparecia aos *Concertos Ziloti* onde eram executadas e, algumas vezes, estreadas obras de compositores como Richard Strauss, Edgard Elgar, Claude Debussy e Gustav Mahler. Korabel'nikova narra estes eventos:

Ao lado dos concertos sinfônicos e de câmara da *Sociedade Musical Imperial Russa*, dos concertos sinfônicos russos e das noites de quarteto de

Mitrofan Belaieff, São Petersburgo oferecia os concertos de Ziloti, que eram apresentados desde 1903 como uma série de assinaturas, e os concertos de Koussevitzky, inaugurados em 1910. [Seus] programas responderam à necessidade ardente para o "novo". Além dos clássicos europeus e russos, os *Concertos Ziloti* exibiram e, por vezes, pré-montaram muitas composições orquestrais de Debussy, Ravel, Duc, Roger-Ducasse, Reger, Enesco, Elgar, Albeniz, Stravinsky, Prokofiev, Vasilenko e Steinberg, bem como Scriabin, Rachmaninov, Glazunov e Liadov. A chegada de 1912 de Arnold Schönberg em São Petersburgo coincidiu com uma execução de Ziloti de sua obra *Pelleas et Melisande*. (KORABEL'NIKOVA, 2008, p. 4, tradução nossa)¹⁴¹

Após a bem sucedida estréia de *Firebird* em 25 de junho de 1910, Stravinsky converte-se em um nome familiar e celebrado na sociedade artística parisiense. Stravinsky torna-se amigo de "grandes e bons parisienses, de partidários aristocráticos de Diaghilev, de compositores como Debussy, Ravel e Satie, de escritores como Claudel, Proust, Gide e D'Annunzio, e até da venerada atriz Sarah Bernhardt" (WALSH, 2001, §19). A partir de então, a relação de Stravinsky com Debussy e Ravel deixa de acontecer apenas no plano de uma distante estima musical e se torna um relacionamento de amizade. Em uma carta escrita em Paris e datada em 24 de outubro de 1915, Debussy dirige-se ao amigo após o escândalo da estréia de *Le Sacre du Printemps*:

Caro Stravinsky, você é um grande artista. Seja, com toda sua força, um grande artista do russo. É tão maravilhoso ser do próprio país, estar ligado ao solo como o mais humilde dos camponeses! E quando o estrangeiro pisa nele, quão amargas parecem ser todas as tolices sobre o

¹⁴¹ "Alongside the symphonic and chamber concerts of the Imperial Russian Musical Society, the Russian symphonic concerts, and the quartet evenings of Mitrofan Belaieff, Petersburg offered the Ziloti concerts, which had been pre-sented since 1903 as a subscription series, and the Koussevitzky concerts, inaugurated in 1910. [Its] programs responded to the burning need for the "new." In addition to Eu-ropean and Russian classics, the Ziloti concerts showcased and sometimes pre-miered many orchestral compositions by Debussy, Ravel, Duc, Roger-Ducasse, Reger, Enesco, Elgar, Albeniz, Stravinsky, Prokofiev, Vasilenko, and Steinberg, as well as Scriabin, Rachmaninov, Glazunov, and Liadov. The 1912 arrival of Arnold Schönberg in St. Petersburg coincided with a Ziloti performance of his *Pelleas and Melisande*.

internacionalismo. (STRAVINSKY e CRAFT, 1959, p. 58, tradução nossa)¹⁴²

Ao afirmar que Stravinsky teria ouvido a música de Debussy em São Petesburgo durante os seus anos de aprendiz, White (1962, p. 2) comenta que embora houvesse uma diferença de vinte anos de idade entre os dois, eles se admiravam mutuamente enquanto compositores e tornaram-se amigos muito próximos entre 1910 e 1915.

Embora seu mestre Rimsky-Korsakov o tenha advertido contra as influências prejudiciais [de Debussy] - 'é melhor não ouvi-la [a música de Debussy]', teria lhe dito, 'caso contrário você corre o risco de se acostumar com ela acabar gostando' - o jovem músico a ouviu e dela gostou. Meio século mais tarde, ele [Stravinsky] recordou apresentações de *Nocturnes* e *L'Après-Midi d'un Faune* executadas por Alexander Siloti como sendo um dos principais eventos musicais de seus primeiros anos, completando que '*L'Après-Midi d'un Faune* foi apresentada no meio de buzinas, assobios e risadas, porém o efeito de seu lindo solo de flauta, do longo silêncio, dos arpejos de harpa e as trompas... mesmo assim não foram destruídos'. (WHITE, 1962, p. 2, tradução nossa)¹⁴³

Tão marcante nos primeiros anos de Stravinsky enquanto compositor, a confluência da música do Círculo Balakirev com a música francesa durante os anos de sua formação em São Petesburgo fora tão intensa a ponto de a real procedência de técnicas e processos composicionais lhe causarem questionamentos. White (1962, p. 2) relata que o discurso peculiar de Debussy teve um efeito imediato sobre o estilo de Stravinsky tanto que isto pode ser verificado a partir do primeiro ato de *The Nightingale*, cujo processo de composição fora iniciado em 1908: "em um

¹⁴² "Dear Stravinsky, you are a great artist. Be with all your strength a great Russian artist. It is so wonderful to be of one's country, to be attached to one's soil like the humblest of peasants! And when the foreigner treads upon it, how bitter all the nonsense about internationalism seems (STRAVINSKY e CRAFT, 1959, p. 57)."

¹⁴³ "Although his master Rimsky-Korsakov warned him against its pernicious influence—'Better not listen to it,' he said, 'otherwise you run the risk of getting accustomed to it, and you'll end by liking it'—the young musician did listen to it and did like it. Half a century later he recalled Alexander Siloti's performances of the *Nocturnes* and *L'Après-Midi d'un Faune* as being among the major musical events of his early years, adding that '*L'Après-Midi d'un Faune* was played amidst hoots, whistles, and laughter, but the effect of that lovely flute solo, of the long silence, of the harp arpeggios and the horns ... was not destroyed thereby' (WHITE, 1962, p. 2)."

diário que Stravinsky manteve em Ustilug na época ele escreveu: 'Por que eu deveria estar seguindo Debussy tão de perto quando o verdadeiro criador desse estilo de ópera foi Mussorgsky?' ". White descreve os primeiros encontros entre Stravinsky e Debussy, relatando detalhes da amizade surgente:

Os dois homens se conheceram quando Stravinsky veio a Paris no verão de 1910 para a primeira execução de *Firebird* pelos *Ballets Russes*. No final do balé, Debussy subiu ao palco da Ópera e cumprimentou-o pela música; e quando mais tarde Stravinsky se radicou na Suíça para começar a trabalhar no *Konzertstück* para piano e orquestra, que mais tarde se tornaria *Petrushka*, Stravinsky levou consigo uma fotografia assinada do compositor francês a qual mantinha acima do piano. Debussy foi ainda mais elogioso sobre o segundo ballet *Petrushka* de Stravinsky e destacou com enaltecimento especial o malabarismo da passagem imediatamente anterior à *Russian Dance*. Como marca de sua estima, ele deu a Stravinsky uma bengala com as iniciais inscritas em monograma; e em uma ocasião naquele verão (1911) quando o tinha convidado para almoçar, Erik Satie juntou-se ao grupo após a refeição e fotografou Stravinsky em uma pose em que este sentava-se em uma poltrona com Debussy atrás, em pé e em uma postura protetora. (WHITE, 1962, p. 2-3, tradução nossa)¹⁴⁴

¹⁴⁴ "The two men did not meet until Stravinsky came to Paris in the summer of 1910 for the first performance of *The Firebird* by the *Russian Ballet*. At the end of the ballet Debussy came on to the stage of the Opera and complimented him on the score ; and when later that summer Stravinsky retired to Switzerland to start work on the *Konzertstück* for piano and orchestra that was later to become *Petrushka*, he took with him a signed photograph of the French composer which he hung above his piano. Debussy was even more complimentary about Stravinsky's second ballet *Petrushka* and singled out for special praise the legerdemain passage immediately preceding the. As a mark of his esteem he gave Stravinsky a walking-stick with their initials inscribed together on it in monogram; and on one occasion that summer (1911) when he had invited him to lunch, Erik Satie joined the party after the meal and photographed Stravinsky sitting in an easy chair with Debussy standing protectively behind him."

Figura 124: Debussy e Stravinsky em 1911, fotografia creditada a Erik Satie

A relação próxima, respeitosa e aparentemente amistosa entre Stravinsky e Debussy pode ser constatada no capítulo “Cartas de Debussy” [*Letters from Debussy*], em *Conversations with Stravinsky* (STRAVINSKY e CRAFT, 1959, p. 51-59), que expõe sete correspondências de Debussy para Stravinsky no período entre 10 de abril de 1913 e 29 de outubro de 1915. Nestas cartas, Debussy profere elogios a *Petroushka* e *Le Sacre du Printemps* (agradecendo a submissão da grade que for a lhe enviada por Stravinsky) - “para mim é uma satisfação especial lhe dizer o quanto você ampliou os limites do permitido no império do som”¹⁴⁵ (STRAVINSKY e CRAFT, 1959, p. 55) -, lembra-se de uma leitura conjunta de *Le Sacre* com Stravinsky em sua casa, agradece entusiasmadamente pela dedicação de Stravinsky na composição de *Le Roi des Étoiles* (1911), realiza cumprimentos afetivos e amoros

¹⁴⁵ “[...] for me it is a special satisfaction to tell you how much you have enlarged the boundaries of the permissible in the empire of sound.”

à família Stravinsky e elabora planos para encontros com o amigo em Paris e Moscou. Apesar do entusiasmo demonstrado pelo amigo em suas cartas, Stravinsky relatou um certo desconforto em relação à dissimulação de Debussy, que proferia palavras pouco simpáticas em relação à sua música em correspondências com outros membros da comunidade musical próxima a ambos:

Eu não acho que houve uma mudança por parte de Debussy em relação a mim como resultado do nosso contato. Depois de ler suas cartas amigáveis dirigidas a mim (ele gostava muito de *Petroushka*) fiquei perplexo ao descobrir um sentimento bem diferente em relação à minha música em algumas de suas cartas para seus amigos musicais do mesmo período. Teria sido duplicidade, ou ele estava aborrecido com sua incapacidade de digerir a música de *Sacre* quando a geração mais jovem a consagrava? Isto é difícil de julgar agora, a uma distância de mais de quarenta anos. (STRAVINSKY e CRAFT, 1959, p. 50, tradução nossa)¹⁴⁶

A respeito dessa tensão, Jensen (2014, p. 112) enfatiza que “Debussy foi muito crítico de Stravinsky privadamente, o descrevendo como uma ‘criança mimada’ e ‘jovem selvagem’ que tornaria-se ‘intolerável’ ao envelhecer”¹⁴⁷. O autor salienta que “Debussy expressou preocupações de que Stravinsky se ‘inclinava perigosamente em direção à Schönberg’, o tipo de música que, apesar de desconhecê-la tecnicamente, Debussy considerava vazia, pretenciosa e estupidamente germânica”. Apesar da provável duplicidade da tratativa de Debussy, quando questionado por Robert Craft de que, entre os seus primeiros contemporâneos, por quem sua música teria sido mais influenciada, Stravinsky responde:

Eu fui limitado em meus primeiros anos por influências que restringiam o crescimento da minha técnica enquanto compositor. Refiro-me ao formalismo do *Conservatório de São Petersburgo*, do qual, entretanto - e

¹⁴⁶ “I don't think there was a change in Debussy as a result of our contact. After reading his friendly and commendatory letters to me (he liked *Petroushka* very much) I was puzzled to find quite a different feeling concerning my music in some of his letters to his musical friends of the same period. Was it duplicity, or was he annoyed at his incapacity to digest the music of the *Sacre* when the younger generation enthusiastically voted for it? This is difficult to judge now, at a distance of more than forty years.”

¹⁴⁷ Jensen refere-se a cartas de Debussy ao amigo Robert Godet, em 4 de janeiro de 1916 (DEBUSSY, 1987, p. 312) e 14 de outubro de 1915 (DEBUSSY, 1987, p. 306).

felizmente - eu logo me libertei. Mas os músicos da minha geração, e eu próprio - devemos mais a Debussy. (STRAVINSKY e CRAFT, 1959, p. 50, tradução nossa)¹⁴⁸

Conforme observa Pasler (1982, p. 403), antes da Primeira Guerra Mundial Stravinsky esteve envolvido não apenas com um, mas dois grupos de vanguarda parisienses. O primeiro, os *Ballets Russes*, deu condições de visibilidade às particularidades musicais de *Firebird*, *Petrushka* e *Le Sacre du Printemps*. O segundo, conhecido como os *Apaches*, foi tão significativo quanto os *Ballets Russes* para seus experimentos composicionais e para promover um ambiente adequado para seus desenvolvimentos artísticos. O grupo contava com os compositores Maurice Ravel, Florent Schmitt, Maurice Delage, Paul Ladmirault e Edouard Benedictus, os poetas Leon-Paul Fargue e Tristan Klingsor, os críticos Michel Calvocoressi e Emile Vuillermoz, o pianista Ricardo Viñes, o treinador de ópera Marcel Chadeigne, os cenógrafos Paul Sordes e Georges Mouveau, o regente D. E. Inghelbrecht e o litógrafo Leon Pivet, entre outros, que à partir de 1902 reuniram-se todos os sábados à noite em seus respectivos apartamentos de Paris depois de concertos, especialmente na residência de Maurice Delage (PASLER, 1982, p. 403).

O nome *Apaches* corresponde à uma gíria para “jovens ruidosos”, atribuída a um jornalista que teria sido importunado pelo grupo durante a saída de um concerto. O nome foi reconhecido e adotado por sugestão de Ricardo Viñes, observando o comportamento rebelde do grupo em relação à música tradicional (PASLER, 1982, p. 403). Motivados pela admiração por *Pelléas et Mélisande* (1902), de Debussy, ópera em torno da qual reuniam-se em discussões estéticas e cuja música e libreto acreditavam que “mudariam suas vidas e o curso da história”, os *Apaches* foram formados para buscar o sucesso de tais composições.

¹⁴⁸ “I was handicapped in my earliest years by influences that restrained the growth of my composer's technique. I refer to the Saint Petersburg Conservatory's formalism, from which, however— and fortunately— I was soon free. But the musicians of my generation and I myself owe the most to Debussy.”

Era especialmente *Pelléas et Mélisande*, de Debussy, que primeiro fez o grupo se reunir. Eles assistiram a cada performance da ópera na primavera de 1902 como uma espécie de batalhão de defesa sagrado para garantir uma resposta positiva à música. Eles então começaram a se reunir nas noites de sábado no apartamento do cenógrafo Paul Sordes, em Montmartre. A partir de 1904 fizeram uso de uma pequena moradia de Delage isolada perto de Auteuil, a qual Stravinsky valorizava por ser "calma e íntima", "longe da agitação" dos *Ballets Russes*. Além de fornecer uma audiência para o novo trabalho de cada um, eles discutiam estética, colaboraram uns com os outros e, quando necessário, prestaram ajuda prática, como copiar partes. Neste contexto, Ravel escreveu seu ciclo de canção *Shéhérazade* (1904) através dos poemas de Klingsor [que por sua vez foram inspirados na peça homônima de Rimsky-Korsakov], e a estes amigos dedicou sua obra *Miroirs* (1906) e Stravinsky suas *Three Japanese Lyrics* (1913). (PASLER, 2001, §2, tradução nossa)¹⁴⁹

Ainda conforme Pasler (1982, p. 403-404), a admiração do grupo pela música russa abrangia um considerável apreço por compositores como Borodin, Mussorgsky e Rimsky-Korsakov, cujas obras eram as leituras musicais nos encontros dos *Apaches*. Calvocoressi, um dos membros do grupo, autor de um livro sobre Mussorgsky e estudioso da música russa, polarizava o "interesse russo" dos *Apaches*: ele mantinha correspondências com Balakirev, realizava palestras e organizava concertos em torno da música russa e tinha um bom relacionamento com Diaghilev a ponto de atraí-lo para o centro da agitação criativa dos *Apaches*. A encomenda de *Daphnis et Chloé* a Ravel em 1909 teria fortalecido a aproximação de Diaghilev ao grupo que, a partir de 1910, contaria com Stravinsky como seu novo e admirado membro, um representante autêntico da música russa. Diaghilev contaria com Stravinsky como compositor de *Firebird* no ano seguinte, a primeira produção com música original dos *Ballets Russes*.

¹⁴⁹ "It was music, especially Debussy's *Pelléas et Mélisande*, that first drew the group together. They attended each performance of the opera in spring 1902 as a kind of sacred battalion to assure a positive response. They then began to meet on Saturday nights at the Montmartre apartment of the set-designer Paul Sordes. From 1904 they made use of Delage's wigwam, a small detached dwelling near Auteuil which Stravinsky valued for being 'calm and intimate', 'far from the brouhaha' of the Ballets Russes. Here, as well as providing an audience for each other's new work, they discussed aesthetics, collaborated with one another, and, when necessary, rendered practical help such as with copying parts. In this context, Ravel wrote his song cycle *Shéhérazade* (1904) to poems by Klingsor, and to these friends he dedicated his *Miroirs* (1906) and Stravinsky his *Three Japanese Lyrics* (1913)".

Além de representar um refúgio das movimentações em torno dos *Ballets Russes*, a amizade e as reuniões com os *Apaches* envolveu, segundo as palavras do próprio Stravinsky, “a aprovação, e até a admiração, do mundo artístico e musical em geral, mas mais particularmente dos representantes da geração mais jovem”, o que teria lhe dado “uma grande força” em relação aos planos que teria em mente para o futuro (STRAVINSKY apud PASLER, 1982, p. 404)¹⁵⁰. Neste ambiente calmo e criativo, a amizade com Ravel fora intensificada por conta de interesses em comum a ambos os compositores. Pasler (1982, p. 406) relata que a composição de *Three Japanese Lyrics*, completada em janeiro de 1913 (cf. WALSH, 2011, §23), fora influenciada diretamente pelas cartas de Maurice Delage quando este viajava ao Japão, bem como por textos e gravuras japonesas trazidas e subsequentemente emprestadas à Stravinsky. Ainda de acordo com Pasler, o interesse de Stravinsky atingiu o auge em 1912, e no verão deste ano Stravinsky começou a estudar as traduções dos textos realizadas por Delage.

Three Japanese Lyrics é uma obra que certamente nasceu da associação de Stravinsky com os *Apaches*. Embora diversos autores tenham apontado conexões entre este trabalho e *Pierrot Lunaire* [1912], de Schönberg, a influência dos *Apaches* nessa obra passou despercebida. Referindo-se a interesses dos *Apaches* que subjazem esse trabalho, seu filho Theodore Stravinsky aponta: “Um gosto comum pela arte japonesa e a semelhança de suas pesquisas estéticas formaram a essência da amizade entre Ravel e Stravinsky naquele momento”. (PASLER, 1982, p. 406, tradução nossa)¹⁵¹

Aos poucos, o respeito e a admiração mútua fizeram Stravinsky e Ravel

¹⁵⁰ “The approbation, and even admiration, extended to me by the artistic and musical world in general, but more particularly by representatives of the younger generation, greatly strengthened me in regard to the plans which I had in mind for the future”. (STRAVINSKY apud PASLER, 1982, p. 404). Tradução nossa.

¹⁵¹ “One work that certainly came out of his association with the Apaches is Stravinsky's *Three Japanese Lyrics*. Although numerous authors have pointed out connections between this work and Schönberg's *Pierrot lunaire*, the Apaches' influence on this work has gone unnoticed. Referring to two Apache preoccupations that underlie this work, his son Theodore Stravinsky points out: 'A common taste for Japanese art and the similarity of their researches into aesthetics at that time formed the substance of the friendship between Ravel and Stravinsky.'” Sobre a declaração de Theodore Stravinsky, Pasler refere-se à: STRAVINSKY, Theodore. **Catherine and Igor Stravinsky: A Family Album**. London: Boosey & Hawkes, 1973, p. 4.

cada vez mais próximos, afetiva e profissionalmente. Em março de 1913, em Clarens, Stravinsky acrescentou a segunda parte da introdução de *Le Sacre du Printemps* e trabalhou com Ravel na orquestração de *Khovanshchina* de Mussorgsky, ópera que Diaghilev estava montando em junho e para a qual Stravinsky estava fornecendo o coro final que Mussorgsky não havia escrito (WALSH, 2001, §23). A boa relação com Ravel através dos *Apaches* certamente influenciou em sua escolha enquanto um colaborador da confiança de Stravinsky, que revela detalhes de sua relação com Ravel neste período:

A idéia de pedir a Ravel para colaborar na instrumentação de *Khovanshchina* foi minha. Tive medo de não concluí-la até a primavera de 1913 e precisava de ajuda. [...] Ravel veio a Clarens para morar comigo, e lá trabalhamos juntos entre março e abril de 1913. Na mesma época, também compus minhas *Japanese Lyrics* e Ravel seus *Trois Poèmes de Mallarmé*, que eu ainda prefiro a qualquer outra música dele. Lembro-me de uma excursão que fiz com Ravel, de Clarens a Varese [...]. A cidade estava lotada e não conseguimos encontrar dois quartos de hotel ou até mesmo duas camas, portanto, tivemos que dormir juntos. Ravel? Quando penso nele, por exemplo, em relação a Satie, ele me parece bastante comum. Entretanto, seu julgamento musical era muito aguçado, e eu poderia dizer que ele foi o único músico que imediatamente compreendeu *Le Sacre du Printemps*. Ele era seco e reservado, e às vezes pequenos rasgos escondiam-se em suas observações, mas ele sempre foi um amigo muito bom para mim. (STRAVINSKY; CRAFT, 1959, p. 65-66, tradução nossa)^{152 153}

¹⁵² "The idea of asking Ravel to collaborate with me on an instrumentation of *Khovanshchina* was mine. I was afraid not to be ready for the spring season of 1913 and I needed help. [...] Ravel came to Clarens to live with me, and we worked together there in March-April 1913. At that same time also, I composed my *Japanese Lyrics* and Ravel his *Trois Poemes de Mallarme* which I still prefer to any other music of his. I remember an excursion I made with Ravel from Clarens to Varese, near Lago Maggiore, to buy Varese paper. The town was very crowded and we could not find two hotel rooms or even two beds, so we slept together in one. Ravel? When I think of him, for example, in relation to Satie, he appears quite ordinary. His musical judgment was very acute, however, and I would say that he was the only musician who immediately understood *Le Sacre du Printemps*. He was dry and reserved, and sometimes little darts were hidden in his remarks, but he was always a very good friend to me."

¹⁵³ Taruskin (1996, p. 1045) descreve a chegada de Ravel de forma diferente: "como Stravinsky tinha todos os materiais de Musorgsky, Ravel teve que vir para Clarens; ele chegou junto com sua mãe na manhã de terça-feira, 03 de março, e se instalou em um hotel próximo à pensão de Stravinsky". Tradução do autor, a partir do original: "at Stravinsky's request Ravel was brought into the picture. Since Stravinsky had all the Musorgsky materials, Ravel had to come to Clarens. He arrived together with his mother on the tight o'clock train on the morning of Tuesday, 03 March," and took up residence in a hotel near Stravinsky's pension."

Pasler conclui que

Com a guerra, os *Apaches* começaram a se dissolver e Stravinsky teve menos ocasiões de ir à Paris. [...] No entanto, apesar de uma distância estética que começou a separá-los a partir da década de 1920, quando Ravel e Delage expressaram antipatia por *Mavra*, de Stravinsky, o impacto do grupo em sua vida já havia deixado uma marca. O desdém comum [com Ravel] pelas noções românticas de inspiração e sentimento grandioso e seus interesses por habilidade [*craftmanship*] expressão controlada desempenham papéis centrais nos escritos estéticos de Stravinsky dos anos 1930 e 1940. A oportunidade de discutir não só a arte japonesa e as implicações de *Pelleas*, mas também a poesia simbolista e a relação entre poesia e música, deu a Stravinsky uma riqueza de conhecimento e compreensão sobre as mudanças na época em todas as artes. Sua associação com os *Apaches* estabeleceu bases para alianças posteriores com outros poetas, artistas e músicos franceses. (PASLER, 1982, p. 406, tradução nossa)¹⁵⁴

Portanto, além da relação de instrução e aprendizado musical com Rimsky-Korsakov (um dos compositores ligados ao Círculo Balakirev), da amizade e relações profissionais com Debussy e Ravel, o contato com os demais *Apaches* e excursões e compromissos relacionados aos *Ballets Russes* permitem a Stravinsky um relacionamento estético direto com o estilo musical promovido por outros compositores. Tal acontecimento possibilita que estruturas musicais de Stravinsky tenham sofrido influência de compositores de seu tempo, especialmente com os quais mantinha relacionamento estreito e cujos elementos musicais lhe causavam processos de identificação. Desta forma, na qualidade de procedimento comum à partir dos *Ballets Russes*, o paralelismo de acordes por quintas consecutivas está, desde o início da carreira de Stravinsky, presente em passagens de obras que compreendem o repertório que o tornou mais conhecido, essencialmente envolto

¹⁵⁴ "With the war, the Apaches began to disband. Stravinsky had less occasion to come to Paris. [...] Yet despite an aesthetic distance that began to separate them in the 1920s, when Ravel and Delage expressed dislike for Stravinsky's *Mavra*, their impact on his life left its mark. Their common disdain for the Romantic notions of inspiration and grandiose sentiment and their interest in craftsmanship and controlled expression play central roles in Stravinsky's aesthetic writings of the 1930s and 1940s. Having had the opportunity to discuss not only Japanese art and the implications of *Pelleas*, but also symbolist poetry and the relation between poetry and music gave Stravinsky a wealth of knowledge and understanding about changes at the time in all arts. His association with the Apaches laid the foundation for later alliances with other French poets, artists and musicians."

em relações de desenvolvimento hipertextuais através de pares de seu círculo de amizade e convívio musical.

Acordes paralelos podem ser encontrados no vocabulário composicional de Stravinsky por exemplo, em passagens *The Firebird Suite* (1910), em *Petrushka* (1910-11) em *Le Sacre du Printemps* (1913) e *Les Noces* (1917). Uma vez que *Ragtime for Eleven Instruments*, *Ebony Concerto* e *Tango* também apresentam sequências de acordes em suas tramas musicais (especialmente tríades maiores e menores), pode-se afirmar que os empréstimos populares de Stravinsky articulam conceitos previamente introduzidos em seus balés mais famosos (ver próximas figuras). Um tanto quanto influenciada pela música do Círculo Balakirev e de Debussy e Ravel, esta questão ratifica sua voz autoral e corrobora com a construção de um estilo pessoal modernista.

Figura 125: Marcação de ensaio n° 63 de *The Princesses' Game with the Golden Apples*, em *The Firebird Suite* (1910), de Igor Stravinsky

Figura 126: Marcação de ensaio n° 5 em *Petrushka* (1910-11), de Igor Stravinsky

Figura 127: Últimos compassos de *Cercles mystérieux des adolescentes*, em *Le Sacre du Printemps* (1913), de Igor Stravinsky

Rehearsal mark 13 is indicated by a circled number 13 above the vocal staves. The score includes parts for Soprano (S^a), Mezzo (M^a), Soprano/Div. (S div.), Alto (A), Piano I and II (I. II), Piano III (III), and Piano IV (IV). The lyrics are in Russian and French.

Lyrics (Russian):
 - бя со-ло - вей во-са-ду, Ва вы - со-комъ те - ре-му, Ва вы - со-комъ Из-у - кра - шен - номъ
 arbre est de - dans ton jardin, dans l'arbre un ross-i-gnol chante n'est ce pas qu'il chante a-fin qu'ell'soit con - ten-te;

Lyrics (French):
 - бя со-ло - вей во-са-ду, Ва вы - со-комъ те - ре-му, Ва вы - со-комъ Из-у - кра - шен - номъ
 arbre est de - dans ton jardin, dans l'arbre un ross-i-gnol chante n'est ce pas qu'il chante a-fin qu'ell'soit con - ten-te;

Figura 128: Marcação de ensaio n° 12 e 13 no primeiro movimento de *Les Noces* (1914-1917), de Igor Stravinsky

The score shows measures 36 to 40 of the Ragtime section. It features a piano accompaniment with dynamic markings: *mp* (mezzo-piano) at measure 36, *f* (forte) at measure 37, *sf* (sforzando) at measure 38, *f* at measure 39, and *p* (piano) at measure 40. A crescendo hairpin is shown between measures 39 and 40. The bass line includes a *sf* marking and a *8vb* (octave below) instruction.

Figura 129: *Ragtime* c. 36-40, de Igor Stravinsky

Figura 130: *Ragtime* c. 61-63, de Igor Stravinsky

Figura 131: *Ragtime* c. 78-80, de Igor Stravinsky

Figura 132: *Ragtime* c. 90-93, de Igor Stravinsky

Figura 133: *Ragtime* c. 102-104, de Igor Stravinsky

Figura 134: *Ragtime* c. 116-118, de Igor Stravinsky

Figura 135: *Tango* c. 23-24, de Igor Stravinsky

Figura 136: *Tango* c. 33-48, de Igor Stravinsky

This musical score block contains two figures, 137 and 138, which represent measures 7 through 10 of the second movement of Igor Stravinsky's *Ebony Concerto*. The score is written for four parts: Trumpets 1-3, Trumpet 4, French Horn, and Harp. In Figure 137 (measures 7-8), the Trumpets 1-3 play a series of chords, with a *pp* (pianissimo) dynamic marking in measure 8. Trumpet 4 plays a melodic line starting in measure 8. The French Horn and Harp are silent in measure 7. In Figure 138 (measures 9-10), the Trumpets 1-3 continue their chordal texture, with a *pp* marking in measure 9. Trumpet 4 continues its melodic line. The French Horn enters in measure 9 with a single note. The Harp plays a short, arpeggiated figure in measure 9.

Figura 137: Segundo Movimento de *Ebony Concerto* c. 7, de Igor Stravinsky

This musical score block contains Figure 138, which represents measures 10 and 11 of the second movement of Igor Stravinsky's *Ebony Concerto*. The score is written for four parts: Trumpets 1-3, Trumpet 4, French Horn, and Harp. In measure 10, the Trumpets 1-3 play a series of chords, with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. Trumpet 4 plays a melodic line. The French Horn and Harp are silent. In measure 11, the Trumpets 1-3 continue their chordal texture. Trumpet 4 continues its melodic line. The French Horn enters with a single note. The Harp plays a short, arpeggiated figure.

Figura 138: Segundo Movimento de *Ebony Concerto* c. 7, de Igor Stravinsky

This musical score block contains Figure 139, which represents measures 12 through 16 of the second movement of Igor Stravinsky's *Ebony Concerto*. The score is written for four parts: Trumpets 1-3, Trumpet 4, French Horn, and Harp. In measure 12, the Trumpets 1-3 play a series of chords, with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. Trumpet 4 plays a melodic line. The French Horn and Harp are silent. In measure 13, the Trumpets 1-3 continue their chordal texture. Trumpet 4 continues its melodic line. The French Horn enters with a single note. The Harp plays a short, arpeggiated figure. In measure 14, the Trumpets 1-3 continue their chordal texture. Trumpet 4 continues its melodic line. The French Horn enters with a single note. The Harp plays a short, arpeggiated figure. In measure 15, the Trumpets 1-3 continue their chordal texture. Trumpet 4 continues its melodic line. The French Horn enters with a single note. The Harp plays a short, arpeggiated figure. In measure 16, the Trumpets 1-3 continue their chordal texture. Trumpet 4 continues its melodic line. The French Horn enters with a single note. The Harp plays a short, arpeggiated figure. The dynamic marking *p marc.* (piano marcato) is present in measure 15.

Figura 139: Segundo Movimento de *Ebony Concerto* c. 12-16, de Igor Stravinsky

Figure 140 shows measures 95-102 of the Third Movement of *Ebony Concerto*. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measures 95-98 feature a melody in the Treble staff with triplets and a dynamic of *mf*. The Bass staff has chords with dynamics *mf*, *mf*, *mf*, and *mf*. The lower Bass staff has a simple bass line. Measures 99-102 show a continuation of the melody in the Treble staff, with a dynamic of *p* in the Bass staff and *mf* in the lower Bass staff.

Figura 140: Terceiro Movimento de *Ebony Concerto* c. 95-102, de Igor Stravinsky

Figure 141 shows measures 123-126 of the Third Movement of *Ebony Concerto*. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measures 123-126 feature a melody in the Treble staff with triplets and a dynamic of *mf*. The Bass staff has chords with dynamics *mf*, *mf*, *mf*, and *p*. The lower Bass staff has a simple bass line.

Figura 141: Terceiro Movimento de *Ebony Concerto* c. 123-126, de Igor Stravinsky

CONCLUSÃO

A discussão em torno de processos identitários atuantes nos encontros composicionais de Stravinsky com a música popular favoreceu o esclarecimento de implicações referentes à inserção do *popular* na estética modernista do compositor. Uma vez que seus empréstimos populares representam apenas o produto final de “práticas musicais que articulam uma identificação ancorada no corpo”, através das “diferentes alianças que se estabelecem entre diversas, *fragmentadas, situacionais* e imaginárias identidades narrativizadas que diferentes práticas musicais materializam” (VILA, 2012, p. 248), estes empréstimos também possuem relação com o ideal de distanciamento da música do passado e até mesmo de diferenciação perante outros compositores de sua época, com os quais Stravinsky “concorria” em uma suscetível e solitária corrida por prestígio e predileção pública. A se considerar suas críticas ao estilo de Schönberg, o qual lhe parecia um “modernismo pretensioso ultra-germânico”, a procura ocasional pelo material proveniente da música popular americana pode também ser compreendida não apenas como uma opção estética espontaneamente genuína, mas também enquanto uma tentativa de potencializar a individualização de um estilo particular idealizado. Entretanto, se as transposições populares realizadas por parte de Stravinsky não asseguram uma aliança efetiva entre a sua “alta” arte e a “baixa” arte da música popular, sua ausência também não implica na inexistência de tal aliança¹⁵⁵. Os processos de apropriação do elemento popular mobilizaram, no caso de Stravinsky, questões de múltiplas e

¹⁵⁵ Parafraseando Gendron (2002, p. 17).

conjunturais identificações com a ideia da música popular, as quais ocorreram paralelamente às suas releituras da música tonal, especialmente a partir do final da década de 1910.

O estudo de processos hipertextuais relacionados a *Ragtime for Eleven Instruments* e de tipicidades estilísticas do ragtime original sugerem que a composição desta obra exigiu a Stravinsky certos cuidados e esforços estéticos transpositivos durante a realização de seu próprio empreendimento criativo. Além de transposições hipertextuais de alguns elementos musicais, como aqueles trazidos por esta tese, pudemos identificar indícios de que a ideia da música popular atua especialmente como um ponto de partida a mobilizar a engenhosidade de suas tarefas composicionais, algo fundamentado por relatos do compositor e textos críticos. Os gêneros populares americanos servem especialmente para nutrir, portanto, os múltiplos e contextuais interesses de ímpeto artístico articulados por Stravinsky durante sua longa carreira. Finalmente, este entendimento não pode ser alcançado sem que sejam acionadas considerações biográficas, geopolíticas, sobre a busca por aceitação e prestígio, e sobre o papel de alianças circunstanciais que acabaram exercendo importância no destino do compositor. De certa maneira, essas questões que viabilizam o entendimento de que a eclética satisfação produtiva de Stravinsky podem se desdobrar tanto em releituras de música tonal quanto através de elementos da música popular contemporânea de sua época.

As obras e o contexto aqui explorados apresentam uma certa autonomia ao confrontar com práticas pós-tonais entidades musicais típicas do tonalismo, como a questão de quintas e tríades estruturais. É neste cenário que o nível cromático de espaço de altura adquire notoriedade no tecido de superfície dos blocos de Stravinsky. Ao se considerar os trabalhos de teoria musical, incluindo

investigações nos campos da cognição e da psicologia¹⁵⁶ conforme revisitados por Lerdahl (2001), conclui-se que a interferência de alturas do nível cromático em relação aos níveis mais rasos (diatônico, triádico e fundamental) na camada mais exterior de obras como *Ebony Concerto* possui relação com a natureza experiencial de obras do compositor. O contraste de blocos e suas sequências de alturas tonais ou modais (articuladas no tonalismo essencialmente pelos níveis de fundamental, triádico ou diatônico) com trechos mais cromáticos que exploram os níveis mais profundos do espaço de altura, representa um traço importante dentro dos múltiplos processos que envolvem as necessidades criativas de Stravinsky, que, de alguma forma possui relação com a noção de prolongamento de alturas principais e seus níveis de espaço.

Os novos exemplos de momentos condicionados pelo prolongamento de duas quintas, os quais designamos, em concordância com Straus (2014), como *estruturas bi-quintais*, intensificam a discussão em torno da ideia de que, em algumas passagens características de Stravinsky, existe algum tipo de nível de tensão entre dois centros de altura que competem entre si, cada qual reforçado por sua própria quinta (através de diversas técnicas, incluindo, entre outras, o paralelismo de acordes e fragmentos de diatonicismo, modalismo e cromatismo). Tendo ampliado o escopo da teoria bi-quintal através de novos exemplos analíticos, este trabalho pode demonstrar que tais estruturas estendem-se até mesmo aos empréstimos populares de Stravinsky. As análises de exemplos originais levantados por esta tese colaboram para a consolidação desta vertente teórica, desejando encorajar novos estudos sobre a simultaneidade multi-central na música de Stravinsky, e também de outros compositores. O exemplo do emergir do pensamento *bi-quintal* demonstra que a tentativa de revisão, associação e conciliação de teorias já solidificadas no debate teórico-musical podem

¹⁵⁶ (HEINICHEN, 1728; KELLNER, 1737; EULER 1739; WEBER, 1824; RAMEAU, 1722; SECHTER, 1853; DROBISCH, 1855; PISTON, 1941; LEWIN, 1987; RIEMANN, 1902; SHEPARD, 1982, KRUMHANSL 1983, 1990; DEUTSCH; FEROE, 1981).

efetivamente promover a busca por novos entendimentos e consensos sobre processos primeiramente despercebidos, ou pouco explorados, especialmente pela carência de um substrato teórico ideal que possa permitir a manifestação de tais descobertas.

Apesar do significado substancial dos desdobramentos de tais fenômenos, estas questões não são adversas a processos de movimentação textural (BERRY, 1987) e discussões sobre *a repetição do diferente* (FERRAZ, 1998) e sobre o ordenamento formal (HORLACHER, 2011), sem os quais o esquema articulado no âmbito das alturas não poderia, estrutural ou determinantemente, progredir. Pode-se constatar, especialmente em *Ebony Concerto*, que a ideia de repetição do diferente (que assume que reiteraões de objetos e blocos sonoros de Stravinsky são articuladas através de acréscimo ou subtração de elementos e de prolongamentos ou encurtamentos melódicos) também se faz presente nos empréstimos populares do compositor russo. Esta concepção conflui com aquilo que Horlacher (2011) descreve como modelos de *sucessão ordenada*, protótipos que exprimem a natureza de algumas das relações de acúmulo e convergência relacionadas a fenômenos aparentemente divergentes, como *estase* e *movimento*. Mesmo uma peça “popular” como *Ebony Concerto* demonstra características tipicamente autorais de Stravinsky, a se considerar o fato de que, em sua música, “o material não é mais redutível a um único ponto de partida, a um único denominador comum” (FERRAZ, 1998, p. 82). A densa multiplicidade que envolve os processos de manipulação de blocos e materiais sonoros de Stravinsky coordenam diversas capacidades estratégicas (incluindo fragmentações, permutações, fragmentações das permutações e permutações das fragmentações, sobreposições e justaposições), ocasionando um sentido de que a “unidade formal do todo” ocorre pelo fato de os objetos atuantes (de origens simbólicas semelhantes ou contrastantes, familiares ou estranhas) confluírem simultaneamente em um mesmo espaço e em um mesmo momento. Desta forma, a materialidade dos eventos que

se sucedem em *Ebony Concerto*, e em diversas outras obras de Stravinsky, indica que o ordenamento formal de sua música é moldado pelo próprio conteúdo material exposto às infinitas possibilidades de uma manipulação distante de predeterminações tonais (como a hegemonia da “simetria de quadratura” e a necessidade de conformidades verticais). O caso de Stravinsky defronta, portanto, a ideia de *repetição do diferente* e da *sucessão ordenada* através da manifestação de repetições assimétricas que não se submetem a nenhuma forma, uma vez que a forma é o próprio conteúdo em questão, conforme este conteúdo se apresenta.

Por fim, este trabalho contribui também com uma discussão sobre o episódio da *sequência acordes em movimento paralelo* enquanto uma das características da materialidade de algumas camadas texturais em passagens musicas de Stravinsky. Observando que esta aptidão possui colateralidades com o início da prática polifônica medieval teorizada, o paralelismo de acordes frequentemente empregado no modernismo stravinskiano representa um afastamento prático dos mecanismos de condução de vozes (com ênfase na idealização dos movimentos oblíquo e contrário) que se estabeleceram durante o predomínio do sistema tonal. Fundamentado não apenas na música antiga, mas também nos ideais do Nacionalismo Russo anti-germânico da metade do século XIX, o paralelismo de acordes em Stravinsky possui precedentes na música de um grupo de compositores que cercavam Mily Balakirev, incluindo Alexander Borodin, César Cui, Modest Mussorgsky e Nikolai Rimsky-Korsakov (seu tutor durante os primeiros anos de composição). A influência estética do Círculo Balakirev na música de Debussy e Ravel, amigos de Stravinsky durante a década de 1910, também transmite a questão do paralelismo de acordes para a música destes compositores franceses. O contato de Stravinsky com a questão do paralelismo conforme apresentado por estes compositores é refletido em sua extensa obra, desde seus prestigiados *Ballets russes* no início da década de 1910 estendendo-se até mesmo a seu repertório “popular americano”. Não menos importante do que as amplas e

demais questões que envolvem o tecido de superfície de suas composições, os momentos em que acordes são articulados em paralelo constituem um dos traços tipicamente relacionados à impressão musical sensorial prontamente relacionadas à música de Stravinsky.

Movidos por processos identitários situacionais, os ocasionais empréstimos de música popular realizados por Stravinsky são articulados por intermédio de transposições hipertextuais, através das quais o elemento popular se transfigura em um ideia ou ponto de partida para criação de obras inéditas. As estruturas de blocos musicais destas novas composições constantemente se organizam em torno de múltiplos centros de altura principal e seus diversos níveis de prolongamento, confrontados ou não com outros blocos simultâneos. Observando também características do ordenamento formal e abordando o recorrente fenômeno do paralelismo de acordes, a presente pesquisa buscou promover a convergência destes diversos tópicos como forma de discutir o universo que envolve as obras “populares” de Stravinsky.

REFERÊNCIAS

- ALBRIGHT, Daniel. **Modernism and Music: An Anthology of Sources**. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- ALFARO, Maria Jesus Martinez. Intertextuality: Origin and development of the concept. In: **Atlantis**, Vol.18, No.1/2 (June-December), p. 268-285, 1996.
- ALLEN, Graham. **Intertextuality: The New Critical Idiom**. New York: Routledge, 2011.
- APEL, Willi. **Harvard Dictionary of Music**. Second Revised & enlarged edition. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1969.
- BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. A intertextualidade musical como fenômeno. In: **Revista Per Musi**, v. 8, p.125-136. Belo Horizonte, 2003.
- BARTHES, Roland. **Image - Music - Text**. Traduzido ao inglês por Stephen Heath. Londres: Fontana, 1977.
- BENT, Ian; POPE, Anthony. Verbete "Analysis". In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, second edition, editado por Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan Publishers, 2001. Disponível em < <http://www.oxfordmusiconline.com/public/> > Acesso em 19 de setembro de 2016.
- BERLIN, Edward. **Ragtime: A musical and cultural History**. Lincoln: iUniverse, 1980.
- _____. **King of ragtime: Scott Joplin and his era**. New York: Oxford University Press, 1994.
- _____. Verbete "Ragtime". In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, second edition, editado por Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan Publishers, 2001. Disponível em < <http://www.oxfordmusiconline.com/public/> > Acesso em 19 de setembro de 2016.
- BERRY, Wallace. **Structural Functions in Music**. New York: Dover Publications, 1987.
- BERNSTEIN, Leonard. **Homage to Stravinsky**. Written for the London Symphony concert and television broadcast, 6 April. Disponível em < http://www.leonardbernstein.com/cond_stravinsky.htm > 1972.
- _____. **The Unanswered Question: Six Talks at Harvard**. Cambridge: Harvard University Press, 1976.
- BOMBERG, Douglas E. European Perceptions of Ragtime: Hindemith and Stravinsky. In: BUDDS, Michael J. (editor). **Jazz and the Germans: Essays on**

- the Influence of "Hot" American Idioms on 20th Century German Music. Hillsdale: Pendragon Press, 2002.
- BOULEZ, Pierre. **Apontamentos de aprendiz**. Traduzido por Stella Moutinho et all, "Col. Signos". São Paulo: Perspectiva, 1995.
- BUTLER, Christopher. Stravinsky as modernist. In: CROSS, Jonathan (Ed.). **The Cambridge Companion to Stravinsky**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- CAMPBELL, Stuart. Verbete "Balakirev, Mily Alekseyevich". In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, second edition, editado por Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan Publishers, 2001. Disponível em < <http://www.oxfordmusiconline.com/public/> > Acesso em 19 de setembro de 2016.
- CARR, Maureen. **After the Rite: Stravinsky's Path to Neoclassicism**. New York: Oxford University Press, 2014.
- COHN, Richard. Neo-Riemannian Operations, Parsimonious Trichords, and Their Tonnetz Representations. In: **Journal of Music Theory**, 41, p. 1-66, 1997.
- COLLIER, Simon. The Popular Roots of the Argentine Tango. In: **History Workshop**; p. 92. Oxford, Fall 1992.
- CONE, Edward T. **Musical Form and Musical Performance**. New York: Norton, 1968.
- COOKE, Mervyn. **The Chronicle of Jazz: Year-by-year, the Personalities, the Stories, the Innovations Behind This Century's Most Exciting Music**. [S.l.]: Abbeville Press, 1998.
- COOPER, Grosvenor; MEYER, Leonard. **The Rhythmic Structure of Music**. Chicago: University of Chicago Press, 1960.
- COPE, David. **Techniques of the Contemporary Composer**. New York City: Schirmer Books, 1997.
- CAMPBELL, Stuart. Verbete "Balakirev, Mily Alekseyevich". In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, second edition, editado por Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan Publishers, 2001. Disponível em < <http://www.oxfordmusiconline.com/public/> > Acesso em 19 de setembro de 2016.
- DEBUSSY, Claude. **Debussy Letters**. Editado por François Lesure e Roger Nichols. Cambridge: Harvard University Press, 1987.
- _____; BUSONI, Ferruccio; IVES, Charles. **Three Classics in the Aesthetic of Music**. New York: Dover, 1962.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Traduzido por Roberto Machado e Luis Orlandi. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DEUTSCH, Diana; FEROE, John. The Internal Representation of Pitch Sequences in Tonal Music. In: **Psychological Review**, 88, p. 503-522, 1981.

- DRABKIN, William. Verbete "Prolongation". In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, second edition, editado por Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan Publishers, 2001. Disponível em < <http://www.oxfordmusiconline.com/public/> > Acesso em 19 de setembro de 2016.
- _____. Verbete "Ursatz". In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, second edition, editado por Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan Publishers, 2001. Disponível em < <http://www.oxfordmusiconline.com/public/> > Acesso em 19 de setembro de 2016.
- _____. Verbete "Tonicization". In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, second edition, editado por Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan Publishers, 2001. Disponível em < <http://www.oxfordmusiconline.com/public/> > Acesso em 19 de setembro de 2016.
- DROBISCH, Moritz Wilhelm. Über musikalische Tonbestimmung und Temperatur. In: **Abhandlungen der Königlich sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig**, 4, p. 3-121. Leipzig: Hirzel, 1855.
- DRABKIN, William. Verbete "Consecutive fifths, consecutive octaves [parallel fifths, parallel octaves]". In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, second edition, editado por Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan Publishers, 2001. Disponível em < <http://www.oxfordmusiconline.com/public/> > Acesso em 19 de setembro de 2016.
- EULER, Leonard. **Tentamen novae theoriae musicae**. St. Petersburg. New York: Broude, 1968. Publicado originalmente em 1739.
- EVANS, Joan. **Stravinsky's Music in Hitler's Germany**. In: Journal of the American Musicological Society, Vol. 56, No. 3, pp. 525-594, 2003.
- EWELL, Phillip. 'On the System of Stravinsky's Harmony' by Yuri Kholopov: Translation and Commentary. In: **Music Theory Online**, vol. 19, n. 2, 2013. Disponível em <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.13.19.2/mto.13.19.2.ewell.html> - FN2> Acesso em 17 de fevereiro de 2015.
- FERRAZ, Silvio. **Música e repetição: a diferença na composição contemporânea**. Educ: São Paulo, 1998.
- FORTE, Allen. **The Structure of Atonal Music**. New Haven: Yale University Press, 1973.
- FRAGA, Orlando. **Progressão Linear: Uma Breve Introdução à Teoria de Schenker**. Curitiba: DeArtes UFPR, 2009.
- FRITH, Simon. "What is good music?". In: SHEPHERD, J. (Ed.). **Alternative musicologies/les musicologies alternatives**: special number (10: 2) of *Canadian University Music Review*, p. 92-102, 1990.
- FROBENIUS, Wolf. "Polyphony, I: Western". In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, second edition, editado por Stanley Sadie and John Tyrrell.

- London: Macmillan Publishers, 2001. Disponível em < <http://www.oxfordmusiconline.com/public/> > Acesso em 19 de setembro de 2016.
- FROLOVA-WALKER, Marina. Verbete "Russian Federation (Russ. Rossiiskaya Federatsiya)". In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, second edition, editado por Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan Publishers, 2001. Disponível em < <http://www.oxfordmusiconline.com/public/> > Acesso em 19 de setembro de 2016.
- GARDEN, Edward. Verbete "Five, the [Moguchaya kuchka; Mighty Handful]". In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, second edition, editado por Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan Publishers, 2001. Disponível em < <http://www.oxfordmusiconline.com/public/> > Acesso em 19 de setembro de 2016.
- GENDRON, Bernard. **Between Montmartre and The Mudd Club: Popular Music and The Avant-Garde**. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestes: A Literatura de Segunda Mão**. Excertos traduzidos por Cibele Braga, Erika Viviane Costa, Vieira Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.
- _____. **Palimpsestes: La littérature au second degré**. Paris: Édition du Seuil, 1982.
- _____. **Palimpsests: Literature in the Second Degree**. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997.
- GOERTZEN, Chris; AZZI, María Susana. Globalization and the Tango. In: **Yearbook for Traditional Music**, vol. 31, p. 67-76, 1999.
- GRIFFITHS, Paul. **Igor Stravinsky: The Rake's Progress**. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- HASTY, Christopher. **Meter as Rhythm**. New York: Oxford University Press, 1997.
- HEINICHEN, Johann David. **General-Bass in der Composition**. Dresden: Facs. Hildesheim: Olms, 1969. Publicado originalmente em 1728.
- HEYMAN, Barbara B. Stravinsky and Ragtime. In: **The Musical Quarterly**, n. 64(4), p. 543-562, 1982.
- HORLACHER, Gretchen. **Building Blocks: Repetition and Continuity in the Music of Stravinsky**. New York: Oxford University Press, 2011.
- HUSMANN, Heinrich. **Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit**, Mw, ix, 1955.
- HYER, Brian. **Reimag(in)ing Riemann**. In: *Journal of Music Theory*, 39, p. 101-138, 1995.
- JENSEN, Eric Frederick. **Debussy (Master Musicians Series)**. New York: Oxford University Press, 2014.
- KELLNER, David. **Treulicher Unterricht im General-Bass**. Hamburg: Christian Herold, 1737.
- KELLY, Barbara L. History and Homage. In: **The Cambridge Companion to Ravel**, editado por Deborah Mawer. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

- _____. Verbete "Ravel, (Joseph) Maurice". In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, second edition, editado por Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan Publishers, 2001. Disponível em < <http://www.oxfordmusiconline.com/public/> > Acesso em 19 de setembro de 2016.
- KETTLEWELL, David. Verbete 'Dulcimer'. In: **The new Grove dictionary of music and musicians**. 2. ed. London: Macmillan, 2001. v.7.
- KORABEL'NIKOVA, Liudmila Zinov'evna. **Alexander Tcherepnin: The Saga of a Russian Emigré Composer**. Bloomington: Indiana University Press, 2008.
- KOPP, David. **A Comprehensive Theory of Chromatic Mediant Relations in Mid-Nineteenth-Century Music**. Brandeis University: Ph.D. dissertation. 1995.
- KOSTKA, Stefan. **Materials and Techniques of Twentieth-Century Music**. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2006.
- KRAMER, Jonathan. Discontinuity and Proportion in the Music of Stravinsky, In: **Confronting Stravinsky: Man, Musician and Modernist**, editado por PASLER, Jann. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1986.
- KRUMHANS, Carol L. Perceptual Structures for Tonal Music. In: **Music Perception**, 1, p. 28-62, 1983.
- _____. **Cognitive Foundations of Musical Pitch**. New York: Oxford University Press, 1990.
- KUBIK, Gerhar. Blue note. In: SADIE, Stanley; TYRRELL, John. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**: Grove Music Online. New York: Macmillan, 2001. p. 1. Disponível em: < http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2234425?q=blue+note&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit >. Acesso em: 13 maio 2015.
- LACASSE, Serge. Une introduction à la transphonographie. **Volume!: La revue des musiques populaires**, S/a, v. 2, n. 7, p.31-57, 2010. Disponível em: < <http://volume.revues.org/692?lang=fr#text> >. Acesso em: 19 maio 2015.
- LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. "Post-marxism without apologies". **New Left Review**, 166, p. 79-106, 1987.
- LEEUEW, Ton de. **Music of the Twentieth Century: A Study of Its Elements and Structure**. Foreword by Rokus De Groot, translated by Stephen Taylor. Amsterdam: Amsterdam University, 2005.
- LERDAHL, Fred. **Tonal Pitch Space**. New York: Oxford University Press, 2001.
- LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. **A Generative Theory of Tonal Music**. Cambridge: MIT Press, 1983.
- LESURE, François. Verbete "Debussy, (Achille-)Claude". In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, second edition, editado por Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan Publishers, 2001. Disponível em < <http://www.oxfordmusiconline.com/public/> > Acesso em 19 de setembro de 2016.

- LEVITZ, Tamara. Igor the Angelino: The Mexican Connection. In: **Stravinsky and His World**. Editado por Tamara Levitz. Princeton: Princeton University Press, 2013.
- LEWIN, David. Some Notes on Analyzing Wagner: The Ring and Parsifal. In: **Nineteenth Century Music**, 16, p. 49-58, 1992.
- MACHADO, Marco Antônio Crispim. Cubismo analítico e sintético: uma abordagem sobre a simultaneidade nas obras de Stravinsky e Ives. In: **Anais do XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. Pôster. São Paulo, 2014. Disponível em < https://www.academia.edu/8692212/Cubismo_anal%C3%ADtico_e_sint%C3%A9tico_uma_abordagem_sobre_a_simultaneidade_na_obra_de_Stravinsky_e_Ives >. Acesso em 30 de agosto de 2014.
- MACONIE, Robin. **Experiencing Stravinsky: A Listener's Companion**. Lanham: Scarecrow Press, 2013.
- MAWER, Deborah. Ravel's theory and practice of jazz. In: **Ravel Studies**. New York: Cambridge University Press, 2010.
- McCALLA, James. **Twentieth-Century Chamber Music**. New York: Routledge, 2003.
- MEYER, Leonard. **Emotion and Meaning in Music**. Chicago: University of Chicago Press, 1956.
- MOONEY, Michael Kevin. **The Table of Relations and Music Psychology in Hugo Riemann's Harmonic Theory**. Columbia University: Ph.D. dissertation, 1996.
- MOREIRA, Adriana Lopes. **Olivier Messiaen: inter-relação entre conjuntos, textura, rítmica e movimento em peças para piano**. Tese (Doutorado). Campinas: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes, Departamento de Música, 2008.
- _____; PENTEADO, Ronaldo Alves. Fundamentos para a análise musical do potencial projetivo rítmico de obras musicais. In: **Anais do XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. Painel, São Paulo, 2014. Disponível em < <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/view/3192> > Acesso em 30 de agosto de 2014.
- NALLY, Donald. **Conversations with Joseph Flummerfelt: Thoughts on Conducting, Music, and Musicians**. Plymouth: Scarecrow Press, 2010.
- PASCALL, Robert. Verbete "Style". In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, second edition, editado por Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan Publishers, 2001. Disponível em < <http://www.oxfordmusiconline.com/public/> > Acesso em 19 de setembro de 2016.
- PASLER, Jann. Stravinsky and the Apaches. In: **The Musical Times**, vol. 123, n° 1672 (Jun.), p. 403-407, 1982.

- _____. Verbete "Apaches, Les". In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, second edition, editado por Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan Publishers, 2001. Disponível em < <http://www.oxfordmusiconline.com/public/> > Acesso em 19 de setembro de 2016.
- PISTON, Walter. **Harmony**. Fourth edition, revised and expanded by M. DeVoto. 1978. Originalmente publicado em 1941.
- POPLE, Anthony. Misleading voices: contrast and continuities in Stravinsky studies. In: **Analytical Strategies and Musical Interpretation: Essays on Nineteenth- and Twentieth-Century Music**. Editores: AYREY, Craig; EVERIST, Mark. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- POTTER, Keith. Verbete "Minimalism". In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, second edition, editado por Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan Publishers, 2001. Disponível em < <http://www.oxfordmusiconline.com/public/> > Acesso em 19 de setembro de 2016.
- RAHN, John. **Basic atonal theory**. New York; London: Schirmer: C. Macmillan, 1987, c1980.
- RAVEL, Maurice; ORENSTEIN, Arbie (ed.). Contemporary Music. In: **A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews**. Mineola: Columbia University Press, 2003.
- RAMEAU, Jean-Philippe. **Traite de l'harmonie reduite a ses principes naturels**. Tradução: P. Cosset. New York: Dover, 1971. Originalmente publicado em 1722.
- RECKOW, Fritz. Verbete "Organum". In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, second edition, editado por Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan Publishers, 2001. Disponível em < <http://www.oxfordmusiconline.com/public/> > Acesso em 19 de setembro de 2016.
- SABBE, Hermann. Philosophie de la musique la plus récente. In: **Musique en Jeu**, n° 7. Paris: Seuil, 1975.
- SALZER, Felix. **Structural hearing: Tonal coherence in music**. New York: Dover Publications, 1962.
- SAMSON, Jim. Verbete "Genre". In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, second edition, editado por Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan Publishers, 2001. Disponível em < <http://www.oxfordmusiconline.com/public/> > Acesso em 19 de setembro de 2016.
- _____. Verbete "Romanticism". In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, second edition, editado por Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan Publishers, 2001. Disponível em <

<http://www.oxfordmusiconline.com/public/> > Acesso em 19 de setembro de 2016.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Course in General Linguistics**. Traduzido por Wade Baskin. Londres: Fontana, 1974.

SAVIGLIANO, Marta. **Tango and the Political Economy of Passion**. San Francisco: Westview Press, 1995.

SCHAFER, William J; RIEDEL, Johannes. **The Art of Ragtime**. New York: Da Capo Press, 1973.

SCHENKER, Heinrich. **Harmonielehre**. Stuttgart: J.G. Cotta'sche Buchhandlung, 1906.

_____. **Kontrapunkt: Cantus firmus und zweistimmiger Satz**. Vienna: Cotta, 1910.

_____. **Kontrapunkt: drei- und mehrstimmiger Satz, Übergänge zum freien Satz**. Vienna: Universal Edition, 1922.

_____. **Der freie Satz**. Vienna: Universal Edition, 1935.

SCHMALFELDT, Janet. **In the Process of Becoming: Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music**. New York: Oxford University Press, 2011.

SCHÖNBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. São Paulo: Edusp, 1996.

SECHTER, Simon. **Die Grundsätze der Musikalischen Komposition**. Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1853.

SHEPARD, Roger N. **Structural Representations of Music Pitch**. In D. Deutsch, ed., *The Psychology of Music*. New York: Academic, 1982.

SCHULLER, Gunther. **The Swing Era: The Development of Jazz 1930-1945**. New York: Oxford University Press, 1989.

SILLS, Helen. Music-Making Time. In: **Time: Limits and Constraints (Study of Time)**. Editores: PARKER, Jo Alyson; HARRIS, Paul Andre; STEINECK, Christian. Boston, Brill Academic Publishers: 2010.

STEIN, Leonard. Schoenberg and "Kleine Modernsky". In: **Confronting Stravinsky: man, musician, and modernist**. Editado por Jann Pasler. Los Angeles: University of California Press, 1986.

STRAUS, Joseph. Stravinsky's "Tonal Axis". **Journal of Music Theory**, vol. 26, n. 2, p. 261-290, 1982.

_____. "The 'Anxiety of Influence' in Twentieth-Century Music". **The Journal of Musicology**. Vol. 9, No. 4, p. 430-447. University of California Press, 1991.

_____. **Introdução à Teoria Pós-Tonal**. Traduzido por Ricardo Bordini. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

_____. Harmony and Voice Leading in the Music of Stravinsky. **Music Theory Spectrum**, Vol. 36, Issue 1, p. 1-33, 2014.

STRAVINSKY, Igor. **Dialogues and a diary**. Doubleday: Garden City, 1963.

- _____. **Poética Musical em 6 Lições.** Tradutor: Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.
- _____.; CRAFT, Robert. **Conversations with Igor Stravinsky.** New York: Doubleday & Company, 1959.
- _____.; CRAFT, Robert. **Dialogues.** Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1982.
- _____.; CRAFT, Robert. **Memories and Commentaries.** Londres: Faber and Faber, 2002.
- TARUSKIN, Richard. Back to whom? Neoclassicism as ideology. In: **19th-Century Music**, vol. 16, nº 3, p. 286-302, 1993.
- _____. **Text and Act: Essays on Music and Performance.** New York: Oxford University Press, 1995.
- _____. **Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra.** Los Angeles: University of California Press, 1996.
- TAYLOR, Julie. **Tango: Theme of Class and Nation.** In: *Ethnomusicology*, vol. 20, nº. 2, p. 273-291, mai., 1976.
- _____. Tango. In: **Cultural Anthropology**, vol. 2, nº. 4, p. 481-493, nov., 1987.
- VILA, Pablo. Práticas musicais e identificações sociais. In: **Significação - Revista de Cultura Audiovisual**, n. 38, p. 247-277, 2012.
- _____. (ed.). Narrative Identities and Popular Music: Linguistic Discourses and Social Practices. In: **Music and Youth Culture in Latin America: Identity Construction Processes from New York to Buenos Aires.** New York: Oxford University Press, 2014.
- WALSH, Stephen. **Igor Stravinsky.** Disponível em: <http://www.chesternovello.com/Default.aspx?TabId=2431&State_2905=2&composerId_2905=1530> Acesso em 10/03/2010.
- _____. Verbete "Stravinsky, Igor (Fyodorovich)". In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, second edition, editado por Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan Publishers, 2001. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com/public/>> Acesso em 19 de setembro de 2016.
- _____. **Stravinsky: A creative spring: Russia and France 1882 - 1934.** Los Angeles: University of California Press, 2002.
- WEBER, Gottfried. **Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst.** Mainz: B. Schotts Sohne, 1824.
- WHITE, Eric Walter. Stravinsky and Debussy. In: **Tempo**, nº 61/62 (Spring - Summer), p. 2-5, 1962.
- WOODY HERMAN & THE HEARD. **At Carnegie Hall, 1946.** [S.l.]: Verve Records, 1999. Catálogo 559 833-2, CD.

APÊNDICES

Apêndice 1 - Lista cronológica de composições de Stravinsky

Lista organizada cronologicamente de acordo com as informações fornecidas pelo anexo do Verbete *Stravinsky* em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001), de autoria de Stephen Walsh. Segundo o autor, são excluídas desta lista obras perdidas e fragmentadas.

Primeiros anos (1882-1905):

- *Tarantela* (1898)
- *Scherzo* (1902)
- *Tucha* (1902)
- *Sonata* (1903-1904)
- *How the Mushrooms Prepared for War* (1904)
- *Cantata* (1904)
- *Symphony E op. 1* (1905-1907)

Em direção à *Firebird*, (1902-09):

- *The Driver and the Tarantula* (1906)
- *The Faun and the Shepherdess* (1906)
- *Three Little Songs 'Recollections of my Childhood'* (1906)
- *Scherzo fantastique* (1907-1908)
- *Deux mélodies* (1907-1908)
- *Pastorale* (1907)
- *Etudes for piano op. 7* (1908)
- *Fireworks* (1908; rev. 1909)
- *The Firebird* (1909-1910)
- *Deux poèmes de Paul Verlaine* (1910)
- *Suite from The Firebird* (1910)

Os primeiros balés de Diaghilev (1910-14):

- *Petrushka* (1910-11; rev. 1946)
- *Two poems of Konstantin Bal'mont* (1911)
- *The king of the stars "Star-Face"* (1911-1912)
- *Le Sacre du Printemps* (1911-1913; rev. 1943)
- *Three Japanese Lyrics* (1912-1913)
- *The Nightingale* (ato 1, 1908-1909; atos 2 e 3, 1913-1914)

- *Pribaoutki* (1914)
- *Three pieces for string quartet* (1914)
- *Valse des fleus, piano 4 hands* (1914)

Exílio na Suíça (1914-20):

- *Trois pièces faciles* (1914-1915)
- *Souvenir d'une marche boche* (1915)
- *March* (1915)
- *Cat's Cradle Songs* (1915)
- *Polka for cimbalum* (1915)
- *Renard* (1915-16)
- *The Wedding* (rascunho em 1914-17; completo em 1921-1923)
- *Three Children's Tales* (1916-1917)
- *Valse pour les enfants* (1916 or 1917)
- *Song of the Nightingale* (1917)
- *Cinq pièces faciles, piano 4 hands* (1917)
- *Study for pianola* (1917)
- *Berceuse* (1917)
- *Four Russian Peasant Songs* (1914-1917; rev 1954)
- *Soldier's Tale* (1918)
- *Balalaika* (1918)
- *Three pieces for solo clarinet* (1918)
- *Ragtime for eleven instruments* (1917-1918)
- *Quatre chants russes* (1918-1919)
- *Suite from "Soldier's Tale"* (1918-1919)
- *Pulcinella* (1919-1920)
- *Piano-Rag Music* (1919)
- *Concertino for string quartet* (1920)
- *Concertino 4 hands* (1920)
- *Symphonies d'instruments à vent* (1920)

França: o início do neoclassicismo (1920-25):

- *Les cinq doigts* (1921)
- *Three movements from "Petrushka"* (1921)
- *Mavra* (1921-1922)
- *Suite from Pulcinella* (1922)
- *Chanson de Paracha* (1922-1923)
- *Octet* (1923)
- *Concerto* (1923-1924)
- *Sonata* (1924)

- *Suite n.º 1* (1925)
- *Serenade in A* (1925)
- *Suite d'après thèmes, fragments et pièces de Giambattista Pergolesi* (1925)

Volta ao teatro (1925-34):

- *Our Father* (1926)
- *Berceuse from "The Firebird"* (1926)
- *Prélude et Ronde des princesses from "The Firebird"* (1926)
- *Oedipus Rex* (1926-1927)
- *Apollo* (1927-1928)
- *Le baiser de la fée* (1928)
- *Quatre études* (1928-1929)
- *Capriccio* (1928-1929)
- *Symphonie de psaumes* (1930)
- *Violin Concerto in D* (1931)
- *Duo concertant* (1931-1932)
- *Symbol of faith* (1932)
- *Concerto for 2 pianos* (1932-1935)
- *Chants du rossignol et Marche chinoise* (1932)
- *Perséphone* (1933-1934)
- *Blessed Virgin* (1934)
- *Divertimento from Le blaiser de la fée* (1934)

Últimos anos na França: rumo à América (1934-39):

- *Jeu de cartes* (1936)
- *Praeludim* (1936-1937; rev. 1953)
- *Petit Ramusianum harmonique* (1937)
- *Concerto "Dumbarton Oaks" in E* (1937-1938)
- *Symphony in C* (1938-1940)

Estados Unidos: os últimos trabalhos neoclássicos (1939-51):

- *Tango for piano* (1940)
- *Danses concertantes* (1940-1942)
- *Circus Polka* (for a young elephant) (1942)
- *Four Norwegian Moods* (1942)
- *Ode* (1943)
- *Sonata for 2 pianos* (1943-1944)
- *Scènes de ballet* (1944)

- *Elégie* (1944)
- *Babel* (1944)
- *Symphony in Three Movements* (1942-1945)
- *Scherzo à la russe* (1945)
- *Ebony concerto* (1945)
- *Concerto in D* (1946)
- *Orpheus* (1947)
- *Hommage à Nadia Boulanger* (1947)
- *Mass* (1944-1948)
- *The Rake's Progress* (1947-1951)

As obras proto-seriais (1951-59):

- *Cantata* (1951-1952)
- *Concertino* (1952)
- *Tango arr.* (1953)
- *Three Songs from William Shakespeare* (1953)
- *In memoriam Dylan Thomas* (1954)
- *Septet* (1954)
- *Greeting Prelude* (1955)
- *Canticum sacrum ad honorem Sancti Marci nominis* (1955)
- *Agon* (1953-1957)
- *Threni: id est Lamentationes Jeremiae prophetae* (1957-1958)
- *Movements* (1958-1959)
- *Epitaphium* (1959)
- *Double Canon* (1959)

Os últimos anos (1959-71):

- *Monument pro Gesualdo di Venosa* (1960)
- *A Sermon, a Narrative and a Prayer* (1960-1961)
- *The Flood* (1961-1962)
- *Anthem "The dove descending breaks the air"* (1962)
- *Eight Instrumental Miniatures* (1962)
- *Abraham and Isaac* (1962-1963)
- *Variations* (1963-1964)
- *Fanfare for a New Theatre* (1964)
- *Elegy for J. F. K.* (1964)
- *Canon* (1965)
- *Introitus (T. S. Eliot in memoriam)* (1965)
- *Requiem Canticles* (1965-1966)
- *The Owl and the Pussy-Cat* (1966)

B $\flat$ ————— F
B $\flat$ - D - E $\flat$ - E - F - F $\sharp$ - G - A

15.

$\begin{matrix} B^b \\ B^b \end{matrix} - C - D - E^b - E - F - F\# - G - A$
 $\begin{matrix} B^b \\ B^b \end{matrix} - C - D^b - E^b - F - G - A^b - A$
 $\begin{matrix} B^b \\ B^b \end{matrix} - C - D - E^b - F - G - A$
 $\begin{matrix} B^b \\ B^b \end{matrix} - C - D^b - E^b - F - G - A$

sub. p *sub. p* *subito f* *subito f*

18.

$\begin{matrix} A \\ A \end{matrix} - B - C - E - F\# - G\#$
 $\begin{matrix} F \\ F \end{matrix} - G - A - C - E$
 $\begin{matrix} A \\ A \end{matrix} - B - C - D - D\# - E - F - F\# - G - G\#$
 $\begin{matrix} E \\ E \end{matrix} - F\# - G\# - B - D - D\#$

$\begin{matrix} C \\ C \end{matrix} - D - E^b - E - F - G$
 $\begin{matrix} G^b \\ G^b \end{matrix} - A^b - B^b - C^b - D^b - D - F$

mf *mf* *mf*

22.

$\begin{matrix} E \\ E \end{matrix} - G - A - B - D$
 $\begin{matrix} A \\ A \end{matrix} - B - C - D - D\# - E - F - F\# - G - G\#$
 $\begin{matrix} A \\ A \end{matrix} - C - D - E - G$

$\begin{matrix} B^b \\ B^b \end{matrix} - D^b - F - A^b$

f marc.

27

E - F - G - A - B

sf

f marc.

31

E - G - G# - B - C - C#

sf

mf

mf

A - B - C - D - E - G

mf

sf

36

G# - A - B - C - D - D - E - F

E - F - F# - G - B

E - G - A

sempre sf

poco sf

p

f

1

D - E - F - G - A - B - C

39

mf marcato

Chord boxes:
 $B\flat - F$
 $B\flat - F - A\flat$
 $G - A - B\flat - B - D - D - F$
 $G - A - B\flat - B - D - D - F$

43

mf cantabile

mf

mp

Chord boxes:
 $E\flat - F - G\flat - G - A\flat - A - B\flat - C\flat - C - D\flat - D$
 $E\flat - G\flat - G - B\flat - D\flat$
 $F - G\flat - A\flat - B\flat - C$

47

mf cantabile

mf

mp

Chord boxes:
 $F - G\flat - A\flat - B\flat - C$

51

System 51: Treble and Bass staves. Treble staff has a melodic line with a long slur. Bass staff has a melodic line with a long slur and a *p* dynamic marking. A third staff shows dense chordal textures. A fourth staff has a simple bass line.

55

System 55: Treble and Bass staves. Treble staff has a melodic line with a long slur. Bass staff has a melodic line with a long slur. A third staff shows dense chordal textures. A fourth staff has a simple bass line.

59

System 59: Treble and Bass staves. Treble staff has a melodic line with a long slur. Bass staff has a melodic line with a long slur. A third staff shows dense chordal textures. A fourth staff has a simple bass line. Dynamics include *mf*, *mf*, and *p marcato*. A box contains the text "E - G# - B".

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

1352

1353

1354

1355

1356

1357

1358

1359

1360

1361

1362

1363

1364

1365

1366

1367

1368

1369

1370

1371

1372

1373

1374

1375

1376

1377

1378

1379

1380

1381

1382

1383

1384

1385

1386

1387

1388

1389

1390

1391

1392

1393

1394

74

meno f *p* *pp*

78

2

p *mf marcato*

Chord diagrams:
 Measure 78: D - E - F# - G - A - B - C
 Measure 81: D - E - F - F# - G# - A - C

mf cantabile *p* *poco sf* *mf*

Chord diagram for measure 82:
 Bb - C - C# - D - Eb - E - F - F# - G - A - Ab

87

Measures 87-90 of a musical score. The score is written for four staves: Treble, Bass, Bass, and Bass. The key signature is one flat (B-flat). The first staff (Treble) contains a melodic line with a long slur over measures 87-90. The second staff (Bass) contains a complex, rhythmic accompaniment with many beamed sixteenth notes. The third staff (Bass) contains a simple bass line with whole and half notes. The fourth staff (Bass) contains a melodic line with a long slur over measures 87-90. Dynamic markings include *poco sf* at the end of measure 88 and *mf* at the end of measure 90.

91

Measures 91-94 of a musical score. The score is written for four staves: Treble, Bass, Bass, and Bass. The key signature is one flat (B-flat). The first staff (Treble) contains a melodic line with a long slur over measures 91-94. The second staff (Bass) contains a complex, rhythmic accompaniment with many beamed sixteenth notes. The third staff (Bass) contains a simple bass line with whole and half notes. The fourth staff (Bass) contains a melodic line with a long slur over measures 91-94. Dynamic markings include *poco sf* at the end of measure 91, *mf* at the end of measure 92, and *sempre sf* at the end of measure 93.

95

Measures 95-98 of a musical score. The score is written for four staves: Treble, Bass, Bass, and Bass. The key signature is one flat (B-flat). The first staff (Treble) contains a melodic line with a long slur over measures 95-98. The second staff (Bass) contains a complex, rhythmic accompaniment with many beamed sixteenth notes. The third staff (Bass) contains a simple bass line with whole and half notes. The fourth staff (Bass) contains a melodic line with a long slur over measures 95-98.

99

$\begin{matrix} \text{B}\flat & \text{E} & \text{F} & \text{G} & \text{A} & \text{B}\flat \\ \text{B}\flat & - & \text{E} & - & \text{F} & - & \text{G} & - & \text{A} & - & \text{B}\flat & - & \text{C} & - & \text{D} \end{matrix}$

Musical score for measures 99-102. Measure 99 features a vocal line with a long note and a piano accompaniment with chords. Measures 100-102 show a continuation of the piano accompaniment with various chordal textures and a final triplet in measure 102.

103

$\begin{matrix} \text{B}\flat & \text{F} \\ \text{B}\flat & - & \text{C} & - & \text{D} & - & \text{E}\flat & - & \text{F} & - & \text{A} \end{matrix}$

Musical score for measures 103-104. Measure 103 shows a vocal line with a triplet and a piano accompaniment with chords. Measure 104 is a whole rest for both parts.

EBONY CONCERTO

2. Andante

IGOR STRAVINSKY

Redução para quatro pautas: Alexy Viegas

$\text{♩} = 84$

First System:

Chord: $\begin{matrix} F \\ F - G - A\flat - C \end{matrix}$

p espr.

p

Second System:

Chord: $\begin{matrix} F \\ F - G - A\flat - B\flat - C - D\flat - E\flat - E \end{matrix}$

pp

p

Third System:

Chord: $\begin{matrix} F \\ F - A - C \end{matrix}$

Chord: $\begin{matrix} D\flat \\ D\flat - E\flat - F - A\flat - C \end{matrix}$

Chord: $\begin{matrix} F \\ F - G - A\flat - A - B\flat - C - D\flat - E\flat - E \end{matrix}$

pp

p

p

p

10

$F - A^b - A - \overset{C}{C} - D - E^b - E$

mf

$E^b - F^b - G^b - A^b$

$F - A^b - C$

12

$D^b - E^b - F - A^b - C$

$F - A - C$

$F - A - B^b - B - \overset{C}{C} - D^b - E$

14

$D - A$
 $D - F\# - A$

p marc.

Detailed description: The image shows a musical score for three systems, measures 10 through 14. Each system consists of a piano (upper) staff and a bass (lower) staff. Measure 10: The piano staff has a series of chords, with a melodic line starting in measure 11. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment. Measure 11: The piano staff continues with chords and a melodic line. The bass staff continues with eighth notes. Measure 12: The piano staff has a complex chordal texture. The bass staff has a melodic line. Measure 13: The piano staff has a complex chordal texture. The bass staff has a melodic line. Measure 14: The piano staff has a complex chordal texture. The bass staff has a melodic line. Chord progressions are indicated in boxes above and below the staves. Dynamics include *mf* and *p marc.*

16

p

18

D A
D - E - F - F# - G - G# - A - B - B - C

p

21

1 A
A - B - C - D - E

p

mf marcato

2

23

This musical system contains measures 23 and 24. It features four staves: two treble staves at the top and two bass staves at the bottom. Measure 23 shows a complex texture with sixteenth-note runs in the upper treble staff and a more melodic line in the lower bass staff. Measure 24 continues these patterns with some notes beamed together. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

25

p

pp

This musical system contains measures 25 and 26. It features four staves: two treble staves at the top and two bass staves at the bottom. Measure 25 begins with a treble staff containing sixteenth-note runs, a middle treble staff with a single note, and a bass staff with a melodic line. A dynamic marking of *p* (piano) is placed below the middle treble staff. Measure 26 shows a continuation of the textures, with a final chord in the treble and a sustained note in the bass. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is placed below the bottom bass staff. The system concludes with a double bar line.

EBONY CONCERTO

3. Allegro Moderato

IGOR STRAVINSKY

Redução para quatro pautas: Alexy Viegas

Vivo ♩ = 132

System 1 (Measures 1-5):

- Staff 1: Treble clef, whole rests.
- Staff 2: Treble clef, chords. Harmonic diagram: $\begin{matrix} G & D \\ G-B-C & D \end{matrix}$
- Staff 3: Bass clef, chords. Harmonic diagram: $\begin{matrix} D & A \\ D-F-G & A-C \end{matrix}$
- Staff 4: Bass clef, melody. Dynamic: *mf*.

System 2 (Measures 6-11):

- Staff 1: Treble clef, whole rests.
- Staff 2: Treble clef, chords. Harmonic diagram: $\begin{matrix} B^b & F \\ B^b-D & F-A^b \end{matrix}$
- Staff 3: Bass clef, chords. Harmonic diagram: $\begin{matrix} D & A \\ D-F & A \end{matrix}$
- Staff 4: Bass clef, melody. Dynamic: *mf*.

System 3 (Measures 12-15):

- Staff 1: Treble clef, melody. Dynamic: *p*.
- Staff 2: Treble clef, melody. Dynamic: *mf*. Harmonic diagram: $\begin{matrix} D & A \\ D-F & G-A \end{matrix}$
- Staff 3: Bass clef, whole rests.
- Staff 4: Bass clef, melody. Harmonic diagram: $\begin{matrix} B^b & F \end{matrix}$. Dynamic: *p*.

System 4 (Measures 16-19):

- Staff 1: Treble clef, melody. Dynamic: *p*.
- Staff 2: Treble clef, melody. Dynamic: *mf*. Harmonic diagram: $\begin{matrix} G^b & D^b \\ G^b-G & A^b-A & B^b-B & C-D^b \end{matrix}$
- Staff 3: Bass clef, whole rests.
- Staff 4: Bass clef, melody. Dynamic: *p*.

17

(8vb)

E $\flat$ — B $\flat$
E $\flat$ - E - F $\sharp$ - G - A - B $\flat$ - C $\sharp$ - D

22

mf

B $\flat$ — F
B $\flat$ - D - F

26

mf cantabile

B $\flat$ — C $\sharp$ - C - D $\flat$ - D - F - G - A $\flat$
B $\flat$ - C $\sharp$ - C - D $\flat$ - D - F - G - A $\flat$

31

36

Chord diagrams:

- Measure 37: $\begin{matrix} C & G \\ C & - E - G - B^b \end{matrix}$
- Measure 38: $\begin{matrix} B^b & F \\ B^b & - C - D - E - F \end{matrix}$
- Measure 39: $\begin{matrix} B^b & F \\ B^b & - C - E^b - F - G - A \end{matrix}$

41

Chord diagram for measure 45:

 $\begin{matrix} F & B^b \\ F & - G^b - A^b - B^b \end{matrix}$

43

$B^b - D - F - A^b$
 $B^b - D - F - A^b$

mf *espressivo*

45

$D - A$
 $D - F - A$

$E^b - B$
 $E^b - G - B - C$

p stacc.

$E^b - (B)$
 $E^b - G - (B)$

51

mf cantabile

$G^b - G - A^b - A - B^b - B - C - D$
 $G^b - G - A^b - A - B^b - B - C - D$

$B^b - F$

56

B^b
 B^b - C - D - E - F - G - A^b

59

sub. p *mf* *gliss.* 6

63

65

mf cantabile

6

D — (A)
D - F - (A)

G⁺ — D^b
G⁺ - A^b - A - B^b - C^b - C - D^b

68

73

77

p

82

Moderato $\text{♩} = 84$

pp

mf

F — C
F - A - C - D

D — A
D - F - G - A

87

p

p

B $\flat$ — F
B $\flat$ - D - F - G

[illegible]

102

mf

p

p

mf

$B\flat - D\flat - D - F - A\flat$

$F - A\flat - A - B\flat - C - D\flat - E\flat$

106

$F - G^b - G - A - (C)$
 $F - G^b - G - A - (C)$

$B^b - D^b - F - A^b$
 $B^b - D^b - F - A^b$

$D^b - E^b - F - G^b$
 $D^b - E^b - F - G^b$

$G^b - A^b - B^b - C^b - D^b - E^b - F$
 $G^b - A^b - B^b - C^b - D^b - E^b - F$

$E^b - F - G - B^b - D^b$
 $E^b - F - G - B^b - D^b$

$D^b - E^b - F - G^b - A^b - B^b - C$
 $D^b - E^b - F - G^b - A^b - B^b - C$

mf grazioso

p

f

116

$G^b - D^b$
 $G^b - A^b - C^b - D^b - E^b - F$

$E^b - F\# - G - G\# - A - B - C - D - D\#$

f uspr.

sf *mf*

$C - D - E - F - G$

119

$E^b - F - G^b - G - A^b - B^b - C^b - D^b$

$E^b - B^b$
 $F^b - G - B^b$

mf

123

$D - F - F\# - G - A - B - C$

mf *mfp* *mfp* *mf* *p*

Same Tempo $\text{♩} = 64$

127

B
D - E - F - F# - G - A - B - C

A
D - E - F - F# - G - A - B - C

p

134

p

139

p