UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

ROBERTO VOTTA

**Pluralidade e Unidade: Uma Análise dos Processos
Composicionais no Balé *Agon*, de Igor Stravinsky**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música, Área de Concentração Processos de Criação Musical, Linha de Pesquisa em Técnicas Composicionais e Questões Interpretativas, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Música, sob orientação do Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles.

São Paulo

2012

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

Votta, Roberto

Pluralidade e unidade: uma análise dos processos
composicionais no Balé Agon, de Igor Stravinsky / Roberto Votta. –
São Paulo: R. Votta, 2012.

145 p.: il.

Dissertação (Mestrado) -- Escola de Comunicações e
Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Paulo de Tarso Salles.

I. Análise musical. 2. Serialismo. 3. Bale, Agon,
Stravinsky. 4. Balanchine. I. Salles, Paulo de Tarso, orient.
II. Título.

CDD. 21.ed.780

Nome: VOTTA, Roberto.

Título: Pluralidade e Unidade: uma análise dos processos composicionais no balé *Agon*, de Igor Stravinsky

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música, Área de Concentração Processos de Criação Musical, Linha de Pesquisa em Técnicas Composicionais e Questões Interpretativas, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Música, sob orientação do Prof. Dr. Paulo de Tarso Salles.

São Paulo, _____ de _____ de 2012.

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura _____

Para a minha Família

AGRADECIMENTOS

Ao Paulo, que me orientou com muita atenção nessa pesquisa, por seu respeito, generosidade, paciência e as inúmeras contribuições indispensáveis que fez a este trabalho.

À Gisele, por seu companheirismo, suporte e compreensão.

Ao meu pai, Renato, pelo caráter e ética com que sempre conduziu a família e passou como exemplo; e à minha mãe, Jacyra, pela coragem e serenidade que diariamente nos transmitiu; aos dois, pelo apoio e estímulo aos estudos, sempre.

Ao Victor, pelo eterno incentivo ao estudo das artes e pela coragem que inspira em seu cotidiano.

Ao Ricardo e família, pelo amor e confiança.

À Sueli, pois sem a sua ajuda tudo seria bem mais difícil.

À família Cappellano, em especial ao Felipe, que considero um irmão, e à Ruth, pelo apoio e confiança.

Aos grandes amigos Fernando e Yuri, pela história.

Aos compositores e amigos, Gustavo Penha, Felipe Castellani, Said Bonduki, Max Packer e Valéria Bonafé, pelas inspiradoras conversas, orientações e trocas de experiências.

Ao Prof. Dr. Silvio Ferraz, e ao Prof. Dr. Rogério Costa, pelas contribuições no exame de qualificação, além das valiosas aulas, que já tive a oportunidade de acompanhar.

E por último, mas não menos importante, ao Luiz Guilherme, pelas contribuições na finalização do trabalho, ao Roberto Mariano, pela presteza e companheirismo, e a todos aqueles que de alguma maneira estiveram comigo durante os estudos e reflexões sobre este trabalho.

RESUMO

O balé *Agon* é considerado o ápice da produção conjunta entre Stravinsky e o coreógrafo russo George Balanchine, e sua concepção foi repleta de descontinuidades. As ideias iniciais que motivaram a composição do balé datam de 1948, entretanto, Stravinsky começou a esboçar os primeiros rascunhos somente no final de 1953 e concluiu a obra, após algumas interrupções, em meados de 1957. Durante os anos de criação do balé, Stravinsky operou mudanças significativas em seu processo composicional, alguns movimentos remetem ao diatonismo de seu período neoclássico, enquanto outros são construídos a partir de elaborações seriais, desenvolvidas pelo compositor após o início da década de 1950. Este trabalho expõe os diferentes aspectos envolvidos na concepção do balé e, através da análise dos processos composicionais presentes na obra, busca determinar pontos de conexão em meio às referências díspares estabelecidas no diálogo entre música e dança.

Palavras-chave: Análise Musical, Serialismo, Balé, *Agon*, Stravinsky, Balanchine.

ABSTRACT

The ballet *Agon* is considered the apex of the partnership between Stravinsky and the Russian choreographer George Balanchine, and its creation was full of discontinuities. The initial ideas that motivated the composition of the ballet came up in 1948, but only in the end of 1953 Stravinsky began sketching the first drafts, and then in 1957, after some interruptions, he completed the work. During this years, Stravinsky made significant changes in his compositional process, some movements refers to the diatonicism of his neoclassical period, while others are constructed from serial elaborations, all of them developed by the composer after the 1950s. This dissertation expounds the several different aspects about the creation of the ballet and through the analysis of the compositional processes in the work, it attempts to determine the connection among the disparate references established in the dialogue between music and dance.

Keywords: Musical Analysis, Serialism, Ballet, *Agon*, Stravinsky, Balanchine.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 2.1	Plano formal de <i>Agon</i> proposto por Eric White.....	29
Fig. 2.2	Reprodução dos rascunhos de Stravinsky para a estrutura do balé.....	31
Fig. 3.1	Estrutura formal de <i>Pas-de-Quatre</i>	41
Fig. 3.2	Óctade diatônica utilizada na seção A do <i>Pas-de-Quatre</i>	41
Fig. 3.3	Compassos iniciais de <i>Pas-de-Quatre</i>	42
Fig. 3.4	Melodia do trompete no compasso 4 e destaque para o motivo recorrente....	42
Fig. 3.5	Ocorrências do motivo nas seções A e B do <i>Pas-de-Quatre</i>	43
Fig. 3.6	Início de <i>Requiem Canticles</i>	45
Fig. 3.7	Movimento melódico análogo a “cadência Landini”.....	46
Fig. 3.8	Trecho da <i>ballata Non avrà ma’ pietà</i> de Francesco Landini.....	47
Fig. 3.9	Seção Ac de <i>Pas-de-Quatre</i>	48
Fig. 3.10	Seção B de <i>Pas-de-Quatre</i> (cc. 10-13).....	49
Fig. 3.11	Imitação no retorno da seção A do <i>Pas-de-Quatre</i> (cc. 14-16).....	50
Fig. 3.12	Resolução no acorde Fá-Dó-Sol (cc. 18-19).....	50
Fig. 3.13	Repetição da seção B do <i>Pas-de-Quatre</i> (cc. 23-25).....	51
Fig. 3.14	Camadas rítmicas da seção C do <i>Pas-de-Quatre</i> (cc. 26-29).....	51
Fig. 3.15	Sequência de acordes na seção C do <i>Pas-de-Quatre</i>	52
Fig. 3.16	Palíndromo e seu ponto central na seção C do <i>Pas-de-Quatre</i>	53
Fig. 3.17	Ênfase no tricorde Mi ₃ -Si ₃ -Fá (cc. 39-42).....	54
Fig. 3.18	Compassos 43 a 47 do <i>Pas-de-Quatre</i>	55
Fig. 3.19	Repetição do motivo melódico no <i>Pas-de-Quatre</i>	56
Fig. 3.20	Estrutura formal de <i>Double Pas-de-Quatre</i>	57
Fig. 3.21	Compassos iniciais de <i>Double Pas-de-Quatre</i>	58
Fig. 3.22	Série sugerida por Roman Vlad para o <i>Double Pas-de-Quatre</i>	58
Fig. 3.23	Compassos 81 a 83 do <i>Double Pas-de-Quatre</i>	60
Fig. 3.24	Compassos iniciais do <i>Triple Pas-de-Quatre</i>	62

Fig. 3.25	Compassos iniciais do <i>Prelude</i> e as camadas da seção A.....	66
Fig. 3.26	Ampliação da massa orquestral e desenvolvimento dos motivos na seção A do <i>Prelude</i> (cc. 125bis a 127bis).....	67
Fig. 3.27	Compassos 128 a 130 do <i>Prelude</i>	68
Fig. 3.28	Fim da seção A e transição para a seção B do <i>Prelude</i>	70
Fig. 3.29	Início da seção B do <i>Prelude</i>	71
Fig. 3.30	Cadência final do <i>Prelude</i>	72
Fig. 3.31	Compassos iniciais do primeiro <i>Interlude</i>	73
Fig. 3.32	Compassos iniciais do segundo <i>Interlude</i>	74
Fig. 3.33	Gesto inicial da <i>Saraband-step</i>	76
Fig. 3.34	Análise harmônica do início da <i>Saraband-Step</i> proposta por Carl Wiens.....	77
Fig. 3.35	Estrutura formal e harmônica proposta por Wiens.....	78
Fig. 3.36	Compassos 148 a 153 da <i>Saraband-Step</i>	79
Fig. 3.37	<i>Codetta</i> e cadência final de <i>Saraband-Step</i>	80
Fig. 3.38	Estrutura formal da <i>Gailliarde</i> de <i>Agon</i>	81
Fig. 3.39	Compassos iniciais de <i>Gailliarde</i>	81
Fig. 3.40	Motivo melódico presente nas melodias das seções A e B da <i>Gailliarde</i>	82
Fig. 4.1	Verticalização dos tetracordes da série no início de <i>Surge, aquilo</i> de <i>Canticum Sacrum</i>	88
Fig. 4.2	Exemplo de matriz rotatória em Stravinsky.....	89
Fig. 4.3	Matriz utilizada em <i>A Sermon, a Narrative, and a Prayer</i> e os compassos finais com os acordes gerados a partir de fatias verticais da matriz.....	91
Fig. 4.4	Estrutura formal da <i>Coda</i>	94
Fig. 4.5	Série apresentada no início do movimento.....	95
Fig. 4.6	Compassos iniciais da <i>Coda</i>	96
Fig. 4.7	Série apresentada no compasso 198 da <i>Coda</i>	96
Fig. 4.8	Série original proposta por Straus e suas formas básicas.....	97
Fig. 4.9	Compassos finais da <i>Coda</i> e os acordes gerados a partir das formas R. e R. Inv.....	98
Fig. 4.10	Matrizes traçadas a partir das séries sugeridas por Pousseur e Straus e as formas utilizadas na <i>Coda</i>	99

Fig. 4.11	Comparação entre as séries apontadas por Pousseur e Straus e suas respectivas formas básicas.....	100
Fig. 4.12	Ocorrência de condução canônica entre duas formas da série (c. 245).....	101
Fig. 4.13	Conjunto em sextas executado pelo violino solo na <i>Coda</i>	101
Fig. 4.14	Eixos de simetria (voz superior e inferior) na melodia do violino (cc. 193-194).....	102
Fig. 4.15	Eixos de simetria (voz superior e inferior) na melodia do violino (cc. 195-197).....	103
Fig. 4.16	Eixos de simetria (voz superior e inferior) na melodia do violino (cc. 198-202).....	103
Fig. 4.17	Eixos de simetria (voz superior e inferior) na melodia do violino (cc. 202-207).....	104
Fig. 4.18	<i>Coda</i> do primeiro <i>Pas-de-Trois</i> (páginas 1 e 2).....	105
Fig. 4.19	<i>Coda</i> do primeiro <i>Pas-de-Trois</i> (páginas 3 e 4).....	106
Fig. 4.20	<i>Coda</i> do primeiro <i>Pas-de-Trois</i> (páginas 5 e 6).....	107
Fig. 4.21	Estrutura formal do <i>Bransle Simple</i>	109
Fig. 4.22	Série utilizada <i>Bransle Simple</i>	109
Fig. 4.23	Matriz traçada a partir da série utilizada no <i>Bransle Simple</i> e seu complemento cromático.....	110
Fig. 4.24	Apresentação da forma P_2 e I_{11} nos compassos iniciais do <i>Bransle Simple</i>	110
Fig. 4.25	Sobreposição de diferentes formas da série no <i>Bransle Simple</i> (cc. 283-287).....	111
Fig. 4.26	Acorde utilizado nos finais das seções A, B e A' do <i>Bransle Simple</i>	112
Fig. 4.27	Forma P_{11} e segundo hexacorde da forma I_8 da matriz no <i>Bransle Simple</i> (cc. 287-293).....	112
Fig. 4.28	Verticalização da série no final do <i>Bransle Simple</i>	113
Fig. 4.29	Padrão rítmico realizado pela castanholas no <i>Bransle Gay</i>	114
Fig. 4.30	Estrutura formal do <i>Bransle Gay</i>	114
Fig. 4.31	Série utilizada no <i>Bransle Gay</i>	115
Fig. 4.32	Verticalização da série no início do <i>Bransle Gay</i>	116
Fig. 4.33	Matriz traçada a partir da série utilizada no <i>Bransle Gay</i>	116

Fig.4.34	Formas da série original apresentadas na seção B de <i>Bransle Gay</i>	117
Fig. 4.35	Conjuntos que possuem <i>Relação-Z</i> com a série original de <i>Bransle Gay</i>	118
Fig. 4.36	Estrutura formal de <i>Bransle Double</i>	118
Fig. 4.37	Série utilizada em <i>Bransle Double</i>	119
Fig. 4.38	Excerto melódico do <i>Double Pas-de-Quatre</i> e figura reutilizada na série do <i>Bransle Double</i>	119
Fig. 4.39	Série apresentada pelos violinos nos compassos iniciais do <i>Bransle Double</i>	119
Fig. 4.40	Jogo de simetria na melodia dos violinos entre os compassos 336 e 343.....	120
Fig. 4.41	Matriz traçada a partir da série original de <i>Bransle Double</i>	121
Fig. 4.42	Sobreposição de formas da série no <i>Bransle Double</i> (cc. 336-343).....	121
Fig. 4.43	Eixo de simetria no acorde inicial da seção B do <i>Bransle Double</i>	122
Fig. 4.44	Compasso 356 de <i>Bransle Double</i> e sobreposição dos hexacordes com mesmo vetor intervalar.....	123
Fig. 4.45	Estrutura formal de <i>Pas-de-Deux</i>	124
Fig. 4.46	Fragmento do compasso 417 e características intervalares do trecho.....	125
Fig. 4.47	Fragmento entre os compassos 475 e 476 e características intervalares do trecho.....	125
Fig. 4.48	Série das <i>Variações para Orquestra Op. 30</i> de Webern.....	126
Fig. 4.49	Comparação de Boucourechliev para as séries de Webern e Stravinsky.....	127
Fig. 4.50	Cadeia de membros da classe de conjuntos 4-3 (0134) em <i>Pas-de-Deux</i>	128
Fig. 4.51	Coleção octatônica gerada a partir de combinações intervalares.....	129
Fig. 4.52	<i>Modo II</i> de Messiaen na melodia da viola (cc. 452-456).....	130
Fig. 4.53	Compassos iniciais da <i>Coda</i> do <i>Pas-de-Deux</i>	131
Fig. 4.54	Série utilizada no <i>Four Duos</i> e no <i>Four Trios</i> (a) comparada a série de Webern Op. 30 (b).....	133
Fig. 4.55	Construção da série utilizada em <i>Four Duos</i> e <i>Four Trios</i> segundo Straus..	134
Fig. 4.56	Matriz traçada a partir da série utilizada nos <i>Four Duos</i> e <i>Four Trios</i>	134
Fig. 4.57	Apresentações de formas da série no <i>Four Duos</i> (cc. 520-532).....	135
Fig. 4.58	Apresentação de formas da série nos compassos iniciais de <i>Four Trios</i>	136
Fig. 4.59	Apresentação da forma I_0 da série e anúncio da fanfarra (cc. 558-560).....	136

SUMÁRIO

Introdução.....	14
Capítulo 1 – <i>Agon</i>: o último balé de Stravinsky.....	18
1.1. A concepção conjunta do balé.....	20
1.2. Origem etimológica do termo <i>Agon</i>	26
Capítulo 2 – Aspectos gerais.....	27
2.1. Sobre a estrutura do balé.....	28
2.2. Sobre a orquestração.....	33
2.3. Sobre as danças.....	36
Capítulo 3 – Aspectos diatônicos.....	39
3.1. Elementos diatônicos e referências tonais.....	40
3.1.1. <i>Pas-de-Quatre</i> e <i>Coda</i> (final).....	40
3.1.2. <i>Double Pas-de-Quatre</i> e <i>Triple Pas-de-Quatre</i> (<i>Coda</i>).....	56
3.2. Repetições.....	64
3.2.1. <i>Prelude</i> e <i>Interludes</i>	65
3.3. Primeiro <i>Pas-de-Trois</i>	75
3.3.1. <i>Saraband-step</i>	75
3.3.2. <i>Gailliarde</i>	80
Capítulo 4 – Aspectos seriais.....	84
4.1. Stravinsky, o serialismo e <i>Agon</i>	85
4.2. <i>Coda</i> (do primeiro <i>Pas-de-Trois</i>).....	94
4.2.1. Resquício diatônico sobreposto ao material serial.....	101

4.3. Segundo <i>Pas-de-Trois</i> – Os <i>Bransles</i>	108
4.3.1. <i>Bransle Simple</i>	109
4.3.2. <i>Bransle Gay</i>	113
4.3.3. <i>Bransle Double</i>	118
4.4. <i>Pas-de-Deux</i>	124
4.5. <i>Four Duos</i> e <i>Four Trios</i>	132
Considerações finais	137
Bibliografia	140

INTRODUÇÃO

Desde o início da carreira, Stravinsky esteve envolvido na criação de música para balé. Sua primeira produção foi *L'Oiseau de feu* (O pássaro de fogo), escrita em 1910 em colaboração com Sergei Diaghilev e sua companhia, *Ballets Russes*, e que contou com a coreografia de Mikhail Fokin. Ainda em colaboração com os *Ballets Russes*, Stravinsky escreveu *Petrushka*, em 1911, também coreografada por Fokin, e *Le Sacre du Printemps* (A Sagração da Primavera), em 1913, coreografada por Vaslav Nijinsky, um dos maiores bailarinos de seu tempo e pupilo de Diaghilev. Com estas três produções, Stravinsky adquiriu sucesso internacional. *Le Noces* foi escrita em 1917 e contou com a coreografia de Bronislava Nijinska, irmã mais nova de Vaslav. Em 1926, através de Diaghilev, Stravinsky conheceu o coreógrafo russo George Balanchine. A primeira parceria entre os dois foi em *Apollon Musagète*, de 1928, embora Balanchine já tivesse realizado uma coreografia para *Le Chant du Rossignol*, em 1925, antes de se conhecerem. Balanchine realizou inúmeras coreografias para obras de Stravinsky, mesmo depois da morte do compositor, em 1971. Entre elas, *Pulcinella*, *Persephone* e *Movements for Piano and Orchestra*. Ainda em parceria com Balanchine, Stravinsky escreveu *Orpheus* em 1948, e *Agon*, entre 1953 e 1957, completando, junto à *Apollon Musagète*, uma trilogia de balés gregos.

Com o sucesso obtido na estreia de *Orpheus* em 1948, Lincoln Kirstein, diretor do *New York City Ballet* sugeriu à Stravinsky a criação de um novo espetáculo baseado em algum enredo grego, ainda naquele mesmo ano. Na época, Stravinsky trabalhava em sua ópera *The Rake's Progress* e não pôde atender imediatamente o convite do empresário. Após alguns anos, e inúmeras cartas e trocas de ideias sobre o novo balé, Stravinsky aceitou a encomenda e começou a trabalhar. Neste ponto haviam definido apenas a temática grega (em continuação à *Apollon* e *Orpheus*). Balanchine almejava um balé grandioso e sugeriu à Stravinsky a criação de uma suíte contendo danças renascentistas e magnificências faustosas, enviando ao compositor o tratado de dança *Apologie de la danse* (de 1623), do mestre francês François de Lauze, que viveu durante o séc. XVII. O tratado forneceu as referências necessárias a Stravinsky, que em 1953 começou a esboçar a fanfarra de abertura do balé, tendo em mente a utilização de danças como o *Bransle*, a *Sarabanda* e a *Gailliarde*. *Agon* não possui um enredo definido, sendo caracterizada apenas como uma suíte de danças renascentistas e passos do balé clássico (*Pas-de-Quatre*, *Pas-de-Trois* e *Pas-de-Deux*).

Durante os anos de composição do balé, Stravinsky operou mudanças significativas em sua técnica composicional, transitando do diatonismo de seu período neoclássico, para o

serialismo, que acompanhou sua produção até o fim da vida. *Agon* possui traços destes dois modelos de composição. Alguns movimentos, em especial os iniciais, são bastante diatônicos, com polarizações sobre notas e acordes, alusão a cadências renascentistas e conduções melódicas lineares e, muitas vezes, periódicas. Em contrapartida, os movimentos centrais possuem elaborações seriais webernianas, típicas da segunda escola vienense, com séries e estruturas repletas de simetrias, apresentadas, em alguns casos, através de texturas pontilhistas e irregulares. Abordaremos todos estes aspectos nos capítulos seguintes.

Este trabalho é estruturado em quatro capítulos, além desta introdução e das considerações finais. Os dois primeiros capítulos fornecem as argumentações necessárias para a compreensão da noção de unidade que guiou a composição do balé desde o início, na fase pré-composicional, antes mesmo de qualquer anotação ou ideia musical. Os capítulos 3 e 4 são dedicados à análise musical e exibem de forma sistemática as técnicas composicionais aplicadas em cada movimento do balé. Estes dois últimos capítulos exibem o caráter plural da obra.

O capítulo 1 aborda todo o plano pré-composicional do balé, desde as negociações iniciais entre Stravinsky e Kirstein na contratação da obra em meados de 1948, até as primeiras ideias e esboços realizados por Stravinsky e Balanchine em 1953. O suporte para esta abordagem são as cartas entre Stravinsky, Kirstein e Balanchine, editadas e publicadas por Robert Craft (STRAVINSKY, 1982; 1984; 1985). As cartas revelam a participação do empresário e do coreógrafo na concepção do balé e revelam até que ponto esta participação influenciou no resultado final da obra. Esse capítulo ainda apresenta um breve comentário sobre a origem etimológica e significados do termo *Agon*, que, dentro do contexto do balé, fornece mais um suporte para a noção de coesão presente na obra.

O capítulo 2 apresenta discussões sobre a estrutura do balé, levando em consideração, sobretudo, a relação entre música e dança. Dentro dessa perspectiva, trabalharemos principalmente o texto de Irene Alm, “*Stravinsky, Balanchine, and Agon: An Analysis Based on the Collaborative Process*” (ALM, 1989). Alm discute a observação de alguns autores, que se restringem a abordagem meramente musical da obra e estabelecem paradigmas equivocados sobre a sua macro estrutura, a instrumentação e o agrupamento das danças. Na visão da autora, é fundamental observar a relação entre a música e a dança para compreender a relação entre as diferentes matizes contidas no balé. O primeiro aspecto abordado será em relação à forma geral do balé e os agrupamentos adequados das danças trabalhadas. Será

demonstrado que, dentro da proposta de suíte, Stravinsky e Balanchine organizaram de maneira coerente a distribuição das danças e também os grupos de bailarinos que realizam as respectivas coreografias. O segundo aspecto trata da relação entre instrumentação e a coreografia realizada em cada movimento. Observaremos como as escolhas instrumentais estão mais intimamente ligadas ao aspecto coreográfico das danças, do que com qualquer outro aspecto composicional aplicado por Stravinsky. Por fim, o terceiro aspecto abordado nesse capítulo será sobre as danças propriamente ditas. Serão apontadas as principais características das danças trabalhadas, suas origens e referências, que, assim como os aspectos anteriores, também justificam escolhas de instrumentação e a organização estrutural da obra.

O capítulo 3 é dedicado à exposição dos aspectos diatônicos e das possíveis referências ao sistema tonal contidas na obra. Serão analisados os movimentos construídos a partir de estratégias não seriais, que podem possuir traços de polarização em uma nota ou em um conjunto de notas, dentro da malha composicional.

O capítulo 4 traz análises dos movimentos construídos a partir de procedimentos seriais e dodecafônicos. Sobre este aspecto, as análises serão orientadas, embora não exclusivamente, pelas teorias de Joseph N. Straus¹ a respeito dos processos de análise em música pós-tonal e dos procedimentos seriais na música de Stravinsky, posterior a 1950.

De modo geral, o processo de análise nestes dois capítulos segue a mesma orientação: um comentário sobre os aspectos gerais de cada movimento; a exposição das principais características dos materiais musicais trabalhados e como eles são dispostos, demarcando a estrutura formal de cada movimento; e a análise propriamente dita dos processos composicionais ao longo de cada seção ou movimento.

Nas considerações finais, fazemos um retrospecto geral dos assuntos discutidos ao longo dos capítulos, e concluímos o trabalho com uma avaliação dos aspectos envolvidos no processo criativo da obra.

¹ Em especial os livros *Introduction to Post-Tonal Theory* (STRAUS, 1990) e *Stravinsky's Late Music* (STRAUS, 2001).

CAPÍTULO 1

***Agon*: o último balé de Stravinsky**

Stravinsky iniciou a composição de *Agon* em dezembro de 1953, interrompeu em 1954 para compor *In Memoriam Dylan Thomas*, em homenagem ao poeta Galês morto no mesmo ano, em 1955 escreveu *Canticum Sacrum* e retornou aos trabalhos de *Agon* em 1956, concluindo a obra, segundo o autor Eric White, em 27 de abril de 1957 (WHITE, 1979, p. 490). Esses anos na carreira de Stravinsky representam um momento de transição de uma linguagem diatônica, para uma linguagem baseada nas técnicas da música serial, e a própria composição contém diversos elementos que demonstram esta fusão de linguagens. Alguns movimentos remetem ao diatonismo de seu período neoclássico, enquanto outros, em especial os movimentos centrais, são compostos com princípios da música serial. Mesmo antes de finalizar *Agon*, Stravinsky começa a flertar com o serialismo. *In Memoriam Dylan Thomas* é escrita sobre uma série de cinco notas, assim como o segundo movimento de *Canticum Sacrum*, *Surge aquilo*, que é baseado em uma série dodecafônica completa.

A partitura de *Agon* é dedicada a Lincoln Kirstein e a George Balanchine, fundador e diretor da *Ballet Society* (posteriormente renomeada para *New York City Ballet*) e coreógrafo da instituição, respectivamente. A obra foi publicada pela editora Bossey & Hawkes em 1957, em formato para grande orquestra e redução para dois pianos do próprio compositor². O balé todo dura cerca de vinte minutos. Não há interrupções entre os movimentos, embora em algumas montagens sejam necessários breves intervalos para posicionamento dos bailarinos, porém, em certos casos, o compositor deixa explícito que o fluxo musical deve ser contínuo – como ocorre entre a *Coda* do *Pas-de-Deux*, o *Four Duos* e o *Four Trios* – neste caso o intervalo e posicionamento dos bailarinos é feito antes da *Coda*, ou durante ela.

A primeira apresentação de *Agon*, em formato concerto, foi realizada na cidade de Los Angeles, no dia 17 de junho de 1957, sob regência de Robert Craft. A primeira performance do balé completo foi realizada na cidade de Nova Iorque, no dia 01 de dezembro do mesmo ano, pela companhia da cidade, *New York City Ballet* (WHITE, 1979, p. 490).

² Neste trabalho existem exemplos tanto da versão para orquestra, como da redução para dois pianos, que antecedeu a orquestração.

1.1. A concepção conjunta do balé

Em 1933, Lincoln Kirstein levou George Balanchine para os Estados Unidos e, juntos a Edward Warburg, fundaram a escola de balé *School of American Ballet* na cidade de Nova Iorque. Em 1946 a escola foi transformada em *Ballet Society*. No mesmo ano, Kirstein entrou em contato com Stravinsky para a criação e produção do balé *Orpheus* (finalizado em 1947). Este balé foi estreado na noite de 28 de abril de 1948, pela *Ballet Society* e tornou-se um enorme sucesso, em seguida, a companhia mudou de nome para *The New York City Ballet*. Kirstein agradece a Stravinsky o sucesso obtido, enviando-lhe uma carta no dia seguinte à estreia:

“*Ballet Society* gostaria de agradecer a você pela noite maravilhosa de *Orpheus*. Temos trabalhado, nos preparando para isso por dois anos, e a despeito das inevitáveis [imperfeições] da noite de estreia, esperamos que você não tenha ficado desapontado” (STRAVINSKY, 1982, p. 271).

Ao longo da carta, Kirstein demonstra admiração pela música de Stravinsky e chega a comentar que o balé *Apollon Musagète* do compositor, escrito entre 1927 e 1928, teria sido “o início de sua educação musical”. Para Kirstein, *Orpheus* seria o “segundo ato de um grande drama lírico” – pensando em conjunto com *Apollon* – e sugere à Stravinsky a composição de um terceiro ato, um novo balé para completar uma trilogia de balé gregos (STRAVINSKY, 1982, p. 271). Na carta, o empresário diz saber que Stravinsky trabalha integralmente na composição de sua ópera *The Rake's Progress* e oferece, inicialmente, um prazo de três anos para a criação do novo balé.

Após inúmeras cartas entre os dois, em dezembro de 1949, Stravinsky escreve que tem este terceiro balé na cabeça, mas que os trabalhos para finalizar a ópera estavam tomando todo seu tempo. Stravinsky solicita a Kirstein mais um ano para começar o projeto do balé (STRAVINSKY, 1982, p. 273).

As cartas publicadas por Robert Craft trazem inúmeros detalhes sobre as negociações entre Stravinsky e Kirstein, demonstrando inclusive a preocupação do compositor com a remuneração desse trabalho (STRAVINSKY, 1982; 1984; 1985). Em meados de 1950 Stravinsky argumenta que, por conta dos trabalhos em *The Rake's Progress*, teve que desmarcar inúmeros concertos como regente e que esses cachês lhe fariam falta. O

compositor é reticente ao afirmar que se assumisse uma nova composição neste momento, teria que pedir um valor que lhe suprisse as ausências de outros trabalhos. Somente no início de 1951, Kirstein oferece a quantia de cinco mil dólares para a criação do novo balé. Stravinsky responde que está interessado, mas que prefere tratar desse assunto pessoalmente, após algumas viagens que ainda faria naquela temporada (STRAVINSKY, 1982, p. 281-2).

Ainda em 1951, Stravinsky, Balanchine e Kirstein começaram a discutir alguns possíveis nomes para o balé, todos têm em mente a referência à tradição grega, e arquitetaram uma continuação aos balés *Apollon* e *Orpheus*. Somente em agosto de 1953, Kirstein formalizou o pedido da composição, e escreveu a Stravinsky:

“Eu vi Balanchine, e ele me pediu para que escrevesse à você. Hesitei até agora, mas talvez você não se importe de ouvir de nós. Recebemos um subsídio da *Rockefeller Foundation* para encomendas de novos trabalhos de ópera e balé. [...] Balanchine e eu gostaríamos de lhe perguntar como nosso primeiro artista comissionado, e colaborador de longa data, [sobre a possibilidade de se] fazer um balé para nós. Estamos autorizados a pagar dez mil dólares, exclusivamente pela criação, de um trabalho de menos que vinte e cinco minutos” (STRAVINSKY, 1982, p. 285).

Após receber esta carta, Stravinsky responde à Kirstein no dia 28 de agosto de 1953:

“Estou feliz por ser capaz de lhe dar uma resposta favorável desta vez. Estou disposto a compor o balé a você para completar a ideia do *Apollon*. As suas sugestões [para este novo balé] ainda precisam ser descritas em detalhes para mim” (Ibid. p. 286).

No dia seguinte, 29 de agosto, Stravinsky escreveu novamente à Kirstein afirmando ter tido algumas ideias para o balé. Nesta carta, o compositor sugere a criação de um enredo baseado no episódio de *Nausícaa* da *Odisseia*, para equilibrar a “progressão lenta de *Apollon* e *Orpheus*”. Em uma carta de resposta, Kirstein e Balanchine argumentam que esta história pode ser interessante, mas questionam sobre a inexistência de um final dramático no episódio. Segundo Kirstein, Balanchine, refletindo sobre este assunto, propõe um balé com inúmeras danças antigas, “contendo *mad dancing*, variações, *pas d’action*, *pas-de-deux*, etc...”, e que acabe em um final extasiante e grandioso, um balé para acabar com outros balés³. Ainda de acordo com Kirstein, Balanchine sugere a criação de uma suíte de danças,

³ “[...] *enormous finale of ballet to end all the ballets the world has ever seen* [...]” (STRAVINSKY, 1982, p. 287).

pensando em “uma competição diante dos deuses; o público são estátuas; os deuses são cansados e velhos; os bailarinos os reanimam com uma série de danças históricas”, sobre estas danças em especial, Kirstein estimula o compositor a não seguir estritamente seus tempos e características e informa sobre o envio de um livro para o compositor refletir melhor sobre estes assuntos⁴ (STRAVINSKY, 1982, p. 287).

No início de setembro de 1953, Stravinsky responde a Kirstein afirmando que suas observações sobre *Nausícaa* estavam corretas. Por outro lado, em relação às sugestões de Balanchine para a criação do balé, o compositor escreve sobre a importância dos limites em seu processo criativo: “[...] a ideia que você e George têm de fazer “um balé para acabar com o balé” - bem, limites são precisamente o que eu preciso e estou procurando acima de tudo, em tudo o que eu componho. O limite gera a forma⁵”. (Ibid.).

Ainda em resposta a Kirstein, Stravinsky escreve:

“Eu vou compor um “*Concerto for the dance*” para o qual George vai criar a coreografia apropriada. Ele é mestre nisso, e fez bonito com Bizet, Tchaikovsky, Bach, Mozart em música não criada para a dança”. (Ibid.).

No dia 23 de setembro de 1953, Kirstein responde que, junto com Balanchine, “terão enorme prazer em receber qualquer coisa escrita” pelo compositor e informa sobre os sucessos da sua companhia de balé, em excursão pela Itália. O empresário ainda menciona na carta, a intenção de Jerry Robbins – produtor, diretor de teatro e coreógrafo norte americano – de utilizar a *Sinfonia em Três Movimentos* de Stravinsky como um balé, concluindo que este trabalho não será iniciado antes da “aprovação e da benção” do compositor (STRAVINSKY, 1982, p. 288).

Stravinsky foi enfático sobre este assunto. No dia 25 de setembro, escreveu:

“Deixe eu te dizer francamente o que sinto sobre a *Sinfonia em Três Movimentos* como um balé. Eu sou contra. Como um compositor sinfônico, assim como um

⁴ O livro enviado por Kirstein é *Apologie de la danse*, de F. De Lauze, publicado em 1623. Segundo Robert Craft, Stravinsky sublinhou boa parte dos textos e fez várias anotações nos exemplos musicais (STRAVINSKY, 1982, p. 287).

⁵ Stravinsky já havia se referido ao papel dos limites em seu processo criativo, no ano acadêmico de 1939-40, quando ocupou a cadeira de poética de Charles Eliot Norton, para lecionar brevemente aos alunos da Universidade Harvard. Naquela ocasião, o compositor escreve que “*um modo de composição que não estabelece limites a si mesmo torna-se pura fantasia*”. Para Stravinsky, os efeitos de um processo de composição sem limites podem, “*eventualmente, divertir, mas não são capazes de ser repetidos [...] a função do criador é selecionar os elementos [...] pois a atividade humana deve impor limites a si mesma. Quanto mais a arte é controlada, limitada, trabalhada, mais ela é livre*” (STRAVINSKY, 1996, p. 63).

compositor de balés, eu sempre me sinto desconfortável com a ideia de usar minhas formas estritamente sinfônicas no palco [em uma montagem de balé]. Eu concordei com o experimento de tentar [uma montagem de balé] com o *Concerto Basler* e, para dizer a verdade (*confidencialmente*), eu me senti um tanto desconfortável sobre isso.⁶” (STRAVINSKY, 1982, p. 288).

Em contrapartida, ao noticiar seu editor sobre o balé que está compondo, Stravinsky enviou – no mesmo dia, 25 de setembro de 1953 – uma carta à sua editora Boosey & Hawkes, endereçada a David Adams onde, além de cuidar de assuntos corriqueiros sobre direitos autorais, escreveu:

“Lincoln Kirstein vai informar você [a respeito de] um novo projeto, sobre a estreia. Ele está interessado em me encomendar um balé por dez mil dólares. Eu pedi por cinco mil até agora e assim que este valor for pago nosso acordo entrará em vigor. Eu planejo compor uma espécie de ‘Sinfonia para ser dançada’⁷.” (STRAVINSKY, 1985, p. 377).

Ao fim das primeiras negociações, no início de 1954, Stravinsky deixou de lado os trabalhos de *Agon* para compor *In Memoriam Dylan Thomas*, uma célere e profunda canção em memória de seu amigo Dylan Thomas, morto no início daquele ano. Os dois almejavam uma parceria na criação de uma ópera baseada na própria *Odisseia*, mas o projeto foi subitamente interrompido pelo óbito do poeta, no final de 1953.

Somente em agosto de 1954, Balanchine foi a Los Angeles em turnê com a companhia *New York City Ballet* e Stravinsky aproveitou a oportunidade para definir alguns detalhes da retomada da composição de *Agon*. No dia 13 daquele mês, Stravinsky escreveu novamente para Kirstein informando o resultado destes encontros com Balanchine:

“[...] E agora quero dizer-lhe que já comecei a trabalhar no balé e que de agora em diante estarei trabalhando exclusivamente nele até a conclusão. Tem sido um verdadeiro deleite para todos nós ver a sua brilhante companhia e suas realizações. Que maravilha este primeiro ato do *Quebra Nozes*⁸. Quão maravilhoso seria ter um

⁶ Stravinsky se refere a adaptação do Concerto em Ré (o “*Concerto Basle*”) realizada por Jerome Robbins (Jerry Robbins) em 1951 sob o título de *The Cage*.

⁷ Esta afirmação pode soar contraditória, já que na carta supracitada escrita – no mesmo dia – para Kirstein (em resposta a solicitação de Jerry Robbins), Stravinsky afirma se sentir incomodado com a ideia de usar formas estritamente sinfônicas no palco em uma montagem de balé.

⁸ Stravinsky se refere à montagem do balé *Quebra Nozes* de Tchaikovsky realizado pelo *The New York City Ballet* entre 1953 e 1954.

programa com *Apollon*, o novo balé (eu nomeei como *Agon*⁹ – competição¹⁰ – balé para doze bailarinos), e *Orpheus*” (STRAVINSKY, 1982, p. 289).

Sobre esses encontros, Balanchine escreveu:

“Stravinsky e eu nos encontramos para discutir detalhes do balé. Além das danças de corte, nos decidimos incluir danças tradicionais do balé clássico como o *Pas-de-Deux* e outras formas mais familiares. Com certeza, nenhum de nós imaginamos que seriam transcritos ou reproduzidos estilos tradicionais, tanto em termos musicais, como na própria coreografia. A história foi apenas o ponto de partida. Nós discutimos sobre os tempos e foi decidido que a coisa toda não teria mais que 20 minutos. Stravinsky sempre parte as coisas ao essencial. Conversamos sobre quantos minutos a primeira parte deveria ter, para termos tempo para o *Pas-de-Deux* e as outras danças. Nós contraímos o projeto tanto quanto foi possível.” (BALANCHINE & MASON, 1989, p. 2-3).

Como resultado desses encontros, Stravinsky fez algumas anotações sobre a coreografia de determinadas danças. Esses esboços não contêm nenhuma anotação de caráter musical, apenas desenhos e dados gerais sobre a coreografia propriamente dita, a duração média dos movimentos, a concepção formal do balé e a distribuição dos grupos de bailarinos¹¹. Esses esboços, assim como diversos manuscritos musicais, podem ser encontrados junto aos arquivos de Stravinsky na Fundação Paul Sacher em Basel, na Suíça.

Em janeiro de 1957, Stravinsky e Kirstein se encontraram e definiram a data da estreia do balé. Em meados daquele ano, ocorreu uma apresentação apenas instrumental em Los Angeles, e no dia 01 de dezembro *Agon* foi estreada em Nova Iorque. Dias depois, em 09 de dezembro, Kirstein escreveu à Stravinsky agradecendo o sucesso do balé e mencionou o acréscimo de apresentações na agenda da companhia:

“*Agon* tornou-se um verdadeiro sucesso popular; nós mudamos o nosso programa para acomodar mais seis espetáculos adicionais; nós realmente não podemos fazer mais [...] Pela primeira vez em vinte anos *Apollon* teve um grande sucesso popular;... A noite [...] com *Apollon*, *Orpheus*, *Agon* e *O Pássaro de Fogo* foi a noite mais emocionante da minha vida; foi uma enorme demonstração da posição

⁹ Robert Craft comenta que uma nota em seu diário, no dia 12 de agosto de 1954, diz que Stravinsky escolheu o título naquela manhã, antes de seguir para o ensaio da montagem de *Ivesiana* de Balanchine (com músicas de Charles Ives, falecido naquele ano). Ainda de acordo com o autor, “um ano após este dia, Stravinsky revela sua concepção para a coreografia de *Agon*” à sua mulher, Vera, e ao próprio Craft.

¹⁰ O significado da palavra *Agon* será discutido mais profundamente no próximo subcapítulo.

¹¹ A concepção formal do balé é discutida no capítulo 2 deste trabalho.

histórica [...] de dois grandes artistas de nossa época” (STRAVINSKY, 1982, p. 291).

1.2. Origem etimológica do termo *Agon*

A palavra *Agon* vem do grego antigo e ao longo do tempo adquiriu diversos significados, em geral ligados à disputa, luta e competição, muitas vezes relacionados à literatura e as tragédias clássicas da Grécia antiga.

Joel Trapido, no artigo *The Language of the Theatre: I. The Greeks and Romans*, escreve “o concurso ou *Agon*, realizado em conexão com festivais religiosos, fazia parte da vida grega muito antes da emergência do drama” (TRAPIDO, 1949: p. 22), neste contexto podemos apontar um significado mais próximo de uma reunião, assembléia ou mesmo um conjunto de pessoas que se agrupam para um determinado fim. Ainda segundo Trapido, entre os sentidos atribuídos à palavra *Agon*, estavam o de concurso musical, competições de ginástica e concursos de dança e, a partir de 334 a.C., passou a indicar possíveis concursos teatrais.

O autor André Malta Campos menciona em seu livro *O resgate do cadáver* que o termo *Agon* é empregado 29 vezes em Homero, sendo 23 vezes na *Iliada* e 6 vezes na *Odisséia*, “em todas as ocorrências indica ajuntamento, de naus, de Deuses e, principalmente, de varões”, neste último caso, “o termo é empregado sempre para designar a reunião de homens que pretendem participar de (e assistir a) uma série de competições” (CAMPOS, 2000: p. 45). Em termos gerais podemos entender *Agon* como uma competição ou contenda de importância considerável, em que não há vencedores ou perdedores.

Sobre estas perspectivas, o nome da obra se relaciona intimamente com as intenções propostas nas discussões entre Stravinsky, Balanchine e Kirstein e também com as estratégias composicionais aplicadas ao longo do processo criativo. Veremos nos capítulos seguintes, diferentes pontos de conexão com os significados atribuídos à *Agon*. Desde a reunião de importantes danças renascentistas e passos de balé em um mesmo espetáculo, até a contenda (como diferença) das técnicas composicionais aplicadas na escrita musical.

CAPÍTULO 2

Aspectos gerais

2.1. Sobre a estrutura do balé

O primeiro contato de Kirstein com Stravinsky propondo a criação de *Agon*, foi realizado em 1948, quando o compositor ainda trabalhava em sua ópera *The Rake's Progress*. Após inúmeras negociações de prazo, segundo a autora Irene Alm, os primeiros rascunhos foram realizados pelo compositor em dezembro de 1953, quando esboçou alguns trechos da fanfarra de abertura, o *Pas-de-Quatre* (ALM, 1989, p. 255). A estreia só ocorreu nove anos após o primeiro contato, em dezembro de 1957. Embora este grande lapso tenha ocorrido na criação do balé, Kirstein nunca abandonou o projeto, demonstrando, inclusive, a convicção de que a obra deveria ser realizada durante todo esse período de concepção.

Desde o início das conversas em torno da criação do balé, a participação de Kirstein e Balanchine no processo criativo foi fundamental e decisiva para o resultado final da obra. Trata-se de uma obra criada em conjunto, apesar do empresário e do coreógrafo deixarem Stravinsky livre para propor e desenvolver suas ideias ao longo desses anos de produção. *Agon* reflete esta criação conjunta e, por natureza dual (música e dança), deve ser observada levando em consideração as interferências de Balanchine e Stravinsky na estrutura final.

Irene Alm afirma que “muitos autores analisam apenas a partitura e, como resultado, interpretam mal a estrutura formal da obra”. De fato, a maior parte da bibliografia disponível sobre a obra, observa a justaposição dos materiais seriais e tonais que ocorre em *Agon*. Como resultado desta abordagem, alguns autores observam a estrutura do balé como uma tentativa do compositor em agrupar os diferentes estilos composicionais desenvolvidos em seu longo processo criativo. Outros ainda observam *Agon* como uma simples obra de transição, entre o diatonismo e o serialismo em Stravinsky. Alm é categórica ao afirmar que “nenhuma dessas abordagens, na realidade, reconhecem o esquema formal fundamental estabelecido por Stravinsky e Balanchine” (Ibid.).

Sobre o aspecto formal de uma obra, o autor Eric White escreve que “usualmente o número de movimentos em um balé, ou em um ciclo de canções é fortuito”, mas admite que em alguns casos, os compositores realizam um planejamento formal, agrupando movimentos para gerar grupos específicos. Sobre *Agon*, White afirma que “Stravinsky decidiu por doze

movimentos arranjados em quatro seções de três”, e sugere o seguinte plano formal para a obra (Fig. 2.1)¹² (WHITE, 1979, p. 490).

- I. (i) *Pas-de-Quatre* (4m)
 (ii) *Double Pas-de-Quatre* (8f)
 (iii) *Triple Pas-de-Quatre* (4m 8f)
 Prelude
- II. [*First Pas-de-Trois* (1m 2f)]
 (i) *Saraband-Step* (1m)
 (ii) *Gailliarde* (2f)
 (iii) *Coda* (1m 2f)
 Interlude
- III. [*Second Pas-de-Trois* (2m 1f)]
 (i) *Bransle Simple* (2m)
 (ii) *Bransle Gay* (1f)
 (iii) *Bransle Double (de Poitou)* (2m 1f)
 Interlude
- IV. (i) *Pas-de-Deux* (1m 1f)
 (ii) *Four Duos* (4m 4f)
 (iii) *Four Trios* (4m 8f)

Figura 2.1. Plano formal de *Agon* proposto por Eric White.

White afirma que a função do *Prelude* e dos *Interludes* é de gerar uma cesura no plano formal, distinguindo as seções. O autor escreve:

“O padrão duo decimal é fundamental para o esquema da dança. Desde o seu título, é claro que o balé foi concebido como um conjunto de danças ou uma competição. A partitura especifica doze bailarinos – quatro homens e oito mulheres – e os números de dança são baseados em diversos agrupamentos” (WHITE, 1979, p. 491).

André Boucourechliev cita este mesmo esquema formal em seu livro *Stravinsky* (BOUCOURECHLIEV, 1982, p. 346-7).

Entretanto, Irene Alm afirma que uma análise cuidadosa dos manuscritos de Stravinsky, além das leituras das correspondências entre o compositor, Kirstein e

¹² Seguido aos nomes dos movimentos, White insere o número de bailarinos que realiza a coreografia, “m” para homens e “f” para mulheres (em inglês, *male* e *female* respectivamente).

Balanchine, fornece-nos subsídios suficientes para a compreensão adequada do plano formal proposto para este balé, que contradiz as afirmações de White e Boucourechliev.

A autora menciona especificamente os rascunhos realizados por Stravinsky durante a visita de Balanchine em agosto de 1954. Segundo Alm, a estrutura formal do balé está claramente definida nestes rascunhos, apesar de alguns nomes de movimentos estarem diferentes da versão final publicada. O *Pas-de-Quatre* e o *Double Pas-de-Quatre*, aparecem anotados como *Quartet Variation* e *Double Quartet Variation* respectivamente. O *Prelude* e os *Interludes* aparecem, dentro da segunda seção, nomeados pelas letras A, B e C. As seções são apontadas por numerais romanos dentro de círculos, Stravinsky divide toda a obra em três seções desiguais; a primeira seção compreende o *Pas-de-Quatre*, o *Double Pas-de-Quatre* e o *Triple Pas-de-Quatre*; a segunda seção engloba o *Prelude*, o primeiro *Pas-de-Trois* (*Saraband-Step*, *Gailliarde* e *Coda*), o primeiro *Interlude*, o segundo *Pas-de-Trois* (*Bransle Simple*, *Bransle Gay* e *Bransle Double*), o segundo *Interlude* e o *Pas-de-Deux*. Irene Alm observa que estas três seções mantêm um equilíbrio em função da razão temporal de 1:3:1, segundo a autora, o balé todo dura cerca de vinte minutos, sendo “quatro minutos para a seção I, doze minutos para seção II e quatro minutos para a seção III”, ainda de acordo com Alm, “Stravinsky era notoriamente preciso em suas indicações de tempo”, e nos rascunhos já podemos observar esta predeterminação (ALM, 1989, p. 256).

Além das precisas indicações nos rascunhos, Irene Alm afirma que a grande falha em considerar *Agon* com quatro seções é a “inclusão ilógica do *Pas-de-Deux* – um conjunto pequeno de bailarinos – na seção final do balé” junto ao *Four Duos*, o *Four Trios* e a *Coda*, que é coreografada por todo o elenco. Sobre este aspecto, os rascunhos mostram claramente a intenção de Stravinsky e Balanchine em utilizar duas seções com coreografia de grandes grupos (seções I e III), e uma seção intermediária coreografada por pequenos grupos e solos de bailarinos (seção II). Sobre esta perspectiva, somos capazes de estabelecer uma relação de equilíbrio entre a duração do balé e o conjunto geral dos bailarinos entre as seções. Grandes grupos de bailarinos para os trechos de menor duração, e solos duos e trios, na seção com maior duração.

Segundo Alm, o *Prelude* e os *Interludes* também são mal interpretados nas análises de *Agon*. Muitos autores consideram que Stravinsky inseriu estes movimentos depois de ter escrito grande parte da composição a fim de fundir os materiais diatônicos, escritos no início do trabalho, aos materiais seriais. Entretanto, Alm aponta que, nos rascunhos, uma anotação

vertical ao longo da seção II, que indica: “As três *Introduções* são com a mesma música, mas com variações”. Deste modo, estas repetições estruturais foram “intencionadas desde o começo dos planejamentos da composição, e estes três movimentos funcionam como um refrão musical e coreográfico dentro da seção II” (ALM, 1989, p. 261). No artigo “*Stravinsky, Balanchine, and Agon: An Analysis Based on the Collaborative Process*” de Irene Alm, a autora inclui uma cópia *fac simile* dos rascunhos de Stravinsky, a figura 2.2 traz uma transcrição destes rascunhos.

Figura 2.2 – Reprodução dos rascunhos de Stravinsky para a estrutura do balé.

Outro aspecto frequentemente interpretado de modo tendencioso, é sobre a escolha de um elenco de doze bailarinos para a coreografia. Segundo Alm, esta escolha não é baseada na utilização de técnicas dodecafônicas e seriais em alguns movimentos. Alm cita uma passagem onde o autor Don MacDonagh declara: “decidiu-se que desde que Stravinsky compôs [utilizando] séries de doze notas, [o balé] deveria ter doze bailarinos”¹³. Alm assevera que “absolutamente nenhuma evidência suporta esta afirmação. De fato, não há nenhuma evidência de que Stravinsky tenha planejado utilizar séries dodecafônicas em *Agon*”, nos seus planos pré-composicionais (ALM, 1989, p. 262). Sobre este aspecto, Alm ressalta que os primeiros registros do interesse de Stravinsky na obra de Webern datam de janeiro de 1954, e as partes de *Agon* escritas entre 1953 e 1954 são essencialmente diatônicas e modais. Segundo Alm, Stravinsky trabalha pela primeira vez com serialismo em *Canticum Sacrum*, em junho de 1955, e os rascunhos utilizando os hexacordes e séries de doze notas trabalhadas em *Agon* foram escritos em 1956, nos esboços do terceiro *Bransle* – dois anos após a decisão de utilizar doze bailarinos no balé (Ibid.). Entretanto, apesar das observações de Alm estarem corretas em relação à composição de *Agon*, Stravinsky já havia utilizado técnicas seriais na *Cantata* (1952), no *Septet* (1953), em *Three Songs from Shakespeare* (1953) e em *In Memoriam Dylan Thomas* (1954).

¹³ Don MacDonagh, *George Balanchine* (Boston, 1983), p. 119, citado em Irene Alm, *Stravinsky, Balanchine, and Agon: An Analysis Based on the Collaborative Process*, 1989, p. 262. Alm observa que MacDonagh faz diversas observações errôneas sobre *Agon*. Segundo a autora MacDonagh afirma ter sido Balanchine que encomendou a obra ao compositor, e também que o balé teria sido criado com base em doze antigas melodias francesas (ALM, 1989, p. 262).

2.2. Sobre a orquestração

Irene Alm também faz algumas observações sobre a orquestração realizada por Stravinsky em *Agon*. Segundo a autora, o “tratamento incomum” da orquestra, “também vem sendo atribuído às técnicas seriais” aplicadas na composição (ALM, 1989, p. 262). Entretanto, argumenta Alm, a orquestração está mais ligada à coreografia e ao elenco das diferentes seções, do que a qualquer outro aspecto composicional. De modo geral, Stravinsky utiliza a orquestra completa nos movimentos com coreografia de grande elenco, especificamente na abertura e no encerramento do balé, e na seção central, grupos menores de instrumentos acompanham as coreografias realizadas em *solo*, duos e trios de bailarinos.

É possível observar também que o compositor utiliza contrastes orquestrais para delinear a forma dos movimentos e caracterizar os papéis dos bailarinos em cada dança. Segundo Alm, Stravinsky utiliza, de modo geral, instrumentos de metais para acompanhar os homens e instrumentos de madeiras acompanhando as danças com coreografias de mulheres, embora o compositor empregue também outras nuances menos evidentes. As cordas são utilizadas para acompanhar tanto homens como mulheres.

A primeira seção, composta pelo *Pas-de-Quatre*, o *Double Pas-de-Quatre* e o *Triple Pas-de-Quatre*, é coreografada por grandes grupos de bailarinos e tem a função de apresentar todo o elenco que realiza a coreografia do balé. A fanfarra inicial (*Pas-de-Quatre*) é coreografada por quatro bailarinos e possui a presença marcante dos trompetes, em especial no início da seção A e suas repetições (veremos em detalhes cada parte dos movimentos a partir do capítulo 3). O *Double Pas-de-Quatre* é coreografada por oito bailarinas, e neste movimento podemos observar a presença predominante do oboé e do fagote no início do movimento e, posteriormente nas seções seguintes, a utilização das flautas e clarinetes. Os trompetes e trompas, por vezes, complementam as flautas, clarinetes e fagotes, no entanto, sem se destacarem na instrumentação. O *Triple Pas-de-Quatre* é coreografado por todo o elenco, com ampla utilização dos metais e das madeiras, além das cordas.

A *Saraband-Step*, primeira dança do primeiro *Pas-de-Trois*, é coreografada por um bailarino solista, e orquestrada por dois trombones, xilofone e um violino solo. O violino solo será relacionado novamente ao gênero masculino na *Coda* deste primeiro *Pas-de-Trois*, que é coreografada por duas bailarinas e um bailarino, e orquestrada por trompetes,

bandolim, harpa, violoncelo (que aparece apenas no início e no fim do movimento) e flautas, além do violino solo. Esta orquestração pode ser considerada uma mescla das duas danças anteriores, *Saraband-Step* e *Gailliarde*. A *Gailliarde* é coreografada por duas bailarinas, e orquestrada por flautas, bandolim, harpa e cordas. A harpa é constantemente associada ao gênero feminino neste balé.

O segundo *Pas-de-Trois* é também composto por três danças, os *Bransles* (*Bransle Simple*, *Bransle Gay* e *Bransle Double*), e a distribuição dos bailarinos na coreografia destes três movimentos possui uma relação de inversão com o primeiro *Pas-de-Trois* (neste caso dois bailarinos e uma bailarina). O *Bransle Simple* é dançado por dois bailarinos, e orquestrado para trompetes, clarinetes, trombones, harpa e cordas. Neste movimento, os trompetes desempenham um papel fundamental na apresentação do material musical, em especial no início da seção A, realizando em imitação a apresentação da série trabalhada (veremos em detalhes as características do material musical trabalhado neste movimento no capítulo 4). O *Bransle Gay* é dançado por uma bailarina solista, e orquestrado para flautas, fagote, harpa e castanholas, que realiza um pedal rítmico assíncrono em relação aos outros instrumentos. O *Bransle Double* é dançado por dois bailarinos e uma bailarina, e a instrumentação utilizada é de um trompete, um trombone, cordas, piano, flautas, clarinetes e fagotes. O primeiro movimento do *Pas-de-Deux*, dançado por um casal de bailarinos, é orquestrado apenas para cordas. A primeira variação masculina (solo masculino) é orquestrada para trompas e piano. A variação feminina (solo feminino), por sua vez, é orquestrada para flautas e cordas. A segunda variação masculina, novamente é orquestrada para trompas e piano, dessa vez com uma pequena utilização da flauta I nos compassos finais. A *Coda* do *Pas-de-Deux*, novamente dançada por um casal de bailarinos, é orquestrada para cordas, metais, piano, harpa, bandolim e tímpano.

A última seção do balé, com o *Four Duos*, o *Four Trios*, e o retorno da fanfarra de abertura (chamada de *Coda*), traz novamente grandes grupos de bailarinos. No *Four Duos* (com quatro bailarinos e quatro bailarinas), Stravinsky utiliza cordas e trombones, no *Four Trios*, dançado por todo o elenco, cordas e metais, e na *Coda*, repetição do movimento de abertura, que desta vez é dançado por todo o elenco, o compositor utiliza praticamente a orquestra completa, com exceção dos instrumentos de percussão.

A associação feita por Stravinsky entre os instrumentos e os gêneros masculinos e femininos é comum no repertório, em especial em óperas e músicas programáticas. Como

exemplo, podemos observar duas árias que ocorrem na ópera *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner. No meio do segundo ato, quando Isolda canta a ária *Doch Unsre Liebe*, as flautas e clarinetes a acompanham por toda a seção inicial e final da canção. Por outro lado, quando Tristão, no meio do terceiro ato, canta a ária *Wo Ich Erwacht – Weilt’ Ich Nicht*, os metais o acompanham por toda a canção, por vezes anunciando as melodias que serão cantadas pelo tenor, muitas vezes com reforço das cordas em momentos mais dramáticos.

O autor Roger Cotte, apresenta em seu livro *Música e Simbolismo* um dicionário simbólico dos instrumentos musicais, onde descreve algumas relações entre diferentes instrumentos, os gêneros masculinos e femininos, assim como outras associações simbólicas atribuídas aos instrumentos. O autor associa, por exemplo, o arco, que é utilizado pela maioria dos instrumentos de cordas, ao gênero masculino, assim como o trombone, que segundo Cotte, “antigamente, nas igrejas luteranas, [...] desempenhava o papel do *Serpentone*¹⁴ [das] igrejas católicas, para a sustentação dos corais” essencialmente masculinos (COTTE, 1988, p. 217-8). Ainda de acordo com o autor, o clarinete, a flauta e a harpa, são relacionadas ao gênero feminino (Ibid. p. 188; 194; 196).

¹⁴ Instrumento de sopro de registro grave, descendente do *cornetto* (instrumento de sopro renascentista) e um ancestral distante da tuba. Possui bocal de metal e orifícios semelhantes aos das madeiras. É constituído de um longo tubo sinuoso em forma de serpente, de onde vem o seu nome.

2.3. Sobre as danças

Como mencionado anteriormente, Stravinsky utiliza alguns agrupamentos de danças tradicionais de balé, assim como danças isoladas da corte francesa do séc. XVI, em *Agon*. De acordo com as correspondências entre o compositor, Kirstein e Balanchine, esse teria sido o mote inicial para a concepção do balé (assunto abordado no cap. 1 deste trabalho).

Como no balé clássico, em *Agon* as danças são agrupadas em conjuntos, que também indicam o número de bailarinos que realizaram a coreografia. O *Pas-de-Quatre* (do francês, passo de quatro) é coreografado por quatro bailarinos. O compositor ainda realiza duas variações do *Pas-de-Quatre*, *Double Pas-de-Quatre*, com oito bailarinos e o *Triple Pas-de-Quatre*, com doze bailarinos. Stravinsky utiliza dois *Pas-de-Trois* (do francês, passo de três) neste balé. O primeiro é coreografado por duas bailarinas e um bailarino, e o segundo é coreografado por dois bailarinos e uma bailarina. É nesses dois *Pas-de-Trois* que Stravinsky utiliza danças tradicionais e de corte, no primeiro, escreve uma *Saraband-Step* e uma *Gailliarde*, e no segundo escreve o *Bransle Simple* e suas duas variações, o *Bransle Gay* e o *Bransle Double*. Como na maioria dos balés clássicos, um número especial para um casal de bailarinos, o *Pas-de-Deux* (do francês, passo de dois) é escrito no ponto culminante da obra. Em *Agon*, esse momento ocorre no final da segunda seção, após o segundo *Pas-de-Trois*, e antes da seção final e da volta dos grandes grupos de bailarinos, no *Four Duos* e no *Four Trios* (do inglês, quatro duos e quatro trios, respectivamente).

A *Saraband-Step* (Sarabanda) é uma dança renascentista, em compasso ternário, tempo vivo e caráter lascivo. Foi muito popular no barroco, sendo um dos movimentos obrigatórios na suíte instrumental. Segundo o autor Richard Hudson, “as primeiras referências literárias para a Sarabanda [escrita *zarabanda*] vêm da América Latina”, o nome aparece pela primeira vez em um poema de Fernando Guzmán Mexia, num manuscrito do Panamá, datado de 1539 (HUDSON, 2001). De acordo com o autor, a Sarabanda foi proibida na Espanha em torno de 1583 por sua excessiva obscenidade, mas as referências literárias continuaram a citar esta dança como sendo parte constante nos bailes e festas populares.

Os primeiros exemplos musicais de Sarabanda aparecem na Itália, em música escrita para instrumentos de cordas dedilhadas. O autor e compositor italiano Girolamo Montesardo cita alguns exemplos de Sarabanda em seu manual *Nuova inventione d'intavolatura per*

sonare li balletti sopra la chitarra spanuola, publicado em Firenze no ano de 1606. A Sarabanda se espalhou por toda a Europa, sofrendo diferentes variações em cada local. Na França, por exemplo, esta dança se tornou um pouco mais lenta e solene, se adequando aos bailes e salões da nobreza. O compositor alemão Johann Sebastian Bach escreveu inúmeras Sarabandas, em geral como parte das suítes instrumentais, junto a outras danças, entre elas a *Allemande*, a *Courante* e a *Giga*.

Para *Agon*, Stravinsky escreveu uma *Saraband-Step* de curta duração – apenas dezoito compassos – respeitando o compasso ternário, característico da dança tradicional, e utilizou uma instrumentação atípica com violino solo, xilofone e dois trombones. Esta dança, em *Agon*, é coreografada por um bailarino solista, como parte do primeiro *Pas-de-Trois*.

A *Gailliarde* é uma dança de corte que surgiu entre o séc. XVI e meados do séc. XVII, de compasso ternário, andamento rápido e geralmente associada à *Pavana*. As origens da *Gailliarde* são imprecisas, embora algumas referências apontem que seu surgimento tenha ocorrido no norte da Itália. Os primeiros exemplos musicais de *Gailliarde* aparecem em publicações do séc. XVI, em especial no álbum *Six Gaillardes et six Pavanes avec Treze chansons musicales a quatre parties*, de 1530, publicado pelo editor francês Pierre Attaingnant (BROWN, 2001).

Esta dança aparece com frequência na obra do compositor e alaudista inglês John Dowland (1563-1626). Segundo a autora Diana Poulton, “a *Gailliarde* era a forma favorita de Dowland entre as [formas de dança] disponíveis aos compositores de seu tempo” (POULTON, 1982, p. 134). De acordo com Poulton, Dowland escreveu cerca de trinta e três *Gaillardes*, sendo a maioria publicada em seu álbum *The First Booke of Songes* [sic] de 1597 (Ibid.).

A instrumentação utilizada na *Gailliarde* de *Agon* tem relação direta com a sonoridade renascentista. Stravinsky apresenta a melodia principal em imitação entre a harpa e o bandolim, com dobra das flautas em alguns momentos. O piano e as cordas têm a função de acompanhamento neste movimento, realizando a harmonia homofonicamente.

O *Bransle* é uma dança de roda renascentista. O nome vem do francês *Branle*, que poder adquirir inúmeros significados dependendo do período e do contexto utilizado, é comumente traduzido por agitação, movimento ou balanço, mas também pode expressar o conceito de briga, ou rixa. Neste sentido, o *Bransle* seria indispensável em *Agon*. Segundo o

autor Eric White, Stravinsky planejou a utilização de danças de corte neste balé, após tomar contato com o livro de De Lauze (*Apologie de la danse*). White, afirma que uma gravura representando dois trompetistas executando um *Bransle Simple* tenha inspirado o compositor na instrumentação desta dança em *Agon* – o movimento abre com uma imitação entre dois trompetes, que é retomada na repetição da seção A (WHITE, 1979, p. 491).

Uma das referências mais antigas ao *Bransle* é encontrada no tratado de dança *Orchesographie* de Thoinot Arbeau¹⁵, publicado em 1589 na França¹⁶. Arbeau detalha, entre outras informações, as diferenças entre o *Bransle Simple*, o *Bransle Gay* e o *Bransle Double*, que se distinguem na sequência dos movimentos para a direita e para a esquerda na execução da coreografia, além de seus andamentos: o *Bransle Simple* e o *Bransle Double* com andamento calmo, e o *Bransle Gay* com andamento alegre (ARBEAU, 1589).

Embora Stravinsky realize transformações significativas na composição das danças, em relação às formas tradicionais, ele preserva algum tipo de relação através da instrumentação, do ritmo e do caráter, realizando uma escrita, por vezes, cubista em relação às referências renascentistas. Sob este aspecto, as matizes principais que evidenciam as danças são preservadas ou lembradas a partir de sutis evocações (textura instrumental e forma, por exemplo), em detrimento às transformações que alteram as referências diretas, como ocorre no plano das alturas.

¹⁵ Thoinot Arbeau é um anagrama do nome de Jehan Tabourot, um clérigo francês que viveu entre 1520 e 1595. Foi um teórico e pesquisador de danças antigas. Em seu tratado de dança *Orchésographie* de 1589, escreve detalhadamente a realização dos passos de várias danças medievais e renascentistas, sendo uma importante fonte de informação sobre este assunto até hoje. O tratado é escrito em forma de diálogo entre o professor e um estudante.

¹⁶ Existe uma versão *fac simile* online disponível no endereço eletrônico <<http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=219/musdi219.db&recNum=3>>, acessado dia 23 de julho de 2012. Existe também uma publicação moderna deste tratado traduzida por Mary Stewart Evans (para o inglês), com contribuições e atualizações da notação de coreografia (Labanotação) de Mireille Backer e Julia Sutton. Esta edição foi publicada em 1967 pela editora *Dover Publications, Inc.*, Nova Iorque.

CAPÍTULO 3

Aspectos diatônicos

3.1. Elementos diatônicos e referências tonais

Em *Agon*, Stravinsky trabalha diferentes técnicas composicionais, muitas vezes contrastantes entre si, tornando inadequada a observação através de um único sistema de análise. Desta forma, a proposta deste capítulo é realizar uma observação sobre os aspectos diatônicos encontrados em alguns movimentos do balé, examinando as escalas, as coleções diatônicas e os possíveis centros tonais ou notas, acordes e conjuntos considerados de apoio para a sustentação harmônica e melódica dos trechos.

Em seu livro *Contemporary Harmony: Romanticism through the Twelve-Tone Row*, Ludmila Ulehla afirma que a construção de melodias diatônicas depende da utilização de escalas que possuam uma nota central, um eixo de onde é formada uma escala maior ou menor (ULEHLA, 1994, p. 302). Ainda de acordo com a autora, mesmo na música atonal, ou na música dodecafônica, em que são atribuídos valores iguais aos doze tons e cada nota possui a mesma importância na construção da escala, podemos atribuir certa polarização a uma ou outra nota, seja por ênfase rítmica, por características na articulação polifônica durante o desenvolvimento das vozes, pela associação de determinados trechos a estruturas harmônicas que indicam um centro tonal, ou mesmo pela combinação de todos estes aspectos. Partiremos deste princípio para a observação e análise dos movimentos que não possuem claramente uma relação com o serialismo adotado por Stravinsky neste período.

3.1.1. *Pas-de-Quatre* e *Coda* (final)

O balé começa com uma fanfarra executada pelos trompetes. Esse tipo de abertura é bastante comum no repertório ocidental em diferentes épocas, constantemente aplicado em aberturas de óperas e balés. A ópera *The Rake's Progress*, do próprio Stravinsky abre com uma fanfarra tocada pelos metais, a abertura da ópera *Guillaume Tell* de Gioachino Rossini (1792-1868), a abertura da opereta bufa *Orphée aux enfers* de Jacques Offenbach (1819-1880) e o caso mais emblemático, a abertura da ópera *Orfeu* de Claudio Monteverdi (1567-1643) também começa com uma fanfarra baseada no ritornelo, executada pelos metais.

Em *Pas-de-Quatre*, assim como na ópera de Monteverdi, a estrutura formal é baseada no ritornelo, Stravinsky trabalha a reiteração de seções, alternando com a apresentação de novos materiais. São quatro seções, sendo a seção A composta por dois episódios denominados antecedente e consequente (Aa e Ac respectivamente), e que aparece ao longo de toda a peça, sempre de maneira variada; seção B que é repetida três vezes, também de maneira variada; seção C e D, que aparecem apenas uma vez cada, como seções intermediárias (Fig. 3.1).

Figura 3.1 – Estrutura formal de *Pas-de-Quatre*.

Stravinsky desenvolve esta estrutura através da utilização de materiais musicais contrastantes. A fanfarra de abertura executada pelos trompetes apresenta o motivo melódico do episódio Aa, que é variado em todas as suas aparições ao longo deste movimento. A seção A de *Pas-de-Quatre* é a mais recorrente deste movimento, aparece quatro vezes, sempre com variações em relação a apresentação do início. Na seção A1, compreendendo Aa1 e Ac1, o compositor trabalha com uma óctade diatônica, coleção que contém as escalas diatônicas de Dó maior e Sol maior (Fig. 3.2).

Figura 3.2 – Óctade diatônica utilizada na seção A de *Pas-de-Quatre*.

Observando a direcionalidade das melodias apresentadas neste trecho, constatamos uma característica em comum, a relevância atribuída à nota Dó. Na melodia executada pelos trompetes I e II, nos seis primeiros compassos, a nota Dó é o ponto de partida e recebe ênfase rítmica na entrada dos instrumentos (Fig. 3.3a). A partir do compasso 5, com a entrada das trompas, o papel da nota Dó é invertido, se tornando a nota de finalização da

melodia (Fig. 3.3b). Não obstante, esta mesma nota está presente no acorde inicial executado pelas cordas, piano e harpa, como nota mais aguda (Fig. 3.3c).

Figura 3.3 – Compassos iniciais do *Pas-de-Quatre*.

O teórico musical Carl Wiens em sua dissertação *Igor Stravinsky and Agon* afirma que a nota Dó tem um papel central no balé, destacando que “nos três *Pas-de-Quatre*, no *Prelude* e nos *Interludes*, a nota Dó é reiterada continuamente pela figura da fanfarra” (WIENS, 1997, p. 89), em uma visão mais ampla, esta polarização sobre a nota Dó ocorre continuamente em diferentes movimentos do balé. Esta afirmação é corroborada pelo musicólogo Eric Walter White, em seu livro *Stravinsky: the composer and his works*, onde este afirma que o material musical trabalhado no primeiro movimento transita entre o diatonismo, partindo de Dó maior, para o cromatismo, observado pela politonalidade utilizada em alguns trechos, e afirma que “a partitura do balé inicia e conclui em um inequívoco Dó maior” (WHITE, 1979. p. 492; p. 138).

Sobre a construção da linha melódica, o compositor Henri Pousseur destaca a presença de um motivo, que ocorre amplamente em todo o movimento. Trata-se de uma sequência intervalar de dois semitons, três semitons, dois semitons, encontrada logo no início da melodia (Fig. 3.4) (POUSSEUR, 2009, p. 286).

Figura 3.4 – Melodia do trompete no compasso 4 e destaque para o motivo recorrente.

De fato, este motivo ocorre em diferentes momentos do desenvolvimento melódico das seções A e B do *Pas-de-Quatre*: na continuação da melodia dos trompetes no compasso 5 (Fig. 3.5a), de modo invertido na trompa I, também no compasso 5 (Fig. 3.5b), na trompa II, no compasso 6 (Fig. 3.5c) e na melodia da harpa e do bandolim entre compassos 10 a 12 (Fig. 3.5d).

The image shows a musical score excerpt from the *Pas-de-Quatre*. It consists of five staves. The first three staves are for the brass section: Tr. I, II in Do (measures 5 and 6), Cor. in Fa I (measure 5), and Cor. in Fa II (measures 5 and 6). The fourth staff is for the Arpa/Mand. (measures 10, 11, and 12). The motif is labeled a), b), c), and d). Measure 5 shows the motif in the trumpet parts (a) and the horn I part (b). Measure 6 shows the motif in the horn II part (c). Measures 10, 11, and 12 show the motif in the harp/bandolim part (d). The motif is a descending eighth-note scale: G4, F4, E4, D4, C4.

Figura 3.5 – Ocorrências do motivo nas seções A e B do *Pas-de-Quatre*.

O episódio Aa acaba no compasso 6 com uma cadência que leva ao tricorde constituído pelas notas Fá-Sol-Dó (027)¹⁷. Segundo Wiens, este acorde representa o “centro tonal”, ou acorde de repouso, deste e de outros movimentos. Para o autor, trata-se de um acorde que substitui a tríade convencional (037) e consiste em um acorde formado pela sobreposição de duas quintas (WIENS, 1997, p. 89). Sob esta perspectiva, a sonoridade deste acorde nos evoca as práticas composicionais do período medieval e renascentista, onde os intervalos de quinta e oitava eram considerados entidades harmônicas mais puras e consoantes do que os intervalos de terça e sexta.

Sobre o material harmônico trabalhado por Stravinsky no primeiro movimento, assim como no movimento final do balé (repetição do *Pas-de-Quatre*), existem algumas

¹⁷ Para identificação de classes de conjuntos nas análises deste trabalho, adotaremos a nomenclatura e a forma de notação da “forma prima” (*prime form*) indicada por Joseph N. Straus em seu livro *Introduction to post-tonal theory*. Em alguns casos, também serão utilizados o “nome Forte” e o vetor intervalar para identificação e associação de conjuntos (STRAUS, 1990, p. 45-9).

considerações contrastantes. Joseph Straus apresenta algumas destas diferentes observações em seu livro “*Stravinsky’s Late Music*”, e observando o comportamento harmônico destes trechos ele escreve:

“*Agon* começa com o tricorde Fá-Si-Dó e se move rapidamente para uma cadência sobre o acorde Fá-Sol-Dó. A quinta perfeita Fá-Dó, com uma forte orientação para o Fá, é assim preenchido em primeiro lugar com um Si acentuadamente dissonante, seguida por um Sol mais consonante, para criar um familiar (027). O tricorde Fá-Sol-Dó é sustentado pelos seis compassos finais de *Agon*, com o Ré adicionado pouco antes do final.” (STRAUS, 2001, p. 206)

O autor continua observando o comportamento harmônico da estrutura intervalar (027) e indica que este mesmo tricorde está presente no início de *Requiem Canticles*, escrito pelo próprio Stravinsky anos depois, em 1966 (Fig. 3.6). Segundo Straus, o *Requiem* do compositor “começa com o mesmo tricorde Fá-Si-Dó, e a mesma orientação para o Fá, e acaba com um tetracorde que incorpora a forma de (027), Fá-Si $\flat$ -Dó, e adiciona o Dó $\sharp$ ” (STRAUS, 2001, p. 206). Neste ponto Straus faz algumas observações sobre os diferentes olhares a este comportamento harmônico inicial. O autor afirma que há algumas discordâncias encontradas na literatura acerca do comportamento harmônico em *Pas-de-Quatre*, que inicia e conclui o balé. Ele indica que alguns autores, “persuadidos pelo comportamento melódico do trompete, consideram o Dó como o centro tonal”, e cita a análise do autor Carl Wiens como exemplo desta postura. Por outro lado, existe uma postura diferente dos autores¹⁸ que se atentam mais ao comportamento do baixo e sua relação de quinta justa com o Dó, considerando o Fá como “centro tonal” do movimento. Straus continua escrevendo sobre o assunto afirmando que em seu ponto de vista “o Dó é a principal nota do comportamento melódico, mas que este serve apenas para confirmar o Fá como centro tonal” e conclui dizendo que “Fá e Dó suportam um ao outro em um contexto onde o Fá é o centro tonal” (STRAUS, 2001, p. 206).

¹⁸ Para ilustrar esta postura Straus aponta o trabalho de Anthony Payne, *Stravinsky’s Chords (II)*. In *Tempo* (New Series), pp 2-9 de 1966 e cita este autor escrevendo: “the opening ‘Pas-de-Quatre’ finds the composer content to use an F modality with sharpened fourth and occasional flattened supertonic”. (STRAUS, 2001, p. 206).

REQUIEM CANTICLES

IGOR STRAVINSKY
1985-88

PRELUDE
Tutte semicrome eguale, $\text{♩} = 250$

Vl. Solo
più f che gli altri Vln.

Vl. I
non f ma ben marc.

Vl. II
non f ma ben marc.

Vle.
non f ma ben marc.

Violoncelli
non f ma ben marc.

Figura 3.6 – Início de *Requiem Canticles*.

Sobre a cadência que encaminha ao acorde Fá-Sol-Dó, Wiens sugere que, para alcançar este acorde, Stravinsky utiliza uma cadência com movimento melódico análogo à chamada “cadência *Landini*” (WIENS, 1997, p. 95), termo utilizado para designar um tipo de movimento melódico cadencial onde a resolução no acorde de tônica ocorre a partir de um salto de terça menor, do sexto grau para a fundamental, e não através da sensível. Este tratamento melódico foi bastante comum na música polifônica do séc. XV e início do séc. XVI.

A cadência inicia na nota Lá da trompa I, no compasso 6, que a partir de um salto de terça menor alcança a nota Dó como resolução, enquanto a trompa II realiza um movimento contrário sobre as notas Mi-Fá#-Ré, finalizando em Dó uma oitava abaixo da trompa I, que é alcançado através de um movimento de grau conjunto. O acorde é completado no compasso seguinte com a adição das notas Fá e Sol, tocadas pelo corne inglês e oboé II respectivamente, no oboé I aparece novamente a nota Dó, triplicada neste acorde (Fig. 3.7).

Figura 3.7 – Movimento melódico análogo a “cadência *Landini*”.

Cadências com este tipo de tratamento na condução melódica ocorrem em outros pontos de *Pas-de-Quatre*, nos compassos 6 e 7, como foi exposto, nos compassos 12 e 13 (transposto uma segunda maior acima), nos compassos 19 e 20, no compasso 25 (com resolução implícita), compasso 35 (transposto uma segunda maior abaixo), compasso 45, compasso 55 e compasso 58. Em todos os casos onde a cadência encaminha ao acorde de repouso (Fá-Dó-Sol), Stravinsky mantém a mesma instrumentação do trecho referente ao compasso 6 e 7, trompas em movimento contrário alcançando a nota Dó em oitavas diferentes. A única exceção aparece no final do movimento com o primeiro trompete saltando uma terça menor, ao invés da trompa.

Sobre a relação da cadência do compasso 6 com a “cadência *Landini*” apontada na análise de Carl Wiens (WIENS, 1997, p. 104), é necessário uma observação mais cautelosa, pois algumas definições destacam o papel da sensível na ocasião da cadência. O autor David Fallows define a “cadência *Landini*” como uma “fórmula cadencial em que o sexto grau é interpolado entre a sensível e a sua resolução no acorde de tônica”, apresentando alguns exemplos em que ocorrem esta situação nas *ballate* de Landini (FALLOWS, 2001). Do mesmo modo, os autores Donald Grout e Claude Palisca, discorrendo sobre o compositor Francesco Landini, citam a *ballata Non avrà ma’ pietà* e escrevem:

O final de cada verso, e muitas vezes também da primeira palavra e da cesura, é assinalado por uma cadência, geralmente do tipo que ficou conhecido como “cadência *Landini*”, no qual o encadeamento do acorde de sexta para oitava é

ornamentado por um movimento complementar, saltando por uma terceira na voz mais aguda [...]. (GROUT e PALISCA, 2001, p. 145-146).

Para ilustrar esta explicação, os autores indicam algumas ocorrências da cadência na *ballata* citada, como por exemplo, a que ocorre entre os compassos 3 e 4 do exemplo abaixo (Fig. 3.8).

Figura 3.8 – Trecho da *ballata Non avrà ma' pietà* de Francesco Landini.¹⁹

A partir desta perspectiva, a cadência encontrada no compasso 6 do *Pas-de-Quatre* não poderia ser totalmente relacionada a “cadência Landini”, visto que a linha melódica da trompa I – onde ocorre o movimento de resolução apontado por Wiens como sendo análogo a “Cadência Landini” – sequer executa a nota Si, que seria a sensível neste caso específico. Já a cadência que finaliza a seção B, como veremos a seguir, se relaciona com mais fidelidade ao conceito característico da “Cadência Landini”.

Retornando ao início do *Pas-de-Quatre*, o acorde de abertura executado pontualmente pelas cordas e que serve de acompanhamento e sustentação harmônica da fanfarra dos trompetes, é composto pelas notas Fá-Si-Dó (016) e pode ser considerado uma variação do acorde de repouso do compasso 7, embora neste caso com a presença de um tritono entre as notas Fá e Si, gerando maior instabilidade ao acorde. Pensando no desenrolar deste trecho inicial, este acorde enfatiza a “resolução” da cadência do compasso 6, e contribui para a sensação que torna a nota Dó, e seu acorde de repouso Fá-Dó-Sol, o centro de convergência deste movimento, Wiens relaciona este acorde ao acorde subdominante de Dó, o Fá maior (WIENS, 1997, p. 110).

¹⁹ Partitura retirada do álbum “*Polyphonic Music of the Fourteenth Century*”, Leo Schrade (ed.), Paris, 1958, 4, 144.

Durante os compassos 7, 8 e 9, sucede-se o que chamamos de episódio Ac, cuja textura é construída pela sobreposição de duas camadas distintas e bastante claras, a primeira constitui-se de um pedal estático sobre o acorde alcançado pela cadência descrita anteriormente (Fá-Dó-Sol), executado pelas trompas, corne inglês e oboés, e a segunda camada deste episódio é executada pelos violoncelos e contrabaixos, e trata-se de uma alternância, em tercinas, entre as notas Sol e Si na região grave destes instrumentos. Esse movimento gera instabilidade ao acorde, e realiza a transição para a próxima seção (Fig. 3.9).

The musical score for measures 7, 8, and 9 of the 'Ac' section of 'Pas-de-Quatre' is shown. The score is divided into two systems: Piano I and Piano II. Piano I includes staves for Trompas, Violoncelos, and Contrabaixos. Piano II includes staves for Madeiras (Obés e Corno inglês). Measures 7 and 8 show a static pedal point for the Trompas. Measures 8 and 9 show a triplet of notes (Sol and Si) for the Violoncelos and Contrabaixos, marked 'p stacc.'. The Madeiras play a melodic line in measures 7 and 8, and a sustained chord in measure 9.

Figura 3.9 – Seção Ac de *Pas-de-Quatre*.

A partir do compasso 10, após uma pequena cesura gerada por uma breve pausa no início do compasso, cordas, piano, bandolim e harpa atacam a primeira apresentação da seção B. Esta seção soa bastante diferente da anterior, com o timbre do bandolim e da harpa contrastando a sonoridade dos metais, predominante na seção A. Outra diferença é o âmbito estreito das vozes principais, em especial o dueto entre harpa e bandolim, em comparação a amplitude intervalar da seção A que compreende mais de três oitavas, assim como o comportamento rítmico mais lírico na seção B, em oposição à rítmica acentuada da fanfarra inicial (Fig. 3.10).

Stravinsky trabalha com micro *ostinati* que se repetem apenas duas vezes em três compassos. O único motivo que sofre algum tipo de alteração é o dos violoncelos, com a permutação da nota Sol na repetição. A seção B inicia e finaliza com um acorde composto pelas notas Sol-Lá-Ré (027), com a mesma disposição intervalar do acorde final da seção A,

porém neste caso, com polarização na nota Ré, caracterizada principalmente pela introdução da nota Dó# na melodia da harpa e no movimento cadencial final. A cadência final da seção B também pode ser relacionada com a “cadência *Landini*”, neste caso, no compasso 12, o sexto grau (Si) aparece entre a sensível (Dó#) e sua resolução na tônica (Ré) (Fig. 3.10).

The image shows a musical score for Section B of Stravinsky's *Pas-de-Quatre*, measures 9 through 14. The score is written for a chamber ensemble: Arpa (Harp), Mand. (Mandolin), Piano, Vc. (Violoncello), 2 C.B. Soli (Two Contrabasses playing solo), and C.B. (Contrabass). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/8. The music is characterized by a driving, rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes. Measure 9 is marked with a forte (f) dynamic. Measure 10 has a mezzo-forte (mf) dynamic. Measure 11 includes the instruction 'secco' and 'pizz.' (pizzicato). Measure 12 features a 'poco f' dynamic and the instruction 'suoni reali' (real sounds). Measure 13 has a 'pizz.' instruction. Measure 14 includes the instruction 'gli altri pizz.' (the others pizzicato). The score ends with a final cadence in measure 14.

Figura 3.10 – Seção B de *Pas-de-Quatre* (cc. 10-13).

A primeira repetição da seção A ocorre no compasso 14, logo após o final da seção B, e compreende nove compassos. Neste caso Stravinsky não utiliza a repetição da nota Dó do início da seção, mas mantém as características principais do trecho. Figura rítmica referente a fanfarra, executada novamente pelos trompetes e trompas, e movimento cadencial com o mesmo comportamento de anteriormente. A entrada dos metais nesta primeira repetição da seção A se dá por imitação de um motivo melódico diatônico ascendente em grau conjunto, iniciando na nota Ré. Neste caso, a melodia dos trompetes e da trompa I finaliza na nota Sol (Fig. 3.11).

Figura 3.11 – Imitação no retorno da seção A do *Pas-de-Quatre* (cc. 14-16).

No compasso 18, Stravinsky realiza novamente a resolução no acorde de repouso Fá-Dó-Sol a partir do mesmo movimento cadencial do compasso seis, trompa I atinge a nota Dó através de salto de terça menor ascendente, trompa II por movimento contrário em grau conjunto e acorde completamente preenchido no compasso seguinte com a entrada do corne inglês e dos oboés (Fig. 3.12).

The image shows a musical score for multiple staves, labeled Ob. I, II, C. I., Tr. in D, Cor. in F, and III. The music is in 4/8 time. Measures 15 to 19 show the resolution of the phrase with notes, rests, and dynamic markings like 'stacc.', 'mf stacc.', 'f stacc.', and 'p sub.'

Figura 3.12 – Resolução no acorde Fá-Dó-Sol (cc. 18-19).

Entre os compassos 23 e 25 ocorre a repetição quase literal da seção B, com exceção de uma pequena variação rítmica no dueto da harpa e do bandolim (Fig. 3.13). Harmonicamente a estrutura é mantida como na primeira exposição, todavia a resolução, que anteriormente (no compasso 12) ocorreu sobre o acorde Sol-Lá-Ré, é omitida nesta repetição.

Figura 3.13 – Repetição da seção B do *Pas-de-Quatre* (cc. 23-25).

A repetição da seção B é encerrada abruptamente com a apresentação de um novo material musical a partir do compasso 26. A seção C, que compreende os compassos 26 ao 29, afasta a escuta das referências tonais das seções A e B, propõe uma nova configuração instrumental e sonoridade pontilhista. Esta seção é predominantemente executada pelos sopros e também o primeiro trecho a utilizar as flautas, os clarinetes e os trombones neste movimento. Aqui percebemos um acréscimo considerável das dissonâncias, que acaba turvando a estrutura tonal apontadas nas seções anteriores. Os eventos harmônicos ocorrem de maneira mais rápida com o aparecimento de um acorde diferente a cada colcheia.

Esta seção compreende três camadas distintas, cada uma com uma configuração rítmica e instrumental diferente. Uma camada executada pelas flautas e *piccolo*, uma executada pelos clarinetes e outra executada pelos trombones e harpa (Fig. 3.14).

Camada superior (flautas e piccolo)

Camada intermediária (clarinetes)

Camada inferior (trombones e harpa)

26 27 28 29

Figura 3.14 – Camadas rítmicas da seção C do *Pas-de-Quatre* (cc. 26-29).

A camada das flautas e *piccolo* contém apenas uma alternância entre as notas Sol e Si, fazendo com que uma dessas notas sempre estejam presentes nos acordes do trecho. A camada dos trombones e harpa contém uma série de três acordes: Dó $\sharp$ -Si-Ré (013), Dó-Si $\flat$ -Mi $\flat$ (025) e Ré-Dó $\sharp$ -Fá $\sharp$ (015). Stravinsky repete esta sequência três vezes sempre inserindo o segundo acorde (Dó-Si $\flat$ -Mi $\flat$) entre os acordes três e um (Fig. 3.15).

Figura 3.15 – Sequência de acordes na seção C do *Pas-de-Quatre*.

No plano das alturas, Stravinsky utiliza um palíndromo na camada executada pelos clarinetes, que pode ser representado como prenúncio dos procedimentos seriais que serão aplicados em movimentos posteriores. O ponto central deste palíndromo se encontra no compasso 27, terceiro tempo, nota Dó no primeiro clarinete e Mi no segundo clarinete. Stravinsky chama a atenção para este ponto fazendo com que apenas os clarinetes ataquem neste tempo, enquanto os outros instrumentos sustentam suas respectivas notas. As últimas notas do palíndromo se encontram no primeiro tempo do compasso 29, aqui os clarinetes trocam de nota; o clarinete I toca o Si $\flat$ enquanto o clarinete II toca o Ré, embora uma oitava abaixo em relação a sua ocorrência no compasso 26 (Fig. 3.16).

The musical score for measures 26-29 of the *Pas-de-Quatre* illustrates a palindromic structure. The score is written for Fl. picc, Fl. gr. I and II, Cl. in Sib I and II, Trb. ten. I and II, and Arpa. The key signature changes from 4/4 to 3/4 and back to 4/4. The music features a central D note (Dó) that is reinforced and established as a center of rest in section A3 (measures 30-38). The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and articulation marks like accents and slurs. The Arpa part is shown in a grand staff with both treble and bass clefs.

Figura 3.16 – Palíndromo e seu ponto central na seção C do *Pas-de-Quatre*.

Ao contrário do que ocorre nas seções A1 e A2, onde a nota Dó é reforçada e estabelecida como centro de repouso, na seção A3, que compreende os compassos 30 ao 38, a estrutura harmônica e melódica recebe o acréscimo de notas que afastam a polarização do Dó. Logo no começo desta seção, Stravinsky retoma a ênfase rítmica sobre esta nota, desta vez tocada pelos clarinetes, com acompanhamento de um pedal com as notas Ré $\flat$ -Sol $\flat$, executado pelos trombones. O acorde gerado Dó-Ré $\flat$ -Sol $\flat$ (016) tem a mesma composição intervalar do acorde de abertura do *Pas-de-Quatre*. A próxima nota alheia a ser adicionada ao trecho é o Mi $\flat$, no compasso 32, e após a introdução destas notas estranhas, Stravinsky flerta novamente com a coleção de Dó, no compasso 33, antes de finalizar o episódio Aa3 em uma cadência sobre o acorde Mi $\flat$ -Si $\flat$ -Fá (027), no compasso 35. Este acorde é equivalente ao acorde Fá-Dó-Sol do compasso 6, que consideramos o acorde de repouso deste movimento, transposto uma segunda maior abaixo.

O episódio Ac3, que compreende os compassos 35 a 38, assim como em sua primeira apresentação no compasso 6, é formado por duas camadas distintas. A primeira, realizada

pelas trompas, corne inglês e oboés, executa um pedal estático sobre o acorde Mi $\flat$ -Si $\flat$ -Fá (027). A segunda é composta por um *ostinato* semelhante às apresentações anteriores, uma variação em tercinas entre as notas Sol e Si. Novamente, este episódio possui um caráter transitório entre as seções precedente e subsequente.

O *ostinato* executado pelos contrabaixos e violoncelos avança pelos primeiros compassos da seção seguinte, a seção D, que contém duas partes compreendendo os compassos 39 a 46. Nesta seção, apesar de utilizar o *ostinato* fazendo relações com seção anterior, o compositor introduz um comportamento musical novo, apesar de retomar o acorde descrito por Carl Wiens como sendo a tônica do movimento (Fá-Dó-Sol), em alternância com o acorde Mi $\flat$ -Si $\flat$ -Fá executados pelos oboés, corne inglês, trompetes e trompas. Este último tríplice é enfatizado entre os compassos 39 e 42, tanto pelo aspecto rítmico – incidindo sobre o tempo forte dos compassos 40 e 41 – como pelas articulações e dinâmicas indicadas pelo compositor (Fig. 3.17).

The image shows a musical score for measures 39 to 42. The staves are labeled: Ob. I. II, C. I., Tr. I, I, Cor. in Fa, II, Vo., and C. B. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 3/4. Measures 39 and 40 show the Oboes and Cor Anglais playing a triad of Mi-flat, Si-flat, and Fá. Measures 41 and 42 show the Trumpets and Horns playing the same triad. The Violoncello and Contrabass play a rhythmic pattern of eighth notes. The score is written in a standard musical notation with various articulations and dynamics markings.

Figura 3.17 – Ênfase no tríplice Mi $\flat$ -Si $\flat$ -Fá (cc. 39-42).

Nos três compassos seguintes, do 43 ao 46, Stravinsky escreve uma espécie de transição para a volta da fanfarra. Ocorre uma filtragem orquestral em relação aos compassos anteriores, permanecendo somente as trompas e o trombone baixo em surdina. As trompas realizam um movimento harmônico indicando a retomada do acorde Fá-Dó-Sol, que aparece no final desta seção, no compasso 45, estendendo-se pelo compasso seguinte. O trombone

realiza uma figura que anuncia o retorno da fanfarra no compasso 46, trata-se da nota Fá executada em tercina no primeiro tempo dos compassos 43 e 44 (Fig. 3.18).

Figura 3.18 – Transição e retorno da fanfarra em *Pas-de-Quatre*.

A partir do compasso 46 até o final do movimento (c. 60), Stravinsky retoma a fanfarra realizando a seção A4, desta vez substituindo o episódio transitório Ac, por uma *coda* que reitera o acorde Fá-Dó-Sol nos compassos finais.

Em *Pas-de-Quatre*, encontramos inúmeras relações com práticas de composição diatônicas e tonais. Não obstante, o compositor consegue burlar estas relações com pequenas alterações nos parâmetros internos da elaboração, como por exemplo, a substituição da terça pela quarta no acorde indicado por Wiens como sendo a tônica do movimento – Fá-Dó-Sol, ao invés de Mi-Dó-Sol. Por outro lado utiliza repetições em diferentes aspectos e elementos da composição preservando certa unidade e coerência estrutural ao movimento, um exemplo desta prática é a cadência, que Wiens relacionou com a “*cadência Landini*”. Esta forma cadencial está presente em diferentes situações ao longo do movimento. Outro aspecto que chama atenção é o aproveitamento de gestos entre as seções, como por exemplo, o *ostinato* dos contrabaixos e violoncelos, que ocorre inicialmente no episódio Ac (Fig. 3.9), e que aparece também na seção D, além do motivo melódico encontrado no início do movimento, na melodia dos trompetes, que surge novamente na *Coda*, entre os compassos 56 e 57 (Fig. 3.19).

Figura 3.19 – Repetição do motivo melódico no *Pas-de-Quatre*.

Nos compassos finais do *Four Trios*, penúltimo movimento do balé, as trompas anunciam o retorno da fanfarra característica do *Pas-de-Quatre*. A *Coda* final, último movimento de *Agon*, é uma repetição quase literal do movimento de abertura, *Pas-de-Quatre*. Neste retorno à fanfarra, Stravinsky realiza apenas algumas modificações nos seis compassos iniciais, 561 ao 566, mantendo rigorosamente o restante do movimento, tal qual o início do balé.

Apesar de a *Coda* final ser musicalmente idêntica ao movimento de abertura do balé, a coreografia sofre algumas modificações. Segundo indicação na partitura, no compasso 561, início desta *Coda*, todos os bailarinos estão posicionados no palco e a partir do compasso 603, correspondente à seção D de *Pas-de-Quatre*, aparece a seguinte indicação na partitura: “as mulheres saem do palco. Os homens se posicionam como no início do balé – de costas para a plateia” (STRAVINSKY, 1957, p. 83), trazendo *Agon* ao seu ponto de partida.

3.1.2. *Double Pas-de-Quatre e Triple Pas-de-Quatre (Coda)*

O segundo e o terceiro movimento do balé abrem espaço para a discussão sobre quais sistemas Stravinsky trabalhou e como ele desenvolveu o material musical apresentado anteriormente. Eric White escreve que o *Double Pas-de-Quatre* e o *Triple Pas-de-Quatre* (marcado como *Coda* na partitura) devem ser observados em conjunto. Segundo o próprio Stravinsky, constituem uma “imitação” do primeiro movimento (WHITE, 1979, p. 492). De fato, os três movimentos iniciais do balé devem ser observados em conjunto, segundo o autor Stephen Walsh em seu livro sobre Stravinsky, a utilização de “*Double*” e “*Triple*” nos

títulos faz referência ao antigo sentido musical de variação, como aparece em Handel no último movimento, *Aria con variazioni* (conhecido como *Il fabbro armonioso*, ou *The Harmonious Blacksmith*, em inglês), da Suíte No. 5 para Cravo em Mi maior HWV 430, que constitui uma ária seguida de 5 *doubles* (variações) (WALSH, 2006, p. 322).

Em diversos aspectos, o caráter introdutório da fanfarra de abertura é mantido no segundo e no terceiro movimento. Do ponto de vista da coreografia, o segundo movimento é utilizado para apresentar as oito bailarinas, assim como o primeiro movimento foi utilizado para apresentar os quatro bailarinos, e o terceiro movimento traz todos os bailarinos (oito bailarinas e quatro bailarinos) ao palco. O autor Carl Wiens escreve que Stravinsky continua desenvolvendo, ao longo do segundo movimento, as características gerais do padrão rítmico da fanfarra de abertura e afirma que toda a estrutura harmônica do *Double Pas-de-Quatre* tem como centro de polarização a nota Ré e o acorde Sol-Ré-Lá (027) que, de acordo com o autor, tem relação com a estrutura da seção B do primeiro movimento (WIENS, 1997, p. 122). O *Double Pas-de-Quatre* é formado por duas seções, A e B, cada uma com características orquestrais e atividades rítmicas distintas (Fig. 3.20).

Figura 3.20 – Estrutura formal de *Double Pas-de-Quatre*.

Wiens, seguindo a perspectiva de polarização e “centro tonal”, que ele observou no primeiro movimento, afirma que a nota Ré é estabelecida como tônica ainda na seção A do segundo movimento e, para sustentar esta afirmação, resalta alguns aspectos do comportamento harmônico e melódico do trecho e sugere que toda esta seção é construída a partir da óctade diatônica Ré-Mi_b-Mi-Fá-Sol-Lá-Si_b-Dó. Sobre as notas alheias a esta coleção (Fá_#-Lá_b-Si-Dó_#), que aparecem nos compassos 63 e 64, o autor justifica afirmando que estas pertencem a uma óctade diatônica com as mesmas características intervalares, porém construída a partir da nota Mi_b, e ainda observa que estas duas notas, Ré-Mi_b, são enfatizadas no *ostinato* dos violinos I e violoncelos (WIENS, 1997, p. 123).

Segundo Wiens, o motivo melódico cromático do oboé I e do fagote I nos primeiros três compassos, reforçados pelo *ostinato* dos violinos I e dos violoncelos sobre a nota Ré e

Mi_b, acrescido da pontuação dos contrabaixos na nota Ré, sustentam a tese sobre a polarização desta nota nos compassos iniciais do movimento (Fig. 3.21).

Figura 3.21 – Compassos iniciais de *Double Pas-de-Quatre*.

Em contrapartida, Roman Vlad em seu texto sobre Stravinsky, aponta que “na primeira seção, as madeiras e as cordas introduzem gradativamente as doze notas [da escala cromática] na seguinte ordem” (VLAD, 1960, p. 201):

Figura 3.22 – Série sugerida por Roman Vlad para o *Double Pas-de-Quatre*.

Em contrapartida, Eric White aponta outra possibilidade de observação deste conjunto. Segundo White, este conjunto pode ser interpretado como uma justaposição de três

tetracordes, onde cada um é formado por uma sequência de quatro notas contidas no âmbito de uma terça menor. White ainda afirma que 24 diferentes permutações são possíveis com cada tetracorde, e que a figuração ágil em fusas favorece esta possibilidade de aplicação, e conclui suas considerações sobre o *Double Pas-de-Quatre* e o *Triple Pas-de-Quatre* dizendo que “a aparência pode por vezes ser serial; mas a intenção é cromática²⁰”.

Logo no início da seção B, entre os compassos 81 e 83, encontramos todas as notas da escala cromática em uma textura que aos poucos passa a se tornar mais pontilhista – com exploração de saltos – e que se opõe a característica cromática da seção anterior. A instrumentação deste trecho também sofre uma expansão com a entrada do trombone baixo e dos trompetes junto às cordas e madeiras, predominantes na primeira seção. Contrabaixo solo, trombone baixo, trompetes II e III e clarinete baixo em Si₁, executam a tríade de Lá menor (Lá-Dó-Mi) ascendente que gradualmente sofre uma aceleração rítmica entre os compassos 81 e 83. Paralelo a este evento, os violoncelos (divididos entre *solo* e *gli altri*) executam, entre os compassos 81 e 82, um glissando ascendente da nota Lá₂ a Si₃ e no compasso 83 um glissando descendente de Lá₃ a Si₂; as violas (também divididas entre *sola* e *le altre*) executam, no compasso 82, um glissando descendente de Dó₃ a Dó₂, repetindo este mesmo gesto no compasso seguinte. Nos compassos 82 e 83 o oboé I e o clarinete I realizam um gesto relacionado aos glissandos das cordas, neste caso com mais ênfase rítmica e na região médio agudo. Flautas I e II e clarinete I executam melodias distintas e com caráter mais lírico do que o restante dos instrumentos (Fig. 3.23).

²⁰ O autor contradiz Roman Vlad no que diz respeito à aplicação da série dodecafônica por parte de Stravinsky no segundo movimento de *Agon*. (WHITE, 1979. p. 493).

The musical score for measures 81-83 of the *Double Pas-de-Quatre* features the following parts and markings:

- Fl. I, II:** *gva*, *mf tranquillo*
- Ob. I:** *marc.*
- Cl. I in Sib:** *marc.*
- Cl. bas. in Sib:** *sim.*
- I:** *pp possible*
- Tr. in Do:** *con sord. marc. ma p*
- II, III:** *con sord. marc. ma p*
- Trb. basso:** *senza sord. poco sf*
- Sola:** *arco*
- Vie. le altre:** *gliss. sul Do pizz.*
- Solo:** *arco gliss.*
- Vo. gli altri:** *pizz. gliss.*
- C. B. Solo:** *arco suoni reali sempre tenuto*

Measures 81, 82, and 83 are indicated at the bottom of the score.

Figura 3.23 – Compassos 81 a 83 do *Double Pas-de-Quatre*.

Pode-se observar na figura 3.23 que o padrão rítmico executado pelos trompetes II e III fazem alusão à fanfarra de abertura do balé e esta característica é mantida até o final do movimento, estando presente também nas cordas.

Denominado “Coda” na partitura, o *Triple Pas-de-Quatre* atua como adendo dos movimentos iniciais do balé, onde os quatro bailarinos se juntam as oito bailarinas, expondo

o conjunto de bailarinos completo. O musicólogo Robynn Stilwell²¹, citado no texto de Wiens, afirma que o *Double Pas-de-Quatre* e o subsequente *Triple Pas-de-Quatre* podem ser considerados um único movimento, e aponta duas razões para esta afirmação, a indicação “*attacca subito*” no final do *Double Pas-de-Quatre*, fazendo com que a música não tenha nenhuma interrupção entre os movimentos, e a textura rítmica e orquestral que é mantida entre os dois, além do retorno da polarização sobre a nota Ré, que foi definida como sendo “tônica” da primeira seção do segundo movimento (WIENS, 1997, p. 134), sob esta perspectiva pode-se comentar sobre a indicação de andamento no início do *Triple Pas-de-Quatre* onde aparece a expressão “*Stesso*” (que significa “mesmo” em italiano), seguido da determinação para que a colcheia corresponda ao andamento 116 do metrônomo, como no início do movimento anterior.

O *Triple Pas-de-Quatre* (Coda) é composto de uma única seção que abrange 26 compassos e, segundo a análise de Wiens e Stilwell, assim como na primeira seção do *Double Pas-de-Quatre*, o *Triple Pas-de-Quatre* utiliza a óctade baseada em Ré (Ré-Mi_b-Mi-Fá-Sol-Lá-Si_b-Dó) e, do mesmo modo que o Mi_b desempenhou um papel importante interagindo com a óctade de Ré no movimento anterior, inclusive ajudando a fortalecer a nota Ré como “tônica” do trecho, no *Triple Pas-de-Quatre*, este papel é realizado pela nota Ré_b e a óctade Ré_b-Ré-Mi_b-Fá_b-Sol_b-Lá_b-Sí_b-Dó_b (WIENS, 1997, p. 133-134).

No primeiro compasso deste movimento ouvimos apenas as notas Ré_b, Ré natural e Mi_b executadas pelas cordas, trompete I, trompas, fagote, clarinete baixo e flautas I e II, e que introduzem alguns *ostinati* derivados dos movimentos anteriores, que podem ser observados ao longo de todo o movimento (Fig. 3.24). No segundo compasso são introduzidas as notas Lá, pelas flautas em um motivo que utiliza grandes saltos derivado do motivo introduzido pelo clarinete-baixo e fagote, e Dó, pelas cordas em um motivo cromático, os dois derivados do movimento anterior.

²¹ Stilwell, Robynn Jeananne. “*Stravinsky and Balanchine – A musico-choreographic analysis of Agon*”. Ph.D., University of Michigan, 1994. Obra citada no texto de Carl Wiens, pagina 134. (WIENS, 1997, p. 134).

Coda
Stesso $\text{♩} = 116$

Flauti I. II

Clarinetto I in Sib

Clarinetto basso in Sib

Fagotto I

I

Corni in Fa

III

Tromba I in Do

Stesso $\text{♩} = 116$

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Figura 3.24 – Compassos iniciais do *Triple Pas-de-Quatre*.

Observando estes compassos iniciais, Carl Wiens justifica sua afirmação sobre a nota Ré ser considerada tônica do movimento escrevendo:

“Stravinsky reforça o Ré como tônica nos compassos iniciais através do *pizzicato* tocado pelos baixos, dobrado pelo fagote I. Em conjunto com o Ré em *pizzicato* dos violinos e violas, as flautas I e II e o trompete I reforçam os baixos e fagote por

tocarem a figura rítmica da fanfarra constituído pelo Ré e pelo Lá.” (WIENS, 1997, p. 138).

No compasso 98 as flautas I e II e o trompete I executam as notas Ré_b e Sol_b, Wiens sugere que estas notas pertencem a óctade baseada em Ré_b e continua sua tese escrevendo que durante os compassos seguintes, do 99 ao 101, “Stravinsky justapõe fragmentos melódicos extraídos das óctades de Ré e Ré_b”, fazendo uma observação sobre o material utilizado na figura das flautas e *piccolo* no compasso 100 (WIENS, 1997, p. 139). Esta figura, composta pelas notas Ré_b-Sol_b-Mi_b-Si_b-Ré-Lá, possui o mesmo vetor intervalar (313431) do hexacorde executado pelas flautas no compasso 83 e 84 do *Double Pas-de-Quatre*, composto pelas notas Fá_#-Si-Ré-Sol-Ré_#-Sol_#. A partir do compasso 98 ocorre uma aceleração do motivo cromático dos violinos I e violoncelos e, posteriormente acrescido pelas violas, chegam ao final do compasso 103 na nota Ré_b, interrompendo este fluxo com um breve corte.

No compasso 104 a figura da fanfarra é retomada com mais clareza pelas violas e violinos, e posteriormente no compasso 105 o motivo melódico cromático, apresentado inicialmente pelas cordas no início do movimento, é executado pelos trompetes. Stravinsky descaracteriza o motivo melódico cromático utilizando saltos de 7^a e de 9^a, executado pelos fagotes. Até o final deste movimento, no compasso 121, Stravinsky trabalha interpolando estes motivos utilizando uma volumosa instrumentação.

Nos últimos quatro compassos os violinos I e as violas estacionam em um *ostinato* que é derivado do motivo melódico cromático presente em todo o movimento, os violinos executam as notas Mi e Ré, e as violas as notas Lá_b e Si_b. Em contrapartida, paralelo a este evento, os clarinetes passam a executar os saltos de 7^a e 9^a, anteriormente apresentado pelos fagotes, lançando uma sonoridade mais pontilhista ao final deste movimento. As flautas e o *piccolo* executam o acorde Sol-Ré-Lá, o mesmo que foi considerado por Wiens como sendo o acorde de repouso do segundo movimento e, no último compasso, os clarinetes adicionam o acorde Fá-Dó-Sol, destacado pelo mesmo autor como sendo o acorde de repouso do primeiro movimento. Stravinsky finaliza a primeira seção do balé, composta pelos três movimentos iniciais, com a sobreposição destes dois acordes.

3.2. Repetições

Stravinsky trabalha com reemprego de materiais em diferentes níveis e de maneira variada ao longo de todo o balé. Em alguns casos utiliza repetições literais do que foi apresentado anteriormente e em outros opera modificações na orquestração, nos períodos de frases, nos tratamentos melódicos, rítmicos e harmônicos, sempre mantendo o caráter e a referência ao material original. Os *Interludes*, por exemplo, são repetições do *Prelude*, e a *Coda* de encerramento é uma repetição quase literal da fanfarra de abertura, *Pas-de-Quatre*.

Segundo Silvio Ferraz, “quando pensamos em repetição musical pensamos na reiteração de um som ou no retorno de um acontecimento [...] associado a uma experiência sonora e musical passada” (FERRAZ, 1998, p. 34). Este retorno pode ser representado musicalmente de duas maneiras. O primeiro tipo de repetição utiliza como referências as recorrências de frases, notas e sonoridades específicas e estes elementos podem ou não estar associados ao segundo tipo de repetição, denominada por Ferraz como “a repetição de emoções, de associações e sentimentos que afloram em forma de lembranças quando evocados por um fato sonoro experimentado anteriormente” (Ibid.).

As repetições sempre estiveram presentes no pensamento musical desde as práticas mais remotas e em diferentes culturas, seja na repetição de ciclos rítmicos da música indiana, como nos refrãos da música popular e folclórica. Na música ocidental as repetições, variadas ou não, constantemente estiveram presentes na prática musical e de um modo geral, quase sempre relacionada à estrutura formal da composição, Grout e Palisca descrevendo, por exemplo, as características composicionais dos trovadores da idade média indicam que “a repetição, a variação e o contraste de frases musicais breves e claras dão, naturalmente, origem a uma estrutura formal mais ou menos característica” (GROUT & PALISCA, 1988, p. 89), gerando através das repetições a base de uma estrutura formal. De fato, a repetição é da ordem da narrativa. Arnold Schoenberg, em seu livro *Fundamentals of musical composition*, ao descrever as formas musicais afirma que a “repetição auxilia a compreensão”, mas alerta que certo tipo de contraste é necessário a fim de evitar a monotonia (SCHOENBERG, 1967, p. 119) e, como veremos adiante, estes pequenos contrastes estão presentes nas repetições que ocorrem em *Agon*.

Em *Agon* encontramos repetições que podem ser associadas aos tipos descritos por Ferraz e que também, de alguma maneira, se relacionam com a estrutura formal da peça. Como exemplo do primeiro tipo, pode-se apontar as repetições que ocorrem no *Pas-de-Quatre*, repetições sobre a nota Dó na fanfarra inicial, repetições literais da seção B, a figura rítmica recorrente realizada pelos contrabaixos e violoncelos em todas as aparições do episódio Ac e por fim, o motivo melódico apontado por Pousseur no início *Pas-de-Quatre*, que ocorre em diferentes pontos do balé. Por outro lado, no caso do *Prelude*, dos *Interludes*, do *Pas-de-Quatre* e da *Coda* final, a repetição ocorre como no segundo tipo trazendo a lembrança de um evento sonoro passado, inseridos sempre dentro de um contexto diferente, e neste caso associados às características do primeiro tipo de repetição com recorrência de frases e sonoridades específicas.

3.2.1. *Prelude e Interludes*

O *Prelude* e os *Interludes* funcionam como uma espécie de ritornelo, de caráter introdutório tanto do ponto de vista musical, como coreográfico. Anunciam o *Pas-de-Trois* e o *Pas-de-Deux*, dando espaço para que os bailarinos se posicionem antes do início destas seções. Do ponto de vista estrutural, o *Prelude* abre a segunda seção do balé, onde Stravinsky e Balanchine trabalham diversas danças da corte francesa do séc. XVII. O *Prelude* anuncia o primeiro *Pas-de-Trois*, composto pela Saraband-Step, a Gailliarde e uma Coda. A primeira repetição do *Prelude*, chamada de *Interlude*, abre o segundo *Pas-de-Trois*, que é composto pelo *Bransle Simple*, o *Bransle Gay* e o *Bransle Double*. E o segundo *Interlude*, também uma repetição do *Prelude*, que introduz o *Pas-de-Deux*.

Estes movimentos mantêm as mesmas características dos *Pas-de-Quatres*, iniciando sob uma base diatônica, sendo aos poucos entremeado por cromatismos. Carl Wiens observa que estes movimentos utilizam a óctade trabalhada por Stravinsky no *Pas-de-Quatre*, Dó-Ré-Mi-Fá-Fá#-Sol-Lá-Si (WIENS, 1997, p. 150).

A forma do *Prelude* e dos *Interludes* subsequentes é bastante simples e consiste de uma estrutura binária com seções contrastantes entre si. A primeira seção (A), compreendendo os compassos 122 a 135 (no *Prelude*), traz muitos elementos que fazem

alusão à fanfarra do *Pas-de-Quatre*. Neste trecho Stravinsky trabalha basicamente com três motivos e suas variações, uma textura em camadas claramente delineadas e sobrepostas. A primeira camada (I) é caracterizada pelo uso de notas repetidas e linearidade rítmica, que faz alusão a fanfarra inicial. A segunda camada (II) tem como característica principal a utilização de grandes saltos em direções opostas nos registros graves e médios. A terceira camada (III) é composta por um motivo ascendente distribuído entre as cordas e madeiras até o final da seção (Fig. 3.25).

The image shows a musical score for measures 122 to 125 of a piece. The instruments listed are Flauto I, Fagotto I, Tromba I in Do, Timpani, and Violoncello Solo. The score is in 3/4 time, marked 'Allegro'. Three layers of sound are highlighted with colored boxes and labels: Layer I (pink) is a repeated note motif in Tromba I and Timpani; Layer II (green) is a motif with large leaps in Flauto I and Fagotto I; Layer III (blue) is an ascending motif in Violoncello Solo and Flauto I. The measures are numbered 122, 123, 124, 124bis, and 125. Dynamics like 'p' (piano) and 'f' (forte) are indicated.

Figura 3.25 – Compassos iniciais do *Prelude* e as camadas da seção A.

Wiens escreve que esta seção traz novamente a “polarização” sobre a nota Dó, considerada em sua análise a tônica de *Agon*, entretanto, afirma que Stravinsky “obscurece a clara expressão da nota Dó, justapondo a nota Si $\flat$ e sua óctade (Si $\flat$ -Si-Dó-Ré $\flat$ -Mi $\flat$ -Fá-Sol $\flat$ -Lá $\flat$) em oposição à tônica” (WIENS, 1997, p. 150).

O movimento inicia com os tímpanos executando as notas Ré $\flat$ e Si $\flat$, também acentuadas pelo fagote I. No segundo compasso, a primeira flauta e violoncelo solo executam o motivo que compõe a terceira camada, um padrão ascendente composto pelas notas Dó-Ré-Fá-Sol-Si-Dó. O trompete I entra no compasso 124 tocando a nota Dó ao mesmo tempo em que tímpano e fagote I reiteram a fanfarra sob o Ré $\flat$ e o Si $\flat$. A partir do compasso 124bis o trompete também passa a executar a fanfarra, permanecendo sob a nota Dó. Este comportamento permanece até o compasso 129.

Durante os compassos seguintes estes três motivos são repetidos com algumas variações, mas sem perderem as suas características básicas. A nota Fá é incluída pelo tímpano e fagote I no compasso 125 e a partir do compasso 126 ocorre uma ampliação da massa orquestral com a divisão dos violoncelos em três partes solo e entrada das flautas II e III tocando, respectivamente emparelhados, o motivo ascendente de modo imitativo (Fig. 3.26).

The musical score for measures 125bis to 127bis of the Prelude shows a complex orchestral texture. The staves are labeled as follows: Fl. I, Fl. II, Fl. III, Fag. I, Tr. I in D, Timp., Vo. Soli I, II, and III. The measures are labeled 125bis, 126, 126bis, 127, and 127bis. The music features a complex orchestral texture with ascending motifs in the flutes and cellos, and a rhythmic pattern in the timpani and bassoon.

Figura 3.26 – Ampliação da massa orquestral e desenvolvimento dos motivos na seção A do *Prelude* (cc. 125bis a 127bis).

Nos compassos 128 e 129 o motivo ascendente, executado pelas flautas e violoncelos, começa a se desintegrar cedendo espaço para a entrada dos trompetes II, III e IV que executam, de modo parcialmente imitativo, variações da fanfarra já apresentada pelo primeiro trompete e tímpano no início do movimento. Paralelo a estas camadas, durante os compassos 128 a 131, as violas, em *pizzicato*, anunciam o comportamento melódico que será apresentado durante a segunda seção, tocando um *ostinato* sobre as notas Si $\flat$ e Sol $\flat$, finalizando na nota Mi $\flat$ (Fig. 3.27 e 3.28).

The musical score for measures 128 to 130 of the Prelude is presented in a standard orchestral format. The woodwind section (Flutes, Clarinet, Bassoon) and the string section (Violins, Viola, Cello/Double Bass) are the primary focus in these measures. The woodwinds play a melodic line with dynamics such as *p sub.* and *cresc. poco a poco*. The strings provide harmonic support with sustained notes and chords, including a *pizz.* (pizzicato) instruction for the Cello/Double Bass in measure 128. The brass section (Trumpets and Trombones) is present but mostly silent or playing sustained notes. The percussion section (Timpani) is also present but mostly silent.

Figura 3.27 – Compassos 128 a 130 do *Prelude*.

A fanfarra é interrompida subitamente no compasso 131 sob a tríade de Sol maior na segunda inversão, atacado em *staccato* pelos trompetes e sustentado, como efeito de uma ressonância, por três contrabaixos solos em harmônico (Fig. 3.28). O acorde de Sol maior permanece estático entre os compassos 131 e 135. A harpa e o tímpano executam resquícios da fanfarra (com as notas Si₁ e Ré₁) entre os compassos 132 e 135. Sobre estes compassos

em especial, Wiens escreve que “o tímpano e a harpa retornam com o Si_b e com a sua terça menor, Ré_b, sugerindo que novas ações estão por vir. Este trecho também antecipa o retorno para o Dó” (WIENS, 1997, p. 153). Sobre este aspecto, o autor considera que o acorde de Sol maior funciona como dominante de Dó. De fato estes compassos podem ser observados como uma transição entre a seção A e a seção B que começa a partir do compasso 136. Stravinsky trabalha o material musical da seção B de modo bastante diferente em relação à seção anterior, aqui o tratamento melódico se torna mais lírico e a condução harmônica passa a ser predominantemente homofônica, em especial nos compassos iniciais da seção (Fig. 3.29).

Se na primeira seção a harmonia, apesar de difusa pela aparição das notas Si_b e Ré_b, sugere a nota Dó como uma espécie de centro tonal, demonstrado principalmente pelo comportamento melódico do motivo ascendente e reforçado pelo trompete ao longo dos dez primeiros compassos do movimento, na segunda seção, Stravinsky desenvolve todo o material musical em torno da tríade de Sol maior, tocada pelas flautas nos compassos iniciais e corroborada pela flutuação dos contrabaixos I e II sob as notas Si e Sol respectivamente.

Nos quatro primeiros compassos desta segunda seção, 136 a 139, o tímpano e a harpa executam a tríade de Si_b menor, tornando novamente difusa a harmonia do trecho, como ocorreu na primeira seção pela atuação conjunta com o fagote, a nota Dó ainda aparece nestes compassos executada pelo violoncelo solo como resquício da seção anterior (Fig. 3.29).

Vl. I II
 Fl. I
 Tr. in D
 Tom. Tom.
 Timp.
 Arpa
 Vle.
 I
 C. B. Soli
 II
 C. B. Soli
 III

mf
f
f
marc. in p
sim.
près de la table
etc. sim.
 131 arco real pitch
 suoni reali *fp*
 132
 133
 134
 135
 arco real pitch
 suoni reali *fp*
 arco real pitch
 suoni reali *fp*
 arco real pitch
 suoni reali *fp*

Figura 3.28 – Fim da seção A e transição para a seção B do *Prelude*.

Meno mosso
♩ = 84

Fl. I II
Fag. I II
Timp.
Arpa
Vc. Solo
C.B. I
C.B. II
C.B. III

136 137 138 139 140

{etc. harm.} {etc. harm.} (suoni reali) (suoni reali)

Figura 3.29 – Início da seção B do *Prelude*.

Nos compassos finais, Stravinsky realiza duas cadências que podem sugerir um retorno ao Dó como centro tonal. Entre os compassos 141 e 142, o compositor desenvolve movimentos melódicos que enfatizam a nota Ré através de sua sensível Dó# nas flautas e nos fagotes, que direcionam ao acorde Fá-Dó-Fá, indicado como possível subdominante de Dó por Wiens. Nos três últimos compassos ocorre uma desaceleração na ação musical por conta da utilização das quiálteras nos fagotes, harpa e violoncelo, aqui a nota Sol é enfatizada através de sua sensível Fá# no primeiro fagote. Todas as notas que formam o acorde Dó-Si-Dó-Sol-Dó (do grave para o agudo nos violoncelos, harpa, fagotes e flautas) são alcançadas através de graus conjuntos sustentando o caráter conclusivo desta cadência (Fig. 3.30). Wiens sugere que “Stravinsky desestabilizou esta cadência incluindo a nota Si no gesto final”, mas reitera sua percepção sobre a intenção do compositor de tornar o Dó como centro tonal deste movimento e do balé como um todo (WIENS, 1997, p. 154).

The image shows a musical score for the final cadence of the Prelude, measures 141-145. The score is written for a full orchestra, including Flute I and II, Violin I and II, Viola, Cello, and Double Bass. The notation is in 2/4 time. Measures 141 and 142 show a complex melodic line in the flutes and violins, with a sixteenth-note figure. Measure 143 features a 'marc. près de la table' instruction for the cello and double bass, indicating a marcato performance near the table. Measures 144 and 145 show a final cadence with a D major chord, marked with a '3' (triple) and a '2' (double) in the cello and double bass staves.

Figura 3.30 – Cadência final do *Prelude*.

Observando a condução harmônica através das duas seções que constituem o *Prelude* e, considerando as observações do autor Carl Wiens sobre os aspectos diatônicos e referências tonais presentes nas duas seções, podemos constatar um deslocamento que parte de estruturas melódicas caracterizadas pela ênfase à nota Dó, sem definir uma tonalidade (Dó maior ou Dó menor) objetivamente pela omissão da nota Mi (ou Mi_b) no motivo ascendente do início do movimento, que conduz ao corte abrupto e redução da massa orquestral no final da primeira seção, onde temos a sustentação do acorde de Sol maior como transição para a segunda seção, e posteriormente o retorno e finalização do movimento no acorde Dó-Si-Dó-Sol-Dó, trazendo novamente a ênfase à nota Dó. Este tipo de estrutura pode ser considerado uma referência direta à música tonal.

Embora a estrutura formal dos *Interludes* seja exatamente igual a do *Prelude*, Stravinsky adiciona alguns elementos criando dessemelhança entre eles. Em ambos os *Interludes* estes elementos são adicionados apenas na primeira seção.

Nos compassos iniciais do primeiro *Interlude*, Stravinsky adiciona aos elementos apresentados anteriormente (no *Prelude*) as violas e violoncelos em *pizzicato* executando o mesmo motivo ascendente da flauta I e violoncelo solo, só que desta vez com expansão

rítmica, tocados em colcheias sobrepostas à figuração em semicolcheias original (Fig. 3.31). Esta adição está presente em toda a seção inicial deste *Interlude*.

The musical score for the first *Interlude* (measures 254 to 256bis) features the following parts and markings:

- Flauto I:** Measures 254-256bis, starting with a *mf* dynamic.
- Fagotto I:** Measures 254-256bis, starting with a *f* dynamic.
- Tromba I in Do:** Measures 254-256bis, marked *senza sord.* and *meno f*.
- Timpani:** Measures 254-256bis, marked *f stacc.* and *p*.
- Viole:** Measures 254-256bis, marked *pizz. marc.* and *p*.
- Soli I. II. III arco:** Measures 254-256bis, marked *I Solo marc. détaché*.
- Violoncelli gli altri pizz.:** Measures 254-256bis, marked *pizz. marc.*

Figura 3.31 – Compassos iniciais do primeiro *Interlude*.

O mesmo motivo ascendente em colcheias e semicolcheias, além dos outros já trabalhados e expostos no *Prelude*, estão presentes na primeira seção do segundo *Interlude*, desta vez acompanhados também por uma adição nos trompetes II e III, que executam as tríades de Si $\flat$ menor e Mi $\flat$ menor em *frullato* de modo alternado (Fig. 3.32). Segundo Wiens, esta adição ajuda a desestabilizar ainda mais o suposto centro tonal e fortalece a presença do Si $\flat$, comportamento que se repete ao longo da primeira seção do segundo *Interlude* (WIENS, 1997, p. 154).

The image shows a musical score for the beginning of the second Interlude, measures 387-390bis. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Flauto I:** Measures 387-390bis. Dynamics: *f* (387), *meno f* (389).
- Fagotto I:** Measures 387-390bis. Dynamics: *f* (387), *meno f* (389).
- Trombe in Do I:** Measures 387-390bis. Dynamics: *p* (389). Markings: *senza sord.* (389).
- Trombe in Do II:** Measures 387-390bis. Dynamics: *non f* (387). Markings: *senza sord. trem.* (387).
- Trombe in Do III:** Measures 387-390bis. Dynamics: *non f* (387). Markings: *trem.* (387).
- Timpani:** Measures 387-390bis. Dynamics: *f stacc.* (387), *p* (389).
- Viola:** Measures 387-390bis. Dynamics: *pizz. marc.* (387).
- Violoncello I Solo:** Measures 387-390bis. Dynamics: *arco marc. détaché* (387).
- Violoncelli gli altri:** Measures 387-390bis. Dynamics: *pizz. marc.* (387).
- Contrabassi:** Measures 387-390bis. Dynamics: *pizz. marc.* (387).

The tempo is marked *♩ = 128* at the beginning of the Flauto I part.

Figura 3.32 – Compassos iniciais do segundo *Interlude*.

Apesar dos *Interludes* estarem posicionados em situações musicais diferentes dentro da macroestrutura do balé e, desta forma, traduzirem a intenção do compositor de estabelecer um ritornelo a este movimento ao longo da obra, o autor Eric White pondera que “os efeitos destas adições são pouco perceptíveis na performance: mas talvez seja exatamente este o objetivo visado, se a música do *Prelude* fosse literalmente repetida nos *Interludes* sem estes reforços, poderia ter começado a soar um pouco mais empobrecida” (WHITE, 1979, p. 493).

3.3. Primeiro *Pas-de-Trois*

Após o *Prelude* que abre a segunda seção do balé, começam as apresentações de danças de corte. O primeiro *Pas-de-Trois*, contém três movimentos após a introdução (*Prelude*), a *Saraband-step*, a *Gailliarde* e uma *Coda*. Carl Wiens observa que as duas danças iniciais (*Saraband-step* e *Gailliarde*) são trabalhadas a partir de procedimentos diatônicos, como os movimentos da primeira seção do balé, embora o autor Eric White afirme que nas seis danças que compõem o primeiro e o segundo *Pas-de-Trois*, “Stravinsky faz uso livre de procedimentos seriais”, e nesta observação se inclui as danças iniciais do primeiro *Pas-de-Trois*.²² De fato, é na *Coda* deste primeiro *Pas-de-Trois* que Stravinsky faz uso, pela primeira vez em toda a sua obra, de uma série completa de 12 notas. Este movimento, assim como os *Bransles* do segundo *Pas-de-Trois*, serão analisados no capítulo 4, quando abordaremos os procedimentos seriais em *Agon*.

Apesar de Eric White sugerir que Stravinsky possa ter trabalhado procedimentos seriais na *Saraband-step* e na *Gailliarde*, o autor não aponta nenhuma ocorrência nestes movimentos, portanto tomaremos como ponto de partida a análise desenvolvida por Carl Wiens, que observa estes movimentos através de um viés relacionado ao diatonismo dos primeiros movimentos do balé. Wiens afirma que ambas as peças, “*Saraband-step* e *Gailliarde*, compartilham de uma abordagem semelhante à composição tonal, fazendo uso de elementos do tonalismo tradicional” (WIENS, 1997, p. 154-5).

3.3.1. *Saraband-Step*

A dança de abertura do primeiro *Pas-de-Trois*, *Saraband-Step*, é uma dança lenta, de caráter solene, escrita em compasso ternário e interpretada em *Agon* por um único bailarino que “executa um passo com saltos e giros” comumente associado à linha do violino solo²³ (JORDAN, 1993, p. 8). Neste movimento Stravinsky introduz o xilofone e trabalha um grupo pequeno e intimista de instrumentos, além do xilofone, um violino solo, um trombone

²² Ver WIENS, 1997, p. 154 e WHITE, 1979, p. 493-494.

²³ Wiens sugere que a coreografia pode ter sido baseada na linha do violino solo (WIENS, 1997, p. 155).

baixo e um trombone tenor. Os violoncelos executam dois pequenos motivos, nos compassos 152 e 160, que, apesar de terem relação com as estruturas desenvolvidas no movimento, funcionam principalmente como uma espécie de “eco”, ou uma resposta com variação, de um motivo tocado pelo violino solo imediatamente antes. A parte do violino solo é bastante elaborada, com inúmeras notas duplas e triplas, grandes saltos, trinados duplos e mudanças súbitas de dinâmicas e articulações, sob este aspecto o autor Hans Keller comenta em seu artigo *Stravinsky's Performance of 'Agon': A Report* sobre algumas dificuldades encontradas pelos instrumentistas nos ensaios conduzidos pelo próprio Stravinsky e destaca em especial a dificuldade do solista em se adequar às exigências do compositor (KELLER, 1972, p. 20).

Saraband-Step é apresentada em duas seções, A e B, respeitando a forma barroca desta dança, porém neste caso, sem repetição das seções.²⁴ A primeira seção compreende os compassos 146 a 153, e a segunda seção, os compassos 154 a 161. Os dois compassos finais da seção B funcionam como *codetta* do movimento, tornando assim as duas seções simétricas, com oito compassos cada uma, mais os dois da *codetta* (Fig. 3.35).

A *Saraband-Step* começa com um vigoroso gesto tocado pelo violino solo, trata-se de um acorde Fá-Si $\flat$ -Lá (015), seguido do deslocamento desta última nota para o Si $\flat$, ascendente, restando apenas a sonoridade do intervalo de quarta (Fá-Si $\flat$). Este gesto é acompanhado pelos trombones executando as notas Fá-Si $\flat$ (Fig. 3.33).

The image shows a musical score for the beginning of the *Saraband-step*. It consists of four staves. The first staff is for the Violino Solo, starting with a tempo marking of quarter note = 50, followed by a triplet of eighth notes (F4, Bb4, A4) marked 'f vigoroso'. The second staff is for the Xylophone, which has a rest for 146 measures. The third staff is for the I ten. Tromboni, and the fourth staff is for the basso, both playing a half note (F4) marked 'fp'.

Figura 3.33 – Gesto inicial da *Saraband-step*.

²⁴ Tradicionalmente, na Sarabanda barroca, as seções são repetidas resultando na estrutura formal AABB. Pode-se observar esta estrutura, por exemplo, na Sarabanda da Suíte para violoncelo No. 1, (BWV 1007) de J. S. Bach.

Como vimos anteriormente, o autor Carl Wiens observa este movimento através de uma perspectiva tonal, e afirma que o Si_b seja a tônica desta primeira seção. Para corroborar sua opinião ele propõe uma análise tonal para os oito primeiros compassos do movimento:

“Stravinsky claramente estabelece o Si_b como tônica nos compassos iniciais, primeiro através da reiteração do Si_b pelo trombone [...], segundo pela progressão harmônica começando na tônica, seguindo para a submediante, subdominante e alcançando a tônica novamente no compasso 147” (Fig. 3.34) (WIENS, 1997, p. 159).

The musical score shows three staves: Violino Solo, Xylophone, and Tromboni (I ten. and basso). The tempo is marked $\text{♩} = 60$. The Violino Solo part starts with a *f* *vigoroso* dynamic. The Xylophone part has a *trem.* (tremolo) section. The Tromboni parts have dynamics *fp*, *mf*, *sim.*, and *marc.*. The harmonic analysis below the staves shows the sequence of chords: I, VI, IV, VII $\flat$ /V, V, IV, I.

Figura 3.34 – Análise harmônica do início da *Saraband-Step* proposta por Carl Wiens.

No segundo tempo do compasso 147 encontramos o acorde formado pelas notas Sol- Si_b -Si-Mi, Wiens afirma que se “colocarmos a nota Si de lado por um instante, o acorde se torna claramente um vii $\flat$ 6 de V” (WIENS, 1997, p. 159) interpretando esta nota como um ornamento ao acorde. O autor continua dizendo que o acorde seguinte, no terceiro tempo do compasso 147, poderia ser visto como um acorde de tônica, em especial se comparado ao primeiro acorde deste movimento, mas que em sua observação é melhor interpretado como sendo um acorde de dominante. Este acorde de dominante reaparece por todo o compasso 148.

Segundo a análise de Carl Wiens, baseada em práticas tonais, Stravinsky estabelece o Si_b como tônica nos compassos iniciais e realiza uma modulação para a região de dominante (Fá) no compasso 149, desenvolve parte da seção B nesta região de dominante e retorna para a tônica (Si_b) no compasso 159 (Fig. 3.35).

Figura 3.35 – Estrutura formal e harmônica proposta por Wiens.

Wiens visualiza, no compasso 149, um acorde que ele considera um pivô para a modulação à dominante, segundo o autor, “aqui [compasso 149], encontramos um acorde pivô típico que facilita o movimento à dominante. O submediante de Si_b , [um acorde formado pelas notas] Sol-Si(ou Si_b)- Ré”, que já aparece como supertônica de Fá. Ainda de acordo com a análise de Wiens, a cadência que confirma a modulação para Fá ocorre entre os compassos 152 e 153 (WIENS, 1997, p. 159).

Segundo o autor, devido ao caráter contrapontístico deste movimento, em alguns pontos a harmonia pode se tornar turva devido à incidência de notas alheias ao acorde e a situação tonal descrita. Isto pode ser observado na própria cadência que ocorre entre o compasso 152 e 153. Wiens aponta que a partir do segundo tempo do compasso 152, toda a estrutura harmônica é baseada na dominante de Fá (Dó), e que a sua resolução ocorre no início do compasso seguinte. Neste trecho podemos observar inúmeras notas alheias²⁵ ao acorde indicado pelo autor, que obviamente, neste caso, podem ser tratadas como notas de passagem, que incidem na estrutura harmônica pelo resultado do desenvolvimento melódico individual das vozes (Fig. 3.36).

De fato, este comportamento pode ser observado ao longo de toda a seção A deste movimento, como por exemplo, no acorde de abertura no compasso 146 em que o Lá não pertence ao acorde de Si_b definido por Wiens. Neste caso, podemos considerá-lo como um tipo de *apoggiatura* do Si_b , que é atacado em seguida. Em outra situação, observa-se a nota Si natural atacada, no segundo tempo do mesmo compasso, pelo trombone baixo, como parte da tríade de Sol maior, arpejada por este instrumento e sobreposta ao acorde de Si_b , considerado a tônica do movimento (Fig. 3.34). Sobre este ponto específico, Wiens sugere que “Stravinsky sobrepõe três linhas melódicas diferentes, que expressam duas situações tonais diferentes” (WIENS, 1997, p. 160), onde o violino solo e o trombone I apresentam

²⁵ A partir do segundo tempo do compasso 152, onde o autor Carl Wiens aponta a suspensão do acorde de Dó maior como dominante de Fá, pode-se observar a presença das notas Dó-Ré-Mi-Fá-Sol-Lá- Si_b -Si, além dos bicordes realizados pelo violino solo contendo as notas Si-Ré, Si_b -Fá e Dó-Fá.

uma estrutura melódica que afirma o Si_b como tônica, e o trombone baixo “decora o acorde de tônica” executando uma harmonia terça abaixo em relação ao acorde de tônica, em Sol. Wiens não comenta em seu texto, mas no segundo compasso, logo após a tríade de Sol maior, o trombone executa a tríade de Dó menor descendente partindo do Mi_b , paralelo ao acorde de Mi_b , como indicado pelo autor anteriormente. Essa situação, partindo do ponto de vista de Wiens, é similar a do compasso anterior, um acorde na região aguda (Si_b no compasso 146 e Mi_b no compasso 147) e um movimento na região grave uma terça menor abaixo (Sol no compasso 146 e Dó no compasso 147) (Fig. 3.34).

The image shows a musical score for measures 148 to 153 of the Saraband-Step. The score is written for several instruments: Violino Solo (VI. Solo), Xyl., I, Trb., Basso, and Vo. div. The measures are numbered 148, 149, 150, 151, 152, and 153. The Violino Solo part features a melodic line with 'p sub.' and 'mf' markings. The Xyl. part has a melodic line with 'p sub.' and 'poco' markings. The I, Trb., and Basso parts are marked 'molto' and 'pizz.'. The Vo. div. part has a melodic line with 'pizz.' and 'arco' markings. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

Figura 3.36 – Compassos 148 a 153 da *Saraband-Step*.

Stravinsky finaliza a seção B, no compasso 161, sob o acorde de Si_b maior, tocado pelos trombones e violino solo. Durante a *Codetta*, o compositor reafirma este acorde como tônica do movimento realizando uma sequência de acordes partindo de um acorde formado pelas notas Fá-Lá- Si_b - Mi_b , no compasso 162, seguindo para a dominante menor de Si_b , o acorde formado pelas notas Mi -Lá- Fá -Dó ainda no mesmo compasso, e no último

compasso, fechando o movimento com uma cadência que parte do acorde Mi $\flat$ -Si $\flat$ -Sol-Fá, considerado como subdominante de Si $\flat$ na análise de Wiens e concluindo no acorde de tônica, formado pelas notas Ré-Si $\flat$ -Lá-Fá (Fig. 3.37).

Figura 3.37 – Codetta e cadência final de *Saraband-Step*.

3.3.2. Gailliarde

A *Gailliarde* é uma dança de salão renascentista que foi bastante popular em toda a Europa, em especial durante os séc. XVI e XVII. É citada em manuais de dança editados em vários países, incluindo Inglaterra, França e Itália, sempre indicando uma dança alegre, em compasso ternário. A *Gailliarde* de *Agon* é escrita utilizando alternância de fórmulas de compasso²⁶. Esta dança é coreografada por duas bailarinas.

Assim como no movimento anterior, na *Gailliarde* Stravinsky trabalha um grupo de solistas dentro da instrumentação, utilizando flautas I, II e III, bandolim, harpa, piano, tímpano, viola solo, três violoncelos solos e dois contrabaixos solos. Esta dança é estruturada em três partes, ABA', com repetição variada da primeira seção A e da seção B sem variação (AA'BBA'') (Fig. 3.38). Nas duas seções, o material harmônico e melódico é desenvolvido através de duas camadas distintas e sobrepostas. Uma camada polifônica, com imitações entre harpa e bandolim (com a flauta III dobrando o bandolim em alguns trechos) e outra camada homofônica, por vezes com estática. Estas duas texturas evocam a *Gailliarde* tradicional (melodia acompanhada) e a música renascentista de um modo geral,

²⁶ Stravinsky escreve a música alternando as fórmulas de compasso, métrica mista, (8 por 4 e 9 por 4; 7 por 4 e 5 por 4), mas em todos eles, com exceção dos compassos 177, 178, 182, 183 e 184, os pulsos são agrupados em três ou em dois. Esta subdivisão tem relação com a escrita ternária da *Gailliarde* tradicional.

principalmente pela instrumentação, em especial as cordas dedilhadas (harpa e bandolim) e flautas.

Figura 3.38 – Estrutura formal da *Gailliarde de Agon*.

Stravinsky abre o movimento com uma melodia na harpa, que tem como característica principal o repouso sobre a nota Sol alcançado por grau conjunto ascendente, a partir do Fá#, paralelo a um pedal sobre o acorde de Dó maior nas cordas e nas flautas I e II. O compositor realiza alternância de registro entre os instrumentos que executam o pedal, gerando movimento a este elemento. Ainda no primeiro compasso o bandolim entra em imitação à melodia da harpa, trasposto uma quinta abaixo, iniciando na nota Dó e realizando seus repousos de frase nesta mesma nota, alcançada através de grau conjunto ascendente, a partir do Si (Fig. 3.39).

Figura 3.39 – Compassos iniciais de *Gailliarde*.

Carl Wiens observa que apesar do pedal sobre o acorde de Dó maior, e posteriormente das cadências realizadas na camada homofônica, que reforçam este acorde,

“no contexto de *Agon*, ele [o acorde de Dó maior] também pode ser interpretado como a subdominante de Sol”. Segundo o autor, o Sol é a tônica da seção B, que inicia no compasso 171, entretanto, Wiens observa que “Stravinsky enfraquece [este acorde], em parte, para tornar perceptivo o seu papel secundário na *Gailliarde*, contrastando a seção B com a seção A” (WIENS, 1997, p. 161).

Sobre a melodia realizada pela harpa e bandolim (e eventualmente flauta III), o autor Henri Pousseur destaca a presença de um motivo em especial, que ocorre em diferentes pontos da melodia, tanto na seção A (Fig. 3.40a), como na seção B (Fig. 3.40b). Este motivo está presente também na melodia tocada pelos trompetes na fanfarra de abertura (Fig. 3.4 e Fig. 3.5), embora na *Gailliarde* ela apareça com pequenas alterações intervalares, em alguns casos.

The image displays two musical excerpts from Igor Stravinsky's *Gailliarde*. Excerpt (a) shows measures 164 and 165, featuring a Mandolino and Arpa. Excerpt (b) shows measures 172, 173, 174, and 175, featuring a Mand. (Mandolin) and Arpa. In both excerpts, the Mandolin plays a melodic line while the Arpa provides harmonic accompaniment. Specific notes and chords are labeled: F# and F# in (a), and C#, C#, F# C#, and C# in (b).

Figura 3.40 – Motivo melódico presente nas melodias das seções A e B da *Gailliarde*.

Pousseur observa a harmonia deste movimento como um “caso particular” dentro do balé, principalmente pela sua clareza, por vezes estática, e bastante contrastante em

comparação com as elaborações realizadas até aqui, e as que ainda ocorrerão no balé, em especial nos movimentos seriais. Sobre a harmonia da *Gailliarde*, o autor escreve:

“Quanto à harmonia bastante ‘consonante’ (mas instrumentada e mesmo disposta de maneira tão surpreendente!) que acompanha tais contrapontos [realizados pela harpa e bandolim], penso que além de sua ‘beleza’, ou seja, de sua ‘poética’ intrínseca, não teremos grande dificuldade em justificá-la como ‘caso particular’ de tudo o que já se apresentou. Podemos deduzi-la, *ad libitum*, das estruturas maiores-menores presentes até mesmo nas séries de Webern [que serão observadas no capítulo 4 deste trabalho] (elididas, amplamente repetidas e oitavadas de acordo com um princípio também logicamente estabelecido), ou ainda do ciclo de Quintas e Terças [...] e de certos acordes perfeitos que deles se destacam [...]” (POUSSEUR, 2009, p. 293).

CAPÍTULO 4

Aspectos seriais

4.1. Stravinsky, o serialismo e *Agon*

Em diversos aspectos, Stravinsky trabalha com procedimentos seriais em *Agon*, e embora cada um dos movimentos e trechos tenham materiais distintos e tratamentos específicos, podemos traçar alguns pontos em comum no desenvolvimento do serialismo do compositor.

Segundo André Boucourechliev, “as séries [utilizadas em *Agon*] são múltiplas, mas todas operam sob um mesmo princípio de permutação de intervalos diatônicos ou cromáticos”, que podem se desdobrar em um “grande número de contextos estruturais, e ao mesmo tempo conferir unidade” a obra ou ao movimento (BOUCOURECHLIEV, 1982. p. 350).

A música serial de Stravinsky é, de modo geral, contrapontística e muitas vezes construída a partir de camadas distintas. O autor Joseph Straus, em seu livro “*Stravinsky’s Late Music*”, observa que “as séries tendem a funcionar como temas, ou linhas polifonicamente independentes” (STRAUS, 2001, p. 141). Em contra partida encontramos texturas pontilhistas elaboradas a partir do material serial, muitas vezes distribuídas entre instrumentos com características timbrísticas distintas, reforçando a identidade do pontilhismo, mas ainda assim, construída sobre o plano horizontal, como uma melodia.

A partir desta perspectiva, as harmonias e simultaneidades encontradas nestes trechos ocorrem como resultado da atividade contrapontística. Straus aponta que tal característica dificulta a observação e explicação dos trechos de forma sistemática e que estes problemas não são meramente conceituais ou teóricos. Observando os manuscritos e anotações de Stravinsky e comparando-os às versões finais, o autor sugere que o próprio compositor tenha “trabalhado cuidadosamente e conscientemente buscando encontrar soluções para seus perceptíveis problemas harmônicos” (Ibid.). Em contrapartida, o autor observa que alguns problemas, ou equívocos, que ocorrem na música serial de Stravinsky surgem de “aparente inconsistência nos planos e gráficos pré-composicionais” elaborados pelo compositor, e que “mais frequentemente, envolvem discrepâncias entre o plano pré-composicional e a edição final”, observando que existem notas nas partituras editadas que contradizem as anotações e esboços realizados anteriormente (STRAUS, 1999b, p. 232). Straus segue afirmando que “contradições deste tipo – notas ‘incorretas’ na série – são recorrentes na música de vários

compositores” que trabalham com serialismo. Este “problema” nas edições de música serial é discutido por Ethan Haimo em seu artigo *Editing Schoenberg's Twelve-Tone Music* (HAIMO, 1984) e também por Edward Cone em *Editorial Responsibility and Schoenberg's Troublesome 'Misprints'* (CONE, 1972). Ambos concordam que estes tipos de “erros” são recorrentes na produção da música serial e que este material deveria passar por um exame minucioso dos editores.

Como fruto de suas pesquisas junto aos manuscritos de Stravinsky na Fundação Paul Sacher em Basel, na Suíça, Straus relaciona inúmeros destes erros em uma tabela (anexa ao artigo *Stravinsky's Serial "Mistakes"*) contendo indicações dos supostos erros e observações possíveis em várias peças do período serial do compositor. Em complemento às suas observações, ele indica inúmeras outras referências que fazem alusão ao mesmo assunto (ver STRAUS, 1999b, p. 232). Segundo Straus, uma das obras mais carregadas deste tipo de problema seria *Canticum Sacrum*, onde muitos erros que constam na partitura orquestral aparecem corrigidos na partitura para piano e voz. Em *Agon*, o autor aponta duas ocorrências, uma na *Coda* (após a *Gailliarde*) e outra no *Four Trios*. Discutiremos estas ocorrências a seguir, nas análises correspondentes.

Robert Craft, em seu artigo *Stravinsky: A Centenary View*, reafirma a necessidade de novas edições e revisões da obra de Stravinsky, escrevendo que “sua música é publicada em condição indescritível [...] a ‘Obra Completa’ deve ser iniciada em edições *variorum*²⁷, que foi promessa de seus editores à ele” (CRAFT, 1984, p. 223-224).

Não obstante as dificuldades de se obter uma edição precisa, Stravinsky era cauteloso com os problemas que surgiam ainda no processo da composição, em especial em relação à harmonia. A autora Susannah Tucker transcreve em sua dissertação intitulada *Stravinsky and His Sketches: The Composing of Agon and other Serial Works of the 1950s* o trecho de uma entrevista em que o compositor deixa claro este pensamento:

“Sempre fui interessado em intervalos. Não apenas horizontalmente em termos de melodia, mas também os resultados verticais que surgem a partir da combinação de intervalos. Que, por sinal, é o que está errado na maioria dos compositores seriais... Eles são indiferentes ao aspecto vertical da música. Os intervalos de seu

²⁷ Edição contendo várias versões de um texto ou notas de vários estudiosos ou editores [syn: (variorum)].

contraponto horizontal eu aprovo e admiro. Mas eles são terrivelmente surdos à lógica de combinação vertical²⁸” (STRAUS, 2001, p. 141).

Straus reconhece que “na música serial de Stravinsky, esta ‘lógica de combinação vertical’ eventualmente envolve duplicação, na dimensão harmônica, de segmentos melódicos da série transpostos ou invertidos” e que, ocasionalmente, as progressões cadenciais assumem certa “independência estrutural com relação ao sentido das linhas melódicas” (STRAUS, 2001, p. 141). A condução ao acorde final nestes trechos é orientada por um forte senso de progressão harmônica, segundo o autor, “este tipo de progressão serve para unir linhas melódicas disparatadas em um gesto musical coerente” (Ibid. p. 145), e entre os exemplos, cita um que ocorre no final do *Bransle Double*, em *Agon*, que veremos detalhadamente na análise deste movimento, no subcapítulo 4.3.3.

Na observação de Straus, apesar das soluções encontradas pelo compositor para tornar efetivo o progresso harmônico em sua música serial, este não é o foco principal de Stravinsky e menciona que “de um modo geral, a ‘lógica de combinação vertical’ nas últimas obras de Stravinsky é mero subproduto da atividade contrapontística, com pequena ou nenhuma vida musical independente” (Ibid. p. 148). Entretanto, esta perspectiva muda consideravelmente em trechos corais ou com textura homofônica. Durante este período Stravinsky utilizou homofonia com propósitos formais e expressivos, com a intenção de transmitir senso de religiosidade e contemplação, muitas vezes trabalhando textos religiosos e tratando-os quase como hinos. Straus observa que, quando Stravinsky escreve corais em seu período serial, ele desenvolve derivações seriais próprias para os acordes, não apenas para as linhas melódicas e aponta “três soluções sistemáticas” para os problemas de uma escrita coral verdadeiramente serial. A primeira envolve a simples verticalização de um segmento da série, que ao invés de ser aplicada exclusivamente na dimensão melódica, é também disposta em forma de acordes. Um exemplo deste procedimento ocorre no início do segundo movimento (*Surge, aquilo*) de *Canticum Sacrum ad honorem Sancti Marci nominis*, de 1955. Em um gesto executado pelos contrabaixos e harpa, toda a série de doze notas é exposta em três acordes, antes de ser apresentada melodicamente pelo tenor (Fig. 4.1).

²⁸ Entrevista à Jay S. Harrison, *New York Herald Tribune*, 21 de dezembro de 1952 em TUCKER “*Stravinsky and His Sketches: The Composing of Agon and other Serial Works of the 1950s*” p. 187. (Citado em STRAUS, 2001, p. 141).

The image shows a musical score for the beginning of 'Surge, aquilo' from 'Canticum Sacrum'. The score is written for several instruments: Tenore Solo, Flauto, Corno Inglese, Arpa, and 3 Contrabassi Soli. The Tenore Solo part has lyrics: 'Sur - ge, a - qui - lo; et ve - ni, ve - ni, aus - teri...'. The 3 Contrabassi Soli part shows a verticalization of tetrads with notes like Si, Mi, La, and various dynamics like mf and p dolce.

Figura 4.1 – Verticalização dos tetracordes da série no início de *Surge, aquilo* de *Canticum Sacrum*.

Em *Agon*, pode-se observar inúmeras ocorrências de verticalização de segmentos da série, em especial nos três *Bransles* e no *Pas-de-Deux*, como veremos nas análises correspondentes a estes movimentos.

Straus concorda que esta solução seja “perfeitamente clara”, pois “garante que as relações intervalares e as notas constituintes dos acordes sejam idênticas às desenvolvidas pelas linhas melódicas”, mas afirma que, teoricamente, “esta não representa uma solução real para os problemas harmônicos”. Como observado anteriormente, os problemas harmônicos envolvem linhas melódicas que possuem coerência serial e acordes resultantes da sobreposição destas linhas, que não possuem esta mesma coerência. Straus compara que as ‘harmonias associativas’ de Schoenberg resolvem o problema de um modo distinto, fazendo uso de equivalência de transposição e inversão da série, relacionando as melodias seriais e as harmonias entre estas melodias, mantendo sempre as características intervalares da série original, e comenta que “quando segmentos da série são simplesmente e literalmente verticalizados, como no exemplo (Fig. 4.1), os problemas harmônicos são apenas colocados de lado: agora os acordes possuem um sentido serial, mas as linhas melódicas não” (STRAUS, 2001, p. 148). Observando, por exemplo, as notas mais graves dos três acordes iniciais de *Surge, aquilo*, Si $\flat$ -Mi $\flat$ -Lá $\flat$ (Fig. 4.1), constatamos uma clara sucessão de quintas justas descendentes, que não possui nenhuma ligação com a série trabalhada no trecho, que por sua vez não possui nenhum intervalo deste tipo. Straus conclui refletindo que “quer por que ele perceba este problema teórico, ou por qualquer outra razão, Stravinsky raramente

cria harmonias através da verticalização de segmentos das suas séries”, apontando alguns poucos exemplos no repertório serial do compositor. Além dos exemplos já citados, pode-se encontrar verticalização da série em *A Sermon, a Narrative, and a Prayer*, em *The Flood* e no *Septet*²⁹.

Como alternativa, Stravinsky desenvolve outra maneira de lidar com estes “problemas harmônicos” em sua produção serial. A segunda “solução sistemática” para os tratamentos harmônicos envolve a verticalização de suas matrizes rotatórias. Neste ponto é necessário compreender como o compositor extrai estas matrizes rotatórias de uma série proposta. Stravinsky utiliza basicamente quatro formas, não transpostas, da série, e as denomina: original (O), a inversão desta (I), começando com a mesma primeira nota, retrógrado da original (R), e a inversão da retrógrada (RI), começando com a mesma primeira nota. Para extrair a matriz rotatória de uma série, ele dispõe o seguinte mecanismo: propõe uma série, abaixo escreve a mesma sequência de notas, porém começando a partir da segunda nota, transpõe o trecho, para que comece na mesma nota da série proposta inicialmente, por exemplo: a série proposta Mi $\flat$ -Ré-Sol $\flat$ -Mi-Fá-Lá $\flat$. Na segunda linha da matriz dispõe-se a mesma série começando a partir do Ré; Ré-Sol $\flat$ -Mi-Fá-Lá $\flat$ -Mi $\flat$, e transpõe-no um semitom acima para que comece no Mi $\flat$, resultando na sequência Mi $\flat$ -Sol-Fá-Sol $\flat$ -Lá-Mi. A terceira linha da matriz utiliza a mesma sequência de notas do início, agora começando em Sol $\flat$ e posteriormente transpondo-a para que inicie em Mi $\flat$, e assim por diante com todas as notas da série proposta, gerando a seguinte matriz (Fig. 4.2).

		11	4	10	1	3	
		↘	↘	↘	↘	↘	
I	Mi $\flat$	Ré	Sol $\flat$	Mi	Fá	Lá $\flat$	
II	Mi $\flat$	Sol	Fá	Sol $\flat$	Lá	Mi	T ₁
III	Mi $\flat$	Ré $\flat$	Ré	Fá	Dó	Si	T ₈
IV	Mi $\flat$	Mi	Sol	Ré	Ré $\flat$	Fá	T ₂
V	Mi $\flat$	Sol $\flat$	Ré $\flat$	Dó	Mi	Ré	T ₁₁
VI	Mi $\flat$	Si $\flat$	Lá	Ré $\flat$	Si	Dó	T ₉

Figura 4.2 – Exemplo de matriz rotatória em Stravinsky (STRAUS, 1990, p. 188).

²⁹ Straus descreve detalhadamente os compassos onde ocorrem estas verticalizações da série e como isto acontece em cada situação, através de uma tabela em seu livro *Stravinsky's Late Music* (STRAUS, 2001, p. 150).

Segundo Straus, Stravinsky raramente utiliza apenas uma dessas verticalizações, ao contrário, “elas quase sempre aparecem em ciclos completos”, em alguns momentos se movendo da direita para a esquerda e em outros da esquerda para a direita. O autor ainda observa que “em progressões deste tipo as duas características mais marcantes são as simetrias de inversão entre os acordes e a implícita condução canônica das vozes” (STRAUS, 2001, p. 152).

Este tipo de progressão está presente nas obras posteriores a *Agon*, como por exemplo, em *A Sermon, A Narrative, and A Prayer, The Flood, Abraham and Isaac, Variations* e *Requiem Canticles*.

Straus conclui sua observação sobre esta solução afirmando que “todas as experimentações de Stravinsky com as matrizes rotatórias, sejam elas geradas por tetracordes, hexacordes ou séries inteiras, tem o objetivo de produzir o efeito e garantir a legitimidade da harmonia serial”, que se torna mais adequada do que tratar a harmonia como um mero “subproduto do contraponto” (STRAUS, 2001, p. 164).

A terceira “solução sistemática” para os tratamentos harmônicos, segundo a observação de Straus, envolve a disposição em camadas de duas, quatro ou oito formas da série, “onde os acordes são criados como fatias verticais através da matriz” (Ibid. p. 165). De acordo com o autor, matrizes deste tipo, normalmente aparecem em “posições estruturalmente importantes” na música serial de Stravinsky, especialmente em conclusão de seções e em movimentos onde surgem trechos corais com sucessão de acordes em uma textura homofônica. Straus afirma que o procedimento envolvendo quatro formas da série é o mais comum no serialismo tardio do compositor (Ibid.).

Pode-se observar aplicações deste tipo em praticamente toda a produção serial do compositor, como por exemplo, em *A Sermon, A Narrative, and A Prayer*, em *Movements* e em *The Flood*. A primeira vez que Stravinsky utilizou este procedimento foi nos compassos finais da *Coda*, em *Agon*, que veremos na análise contida no subcapítulo 4.2³⁰. Na conclusão de *A Sermon, A Narrative, and A Prayer* ocorre um exemplo típico deste tipo de procedimento, a partir da matriz, o compositor realiza uma progressão homofônica dos doze acordes gerados a partir dos recortes verticais (Fig. 4.3).

³⁰ Segundo Joseph Straus, a autora Susannah Tucker cita em “*Stravinsky and His Sketches: The Composing of Agon and Other Serial Works of 1950s*” que os acordes finais da *Coda* do primeiro *Pas-de-Trois*, em *Agon*, seriam o primeiro exemplo de “serialismo vertical” em Stravinsky (STRAUS, 2001, p. 175).

	①	②	③	④	⑤	⑥	⑦	⑧	⑨	⑩	⑪	⑫
P	E $\flat$	E	C	D	D $\flat$	B $\flat$	B	F $\sharp$	G	A	A $\flat$	F
I	E $\flat$	D	F $\sharp$	F $\flat$	F	A $\flat$	G	C	B	A	B $\flat$	D $\flat$
R	F	G $\sharp$	A	G	G $\flat$	C $\flat$	B $\flat$	C $\sharp$	D	C	F $\flat$	E $\flat$
IR	F	D	C $\sharp$	E $\flat$	F $\flat$	C $\flat$	C	A	A $\flat$	B $\flat$	G $\flat$	G

The musical score is for measures 267-278. It features vocal parts (Alto Solo, Tenore Solo, S. CORO, A. CORO, T. CORO, B. CORO) and instrumental parts (I. Vln., II. Vln., Vle., Vc.). The matrix is overlaid on the score, with vertical lines connecting notes across staves. The matrix numbers 1-12 are placed above the corresponding notes in the vocal parts. The instrumental parts have markings like 'sempre simile' and 's' (sforzando).

Figura 4.3 – Matriz utilizada em *A Sermon, a Narrative, and a Prayer* e os compassos finais com os acordes gerados a partir de fatias verticais da matriz (STRAUS, 2001, p. 167).

Segundo Straus, as matrizes rotatórias de quatro partes desenvolvidas por Stravinsky “oferecem uma solução razoavelmente satisfatória para os problemas de harmonia” em especial nas “escritas corais ou com progressões harmônicas homofônicas” (STRAUS, 2001, p. 175). As harmonias são derivadas de um conteúdo conciso, único, ligadas pelas estruturas da matriz e a dimensão melódica é construída a partir de desdobramentos lineares das formas da série. O autor afirma que procedimentos com estas características não são totalmente sistematizados na escrita do compositor, em especial na dimensão melódica, mas que

“aparentemente o satisfaz teoricamente e musicalmente, a julgar pela frequência com que este procedimento é utilizado” em sua obra serial (STRAUS, 2001, p. 175).

Por vezes, durante as análises propostas neste capítulo, utilizaremos as matrizes completas das séries, com as 48 possibilidades de permutações, distribuídas em uma grade de 12 linhas por 12 linhas. A utilização da matriz ajuda a visualização das formas utilizadas nos movimentos e suas relações com a forma original. As quatro formas possíveis de todas as transposições da série são dadas pelas quatro direções de leitura da matriz (para direita, para esquerda, para cima e para baixo) onde “P” corresponde à forma original (*prime*)³¹, que corresponde a série que origina as outras formas, inclusive na matriz rotatória utilizada por Stravinsky, a forma original deve ser lida da esquerda para a direita na matriz, as doze linhas correspondem às doze transposições da forma original, é escrito “P”, seguido do número correspondente a classe de altura da primeira nota (Ex. P₉ corresponde a forma original de uma série iniciando na nota Lá). “I” corresponde à inversão da forma original (*inversion*), deve ser lida de cima para baixo. A inversão é escrita “I”, seguido do número correspondente à classe de alturas da primeira nota (Ex. I₉ corresponde a inversão da forma original iniciando na nota Lá). A letra “R” corresponde à forma retrógrada da forma original (*retrograde*), deve ser lida da direita para a esquerda. O retrógrado é escrito pela letra “R”, seguido do número correspondente a classe de alturas da primeira nota – última nota de uma série primária – (Ex. R₂ corresponde a forma retrógrada de uma série primária que tem como última nota a nota Ré – o qual a forma retrógrada vai iniciar). “RI” corresponde a forma retrógrada da inversão (*retrograde inversion*), deve ser lida de baixo para cima e é grafada pelas letras “RI”, seguido do número da classe de alturas da primeira nota – última nota da inversão da forma original – (Ex. RI₂ corresponde a forma retrógrada da inversão de uma forma original, iniciando na nota Ré). Por vezes, em Stravinsky, é comum encontrarmos a forma retrógrada da inversão grafada como “R. Inv.”. O próprio compositor anotava o retrógrado da inversão desta maneira em seus manuscritos.

Portanto, ao utilizarmos as matrizes para observação de uma série e suas permutações possíveis, faremos adotando o conceito de altura absoluta, em contrapartida ao método

³¹ O termo *prime form* é aplicado em duas situações diferentes, neste caso ele indica a série original elaborada pelo compositor, de onde se derivaram as outras formas básicas (inversão, retrógrado e retrogrado da inversão) – para esta aplicação o termo é traduzido neste trabalho como forma original. *Prime form* também é utilizado para se referir a “forma prima” (segundo a tradução de Ricardo Mazzini Bordini do livro *Introduction to post-tonal theory* de Joseph Straus, sem publicação), um dos modos de se nomear classes de conjuntos (ver STRAUS, 1990, p. 49).

tradicional. Este por sua vez, começou a ser utilizado a partir de 1945 e se tornou, por algum tempo, o suporte para análise de músicas pós-tonais. Utiliza a sigla P_0 para representar a primeira série que ocorre em uma composição, desta forma, se P_0 inicia com a nota Lá, P_1 iniciará com a nota Si_b, e assim por diante. No método de altura absoluta, a sigla será representada, além do seu nome (P, I, R e RI), pelo número da classe de alturas da primeira nota. Desta forma, se a série primária começa com a nota Lá, ela receberá a sigla P_9 , sendo nove, o número da classe de alturas da nota Lá. Usaremos, portanto, a notação com o “Dó fixo”: à classe de notas contendo os Dós é arbitrariamente atribuído o inteiro 0 e as demais alturas seguem a partir daí.

4.2. Coda (do primeiro *Pas-de-Trois*)

O primeiro *Pas-de-Trois* acaba com uma *Coda*, logo após a *Gailliarde*. Este movimento é coreografado por um bailarino e duas bailarinas, completando o *Pas-de-Trois*³². A *Coda* é composta por duas seções, sendo a primeira repetida de maneira variada gerando uma estrutura A A' B (Fig. 4.4).

Figura 4.4 – Estrutura formal da *Coda*.

Este movimento é desenvolvido basicamente através da sobreposição de camadas distintas, cada uma com um comportamento específico, que se entrecruzam cambiando materiais originais e gestos oriundos das duas danças precedentes. O autor Henri Pousseur observa que ocorre uma relação de simetria entre a *Gailliarde*, que abre o *Pas-de-Trois*, e a *Coda*, principalmente “por conta do violino que encontramos nas duas peças” (POUSSEUR, 2009 p. 302)³³, e também, como observou Carl Wiens, pelo comportamento similar das flautas nestes dois movimentos (WIENS, 1997, p. 169).

As quatro camadas aparecem de maneira alternada ao longo do movimento, por vezes sobrepostas. Com exceção do violino solo, que realiza uma melodia predominantemente cromática em sextas, constituindo uma das camadas, e também “alguns fenômenos de coloração harmônica”, a peça toda é construída a partir de uma série de doze notas e suas diferentes formas (POUSSEUR, 2009, p. 302).

³² *Pas-de-Trois* do francês ‘passo de três’, trecho que deve ser coreografado por três bailarinos, em geral com três ou quatro movimentos, podendo ter solos, duos e trios de bailarinos.

³³ Citado em “*Apoteose de Rameau [e outros ensaios]*” Tradução de Flo Menezes e Maurício Oliveira Santos. Editora Unesp, 2009, p. 302.

Pousseur sugere a seguinte série:

Figura 4.5 – Série apresentada no início do movimento.

O autor também estabelece uma relação de simetria interna na série escrevendo que:

“Dois trechos simétricos de cinco notas (inversões retrogradadas um do outro) apresentam exclusivamente Segundas maiores e menores (como será frequentemente o caso das séries ‘melodizantes’, ‘linearizantes’ de Stravinsky, como as que podemos encontrar em *Canticum Sacrum*). Encontramos aí, unidos por uma nota-pivô, os dois grupos de Tom-Semitom, de mesmo sentido ou de sentido contrário...” (POUSSEUR, 2009, p. 302).

A série proposta por Pousseur é anunciada logo no primeiro compasso (c. 185) pela harpa e por um violoncelo solo executando uma melodia essencialmente pontilhista, que posteriormente será continuada pelos trombones e piano (Fig. 4.6). Ao todo são nove apresentações desta série, apenas na quarta (c. 206) e na sétima apresentação (c. 227) ouve-se apenas o primeiro tetracorde, nestes casos, ocorre logo em seguida a apresentação da forma retrograda completa (c. 208 e c. 229). No início do movimento, sobreposta à camada da série pontilhista, ocorre o que Wiens chama de “a camada mais simples entre as quatro”, e que também pode ser encontrada em outros dois momentos da *Coda*, sempre no início das seções. Trata-se de um pedal que contrasta a textura predominantemente pontilhista da peça. Em sua primeira aparição, no compasso 185, este pedal é composto pelas notas Dó-Sol, no compasso 208, início da repetição da seção A (A’), é executado com as notas Fá-Dó, e no início da seção B, com as notas Si_b-Ré-Fá (Fig. 4.6). Wiens sugere que estas alturas tenham relação com os tratamentos harmônicos realizados nos movimentos anteriores, escrevendo que “o Dó-Sol da primeira seção pode ser encontrado no *Prelude*, assim como na *Gailliarde*, o Fá-Dó da seção A’ [pode ser considerado] a dominante da *Saraband-Step*, e a tríade de Si_b maior da seção B é a tônica da *Saraband-Step*” (WIENS, 1997, p. 169).

Trombe I. II
in Do
 Mandolino
 Arpa
 Violoncello
Solo
 185 186 187 188 189
 con sord
 poco fpp
 près de la table
 ben marc.
 f sul A gliss.
 sim.
 sul D gliss.
 pizz.
 arco

Figura 4.6 – Compassos iniciais da *Coda*.

A terceira camada surge pela primeira vez no compasso 198 (Fig. 4.7) e permanece durante quase todo o movimento, deixando de acontecer apenas no início das seções. Neste compasso Stravinsky apresenta a seguinte forma da série:

198 199 200
 Fl. II
 Mand.
 f
 marc >
 marc >

Figura 4.7 – Série apresentada no compasso 198 da *Coda*.

Esta série pode ser considerada a Inversão da série apresentada nos primeiros compassos do movimento, citada anteriormente por Pousseur. Entretanto, o autor Eric White aponta esta série como sendo a série original idealizada por Stravinsky e apresenta como exemplo o trecho que ocorre entre os compassos 205 e 208 (quando ela é apresentada pela terceira vez no movimento, executada pelo bandolim, sobreposto ao violino em sextas) (WHITE, 1979, p. 494). Joseph Straus também parte do princípio de que esta seja a série original e, ao analisar o trecho final do movimento – uma sequência de acordes homofônicos –, aponta que estes acordes sejam construídos a partir da extração de fatias verticais das formas Retrógrado (R.) e Inversão do Retrógrado (R. Inv.) da matriz (terceira solução

sistemática, citada anteriormente) gerada a partir da série original (Fig. 4.8). Esta série também é citada no texto de Bonnie S. Jacobi como a série original trabalhada na *Coda*³⁴.

The figure displays four staves of musical notation. The top staff shows the original series of notes. The second staff, labeled 'Inv.', shows the inverse series. The third staff, labeled 'R.', shows the retrograde series. The bottom staff, labeled 'R. Inv.', shows the retrograde inverse series. The notes are grouped into four measures, labeled I, II, III, and IV at the bottom. Blue circles highlight specific notes in the R. and R. Inv. staves, and blue lines connect them across measures, illustrating the relationships between the different forms of the series.

Figura 4.8 – Série original proposta por Straus e suas formas básicas.

Sobre estes acordes dos compassos finais da *Coda*, Straus escreve que “as linhas verticais entre as formas R [retrógrado] e IR [que Stravinsky nomeia como R. Inv. – retrógrado da inversão] indica a intenção [do compositor] de criar quatro acordes combinando notas das duas formas da série”, permitindo antecipações e prorrogações de algumas notas, como se pode notar no trecho final deste movimento (Fig. 4.9).

³⁴ JACOBI, B. S. “*The Bransles of Stravinsky's Agon : A Transition to Serial Composition*” disponível no endereço eletrônico <http://www.uh.edu/~tkoozin/projects/Jacobi/6306final.html>. (Acessado dia 20/06/2012).

The musical score shows the final measures of the Coda, measures 248 through 253. The instrumentation includes Flutes I and II, Oboe, Bassoon, Trumpet, Violin Solo, Viola Solo, Mandolin, Arpa, and Piano. The music is characterized by complex harmonic structures, with dynamic markings such as *fp*, *sim.*, *p*, *f*, *non arpegg.*, and *pizz.*. Roman numerals I, II, III, and IV are placed below the staves to indicate specific harmonic forms.

Figura 4.9 – Compassos finais da *Coda* e os acordes gerados a partir das formas R. e R. Inv.

As duas séries possuem uma relação de inversão e por isso, ao extrairmos as matrizes de cada uma delas, observamos as mesmas possibilidades de permutações. Stravinsky utiliza quatro destas permutações de série, cada uma, identificada por uma cor³⁵ (Fig. 4.10). Pode-se perceber a relação de simetria e inversão entre as séries, observando o posicionamento das formas utilizadas nas matrizes. Estas relações simétricas entre as séries trabalhadas fornecem um importante senso de continuidade no desenrolar do movimento.

³⁵ A partitura deste movimento, com as respectivas formas utilizadas destacadas por suas cores, está disponível no final deste subcapítulo.

Figura 4.10 – Matrizes traçadas a partir das séries sugeridas por Pousseur e Straus e as formas utilizadas na *Coda*.

Uma característica marcante do serialismo aplicado por Stravinsky neste movimento diz respeito à invariância das séries trabalhadas. O compositor repete as séries integralmente por quase todo o movimento; a série original sugerida por Pousseur (Fig. 4.11) é repetida nove vezes (compassos 185, 191, 199, 206, 211, 220, 227, 234 e 242) com apresentação parcial nos compassos 206 e 227 (apenas o primeiro tetracorde); o retrógrado desta série

(Fig. 4.11) aparece duas vezes (compassos 208 e 229) integralmente; a série apontada por Straus (Fig. 4.11) é repetida oito vezes (compassos 198, 203, 205, 219, 224, 226, 235 e 244); e por fim, a inversão do retrógrado (Fig. 4.11) deduzido da série proposta por Straus, que ocorre duas vezes (compassos 235 e 244), com omissão da décima nota (Dó) na segunda apresentação³⁶.

A figura 4.11 mostra as séries propostas por Straus e por Pousseur, assim como as formas básicas geradas a partir delas, as séries utilizadas na composição deste movimento estão destacadas em cores e relacionadas na partitura. A série “h”, indicada na figura 4.11, pode ser considerada a transposição em um tom acima da série “c”, indicada na mesma figura. Estas relações de simetria internas da série e de suas formas extraídas por Stravinsky demonstram coesão do material harmônico e melódico trabalhado neste movimento.

Pousseur	Straus
a) P₉	e) P₉
b) I₉	f) I₉
c) R₉	g) R₉
d) RI₇	h) RI₁₁

Figura 4.11 – Comparação entre as séries apontadas por Pousseur e Straus e suas respectivas formas básicas.

³⁶ Joseph Straus observa esta e outras ocorrências em seu artigo *Stravinsky's Serial "Mistakes"*. No texto o autor considera a ausência da nota Dó da série (Fig. 4.11h) um equívoco, e aponta dois fatores de interesse nestes e em outros equívocos encontrados na obra serial de Stravinsky. Primeiro, assevera a necessidade de revisões nas edições do compositor e censura a falta de edições críticas em sua obra, denuncia escrevendo que “não há compositor de estatura comparável cujas obras publicadas estão em tão mau estado”. Segundo, afirma que estes “erros” revelam muito sobre o processo composicional de Stravinsky, “sobre os meios que ele constrói e desenvolve seus materiais”. O autor ainda pondera sobre três possibilidades a respeito destes “erros” nas publicações: primeiro que eles não pertenciam ao projeto original, nem aparecem nas anotações pré-composicionais, mas que foram incorporados na versão final da obra; segundo que Stravinsky teria cometido estes erros, escutado o resultado de seu trabalho, e aceitado tais modificações; e terceiro que ele nem sequer perceberá tais modificações, principalmente em relação aos trabalhos onde os manuscritos não denunciavam tais equívocos e tiveram edições revisadas e gravações dirigidas pelo compositor (STRAUS, 1999b, p. 232-3; 261).

As simetrias e similaridades entre as formas da série utilizadas neste movimento, gera o que Straus denomina como “implícita condução canônica” das vozes, ao se aplicar o processo de matriz rotatória na elaboração do material musical (STRAUS, 2001, p. 152). No compasso 235, ao sobrepor a forma P_9 , proposta por Straus, e sua variante RI_{11} , ocorre uma imitação nas flautas entre estas duas formas da série, por conta da defasagem de duas notas entre elas. Esta incidência se repete no compasso 245 em situação similar entre o violoncelo solo e o violino solo (Fig. 4.12).

Figura 4.12 – Ocorrência de condução canônica entre duas formas da série, no compasso 245.

4.2.1. Resquício diatônico sobreposto ao material serial

Paralelo aos materiais seriais apresentados nas seções A e A', o violino solo executa uma melodia em sextas (maiores e menores), essencialmente cromática, que parte da díade Dó#-Lá (ponto mais grave) e conclui, ao final das seções, na díade Fá-Fá (Fig. 4.13).

Figura 4.13 - Conjunto em sextas executado pelo violino solo na *Coda*.

De um modo geral, a melodia do violino se comporta de maneira linear, com uma progressiva aceleração gestual a partir do compasso 202 até atingir a díade Fá-Fá, no compasso 207. A conclusão da melodia do violino na nota Fá, no final das seções A e A', coincide com o surgimento das camadas de pedal, início das seções A' e B respectivamente. Nestes dois casos a nota Fá pertence ao acorde que surge no pedal.

Examinando o contorno melódico do violino durante a seção A (c. 193 a 207), pode-se traçar alguns eixos de convergência melódica em notas específicas, tanto na voz superior quanto na voz inferior da melodia em sextas paralelas. Sob esta perspectiva, pode-se observar este trecho de quinze compassos em quatro etapas de evolução da melodia, até seu ponto culminante no Fá (c. 207). A primeira etapa, que ocorre nos compassos 193 e 194, é onde Stravinsky apresenta a motivo que será desenvolvida pelo violino, nas seções A e A'. Trata-se de um motivo baseado no cromatismo e que possui um eixo de simetria que passa entre as notas Ré e Mi $\flat$, embora elas não sejam explicitamente polarizadas neste trecho. As vozes operam em âmbitos distintos e equilibrados, de maneira oposta (Fig. 4.14).

Figura 4.14 – Eixos de simetria (voz superior e inferior) na melodia do violino (cc. 193-194).

A segunda etapa, que ocorre entre os compassos 195 e 197, é onde Stravinsky realiza os primeiros desdobramentos do motivo apresentado anteriormente. De modo geral, o comportamento gestual do violino é o mesmo, porém com algumas alterações na relação entre as alturas, o que provoca uma mudança sensível no desenho do eixo e na polarização de notas. As vozes passam a operar de maneira distinta no eixo de simetria e cada uma mantém um foco de polarização, a voz inferior com direcionamento para a nota Fá $\sharp$, e voz superior para a nota Ré $\sharp$, que também é a única nota em comum entre as duas vozes (Fig. 4.15). A melodia é basicamente um movimento ascendente que nos leva da díade Dó $\sharp$ -Lá, para a díade Fá $\sharp$ -Ré $\sharp$, com um pequeno retorno no compasso 196, alcançando novamente a díade final no compasso 197.

Figura 4.15 – Movimentação das notas (voz superior e inferior) na melodia do violino (cc. 195-197).

Entre os compassos 198 e 202 ocorre a terceira etapa de evolução da melodia do violino. Aqui, como na etapa anterior, as vozes operam de maneira distinta dentro do eixo de simetria entre as notas e também cada uma direciona o foco de polarização para uma nota distinta. A voz inferior com direcionamento para a nota Sol, e a voz superior para a nota Mi (Fig. 4.16). Paralelo a esta etapa desenvolvida pelo violino, ocorre, nas flautas, a apresentação da série sugerida por Straus (Fig. 4.7). A sobreposição da terceira etapa com a série apresentada nas flautas, tem exatamente a mesma duração, começando no mesmo ponto do compasso 198 e acabando junto na metade do compasso 202.

Figura 4.16 – Movimentação das notas (voz superior e inferior) na melodia do violino (cc. 198-202).

A quarta etapa de evolução da melodia do violino ocorre entre os compassos 202 e 207, e funciona como uma espécie de recapitulação do que ocorreu até agora nesta melodia, inclusive com pouca variação nos eixos de simetria. Nesta etapa, a voz inferior se direciona para a nota Fá# e a voz superior tem como foco de polarização a nota Fá – o ponto culminante no final do trecho (Fig. 4.17). Paralelo a esta etapa ocorre mais duas apresentações da série proposta por Straus, apresentada pelas flautas (c. 203 a 205) e pelo bandolim (c. 205 a 207).

Figura 4.17 – Movimentação da snotas (voz superior e inferior) na melodia do violino (cc. 202-207).

Durante a seção A' (c. 208 a 228), a melodia do violino mantém, de modo geral, as mesmas características de desenvolvimento da seção anterior, com pequenas alterações que não se distanciam do comportamento apresentado. A chegada ao ponto culminante, a díade Fá-Fá, ocorre no compasso 228. A partir do compasso 229, início da seção B, o violino passa a integrar os materiais seriais desenvolvidos neste movimento.

2

1

Coda (One male and two female dancers)

The musical score is divided into two systems, labeled 1 and 2. System 1 (pages 185-194) includes measures 185-194. System 2 (pages 201-207) includes measures 201-207. The score features various musical notations including notes, rests, dynamics (p, f, sf, ppp, fff), articulation (acc, pizz., stacc., marcato), and performance instructions (sempre una corda, ben marcato). The score is marked with '1' and '2' at the top of each system. A green arrow points from measure 200 in System 1 to measure 200 in System 2. The score is titled 'Coda (One male and two female dancers)' and 'Coda do primeiro Pas-de-Trois (páginas 1 e 2)'.

Figura 4.18 – Coda do primeiro Pas-de-Trois (páginas 1 e 2).

3

Figura 4.19 – *Coda* do primeiro *Pas-de-Trois* (páginas 3 e 4).

5

RI₁ 1a. apresentação

7a. apresentação

8a. apresentação

9a. apresentação

6

nota considerada errada por Straus (deveria ser Dó)

acordes construídos através da sobreposição de **RI₁** e **R₀** da série sugerida por Straus

Tr. I
In Dó

Tr. II
basso

Mand.

Arpa

Piano

VI. Solo

Vc. Solo

1

Fl.

II

Fl.

III

1

Tr. I
basso

VI. Solo

Vc. Solo

Mand.

Arpa

Piano

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

Figura 4.20 – Coda do primeiro Pas-de-Trois (páginas 5 e 6).

4.3. Segundo *Pas-de-Trois* – Os *Bransles*

O segundo *Pas-de-Trois* é composto de três *Bransles*: *Bransle Simple*, *Bransle Gay* e *Bransle Double*. É organizado no balé entre dois *Interludes* – as repetições do *Prelude* executado após a fanfarra e suas variações, na abertura do balé. Estes *Interludes* funcionam como um refrão que separa os principais conjuntos de danças da obra, o primeiro e o segundo *Pas-de-Trois*. Os *Bransles* possuem uma função primordial neste balé, segundo o autor Francis Routh, Stravinsky teria se inspirado a fazer um balé com danças de corte após observar uma imagem no livro de De Lauze *Apologie de la danse*, em que aparecem dois trompetistas tocando um *Bransle*. De acordo com Routh, Stravinsky teria idealizado o balé a partir destes movimentos (ROUTH, 1975, p. 89).

Pousseur observa que o segundo *Pas-de-Trois* possui uma “simetria bastante similar à do primeiro”, não somente nas características de superfície como utilização de danças renascentistas e de corte, e por possuírem funções similares no contexto do balé, mas também do ponto de vista coreográfico e na construção e desenvolvimento do material musical. O autor afirma que do ponto de vista coreográfico, especificado por Stravinsky, existe uma inversão em relação aos gêneros dos bailarinos que realizam a coreografia destes movimentos; nas três danças que compõem o primeiro *Pas-de-Trois* a ordem é: um bailarino na *Saraband-Step*, duas bailarinas na *Gailliarde*, e os três (um bailarino e duas bailarinas) na *Coda*. No segundo *Pas-de-Trois* existe uma inversão desta distribuição, sendo: dois bailarinos no *Bransle Simple*, uma bailarina no *Bransle Gay*, e os três (dois bailarinos e uma bailarina) no *Bransle Double* (POUSSEUR, 2009, p. 303). Além desta observação a respeito da organização dos bailarinos, Pousseur observa outras relações de equilíbrio e oposição nos *Bransles*. Em outro trecho de seu texto, o autor observa que a instrumentação em comum entre as partes externas – o *Bransle Simple* inicial e o *Bransle Double* final – se opõe à instrumentação utilizada no *Bransle Gay* intermediário. O autor aponta principalmente o colorido proporcionado pelos trompetes nos movimentos de extremidade do segundo *Pas-de-Trois*, que se opõem à instrumentação “mais ‘pastoral’ da peça central” (Ibid. p. 304).

Sobre o material serial, Boucourechliev afirma que no segundo *Pas-de-Trois* o compositor trabalha algumas séries com características “mais diatônicas” (BOUCOURECHLIEV, 1982, p. 350). De fato, as séries trabalhadas nos três *Bransles*

individualmente, além de conterem apenas seis notas, possuem menos cromatismos do que a série desenvolvida na *Coda*. Entretanto, Stravinsky organiza as estruturas seriais entre os três movimentos de tal maneira, que observando o conjunto do segundo *Pas-de-Trois*, pode-se traçar uma relação de complementaridade entre as séries utilizadas no *Bransle Simple* e no *Bransle Double*, que juntas abrangem a escala cromática. Igualmente, a série desenvolvida no *Bransle Gay* – o movimento intermediário – possui similaridades com as séries do *Bransle Simple* e, de certa forma, realiza uma transição entre o movimento precedente e subsequente, por conter um número equilibrado de notas em comum com estes.

4.3.1. *Bransle Simple*

O *Bransle Simple* é estruturado em forma ternária (A B A'), onde cada seção possui características próprias e contrastantes (Fig. 4.21).

Figura 4.21 – Estrutura formal do *Bransle Simple*.

A seção A é caracterizada principalmente pela imitação que ocorre nos trompetes, tanto na apresentação do início do movimento, como em sua repetição no compasso 298. Esta imitação ocorre na apresentação da série utilizada neste movimento, segundo Pousseur, “o *Bransle Simple* é, com efeito, construído sobre uma ‘série’ de seis sons” (Fig. 4.22) (POUSSEUR, 2009, p. 304).

Figura 4.22 – Série utilizada *Bransle Simple*.

Ao contrário da *Coda*, onde Stravinsky utiliza poucas variações da série preferindo manter o desenvolvimento do material serial mais conciso e homogêneo, no *Bransle Simple*, o compositor faz uso de diversas configurações, envolvendo principalmente transposições e inversões, da série proposta.

Além das formas usuais deduzidas do hexacorde que compõe a série original, a matriz abaixo indica também algumas possíveis transposições e inversões da série, entre elas as utilizadas no movimento. Para obtenção do quadro completo de possibilidades que a série dispõe, mesmo contendo apenas seis notas, é necessário completar o total cromático na construção da matriz (Fig. 4.23).

↓

	I ₂	I ₄	I ₅	I ₇	I ₆	I ₁₁	I ₉	I ₁₀	I ₀	I ₁	I ₃	I ₈	
→ P ₂	D	E	F	G	F#	B	A	A#	C	C#	D#	G#	R ₂
P ₀	C	D	D#	F	E	A	G	G#	A#	B	C#	F#	R ₀
→ P ₁₁	B	C#	D	E	D#	G#	F#	G	A	A#	C	F	R ₁₁
→ P ₉	A	B	C	D	C#	F#	E	F	G	G#	A#	D#	R ₉
P ₁₀	A#	C	C#	D#	D	G	F	F#	G#	A	B	E	R ₁₀
→ P ₅	F	G	G#	A#	A	D	C	C#	D#	E	F#	B	R ₅
P ₇	G	A	A#	C	B	E	D	D#	F	F#	G#	C#	R ₇
P ₆	F#	G#	A	B	A#	D#	C#	D	E	F	G	C	R ₆
P ₄	E	F#	G	A	G#	C#	B	C	D	D#	F	A#	R ₄
P ₃	D#	F	F#	G#	G	C	A#	B	C#	D	E	A	R ₃
P ₁	C#	D#	E	F#	F	A#	G#	A	B	C	D	G	R ₁
P ₈	G#	A#	B	C#	C	F	D#	E	F#	G	A	D	R ₈
	RI ₂	RI ₄	RI ₅	RI ₇	RI ₆	RI ₁₁	RI ₉	RI ₁₀	RI ₀	RI ₁	RI ₃	RI ₈	

Figura 4.23 – Matriz traçada a partir da série utilizada no *Bransle Simple* e seu complemento cromático.

A forma original (P₂) e a inversão de seu retrógrado (I₁₁) – considerando a última nota da série como a primeira do retrógrado (no caso, a nota Si) – são apresentados logo nos primeiros compassos (c. 278 a 280) (Fig. 4.24).

I

$\text{♩} = 84$

marc. ma non f

278 279 280 281 282

Figura 4.24 – Apresentação da forma P₂ e I₁₁ nos compassos iniciais do *Bransle Simple*.

Entre os compassos 283 e 284 são apresentados as formas P_9 e seu retrógrado transposto um semitom abaixo. No compassos seguinte, 285 a 287, Stravinsky utiliza pela primeira vez um gesto melódico que ocorrerá nos finais de todas as seções, embora sofra pequenas alterações rítmicas em suas repetições. Trata-se de um gesto melódico cadencial que utiliza a forma I_7 e seu retrógrado. A partir do final do compasso 285, sobreposto a este gesto melódico cadencial, ocorrem a forma P_5 e novamente a forma P_9 , indicando o fim da seção A (Fig. 4.25).

Figura 4.25 – Sobreposição de diferentes formas da série no *Bransle Simple* (cc. 283-287).

Stravinsky conclui as três seções com o mesmo gesto melódico cadencial indicado anteriormente e, apenas no final da seção B (c. 296 a 297), este gesto sofre uma pequena alteração com a omissão de sua porção ascendente. Em todos os casos, nos compassos 287, 297 e 308 (final das seções A, B e A' respectivamente [Fig. 4.26 a, b e c]), Stravinsky conclui o gesto cadencial no acorde formado pelas notas Si $\flat$ -Lá-Ré-Fá $\sharp$ (Fig. 4.26). O autor Carl Wiens considera este acorde o único elemento estranho do movimento, formado por uma coleção alheia a série original que motiva o restante do material trabalhado no movimento (WIENS, 1997, p. 179).

The image displays three sections of a musical score for *Bransle Simple*, measures 286 through 308. Section (a) covers measures 286 and 287, featuring a 'p' dynamic and an 'espress.' marking. Section (b) covers measures 296 and 297, with a 'p' dynamic. Section (c) covers measures 306, 307, and 308, showing a progression from 'pp' to 'sf' dynamics. The score is written for multiple staves, likely representing different instruments, with various musical notations including notes, rests, and articulation marks.

Figura 4.26 – Acorde utilizado nos finais das seções A, B e A' do *Bransle Simple*.

Durante os compassos 288 e 293, Stravinsky utiliza basicamente duas formas da série original executadas em sequência, antes do gesto que precede a cadência final desta seção (c. 294 a 298). A forma P_{11} , extraída da matriz (Fig. 4.23), ocorre entre os compassos 287 e 289, executada pelos violoncelos e pelo trompete I, e o segundo hexacorde da forma I_8 (Ré $\flat$ -Dó-Si $\flat$ -Lá-Sol-Ré) ocorre entre os compassos 290 e 293, iniciando na flauta I, seguido pelo trompete I, violoncelos e finalizando no trombone I (Fig. 4.27).

The image shows a musical score for measures 287 through 293 of *Bransle Simple*. It features a single staff with a treble clef and a 'p' dynamic marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and articulation marks, representing the P_{11} form and the second hexacord of the I_8 form as described in the text.

Figura 4.27 – Forma P_{11} e segundo hexacorde da forma I_8 da matriz no *Bransle Simple* (cc. 287-293).

Durante a seção A', Stravinsky não realiza grandes modificações na apresentação das formas da série, seguindo, de modo geral, o que foi apresentado na primeira seção deste movimento.

Após o acorde Si_b-Lá-Ré-Fá[#] no compasso 308, Stravinsky utiliza o que Straus considerou ser a sua primeira solução sistemática para os problemas harmônicos, abordados no início deste capítulo, trata-se da simples verticalização de segmentos da série, neste caso, o compositor utiliza o hexacorde completo (Fig. 4.28), “fornecendo um final apropriado para este movimento e promovendo a integração dos planos harmônicos e melódicos”, como ponderou o autor Carl Wiens (WIENS, 1997, p. 179).

Figura 4.28 – Verticalização da série no final do *Bransle Simple*.

4.3.2. *Bransle Gay*

Segundo Boucourechliev, o *Bransle Gay* pode ser considerado uma “variação para castanholas, que produz um pedal rítmico regular e independente, assíncrono a métrica variável” do restante da instrumentação (BOUCOURECHLIEV, 1982, p. 350). A irregularidade rítmica e gestual dos instrumentos onde se desenrolam a estrutura serial (harmônica e melódica) contraposta ao ritmo regular e constante da castanholas é característica mais marcante deste movimento (Fig. 4.29). Eric White faz a seguinte observação sobre esta sobreposição de camadas rítmicas independentes: “no *Bransle Gay* há um artifício curioso de notação onde a castanholas mantém um ostinato rítmico em 3/8, enquanto o restante da música permanece [alternando] entre 7/16 e 5/16” (WHITE, 1979, p.

494). O autor ainda cita o maestro suíço Ernest Alexandre Ansermet, conhecido crítico de Stravinsky, que ao censurar esta sobreposição de camadas rítmicas independentes declara: “aqui tocamos no defeito da atividade criativa intelectual que consiste na criação e elaboração de estruturas que são desnecessárias e nada acrescentam ao conteúdo musical da obra” (WHITE, 1979, p. 495). Em quatro momentos diferentes do movimento, a castanholha permanece sozinha, sem a presença dos outros instrumentos, como se fosse necessário um realinhamento dos eventos alheios a ela. Estas pausas ocorrem nos compassos 310, 315, 320 e 335. A autora Stephanie Jordan, que analisa a relação dos elementos musicais com a coreografia realizada neste balé, observa que estes momentos, em que a castanholha permanece, enquanto os outros instrumentos param de soar, possuem uma função estrutural, não somente musical, mas também coreográfica e escreve que “estes compassos são momentos de transição, tornando claras as estruturas de frase e também oferecendo momentos de simplicidade e descanso dentro de uma dança ritmicamente complexa” (JORDAN, 1993, p. 2).

Figura 4.29 – Padrão rítmico realizado pela castanholha no *Bransle Gay*.

A estrutura formal do *Bransle Gay* é idêntica a do movimento anterior, uma forma ternária (A B A') com as seções mais ou menos proporcionais (Fig. 4.30). A primeira seção e sua repetição variada (A') são caracterizadas por uma textura homofônica realizada pelas flautas e fagotes, com pequenas intervenções da harpa. A seção B, de maneira contrastante, exibe uma textura mais melódica e contrapontística realizada principalmente pelas flautas, clarinetes e, ao final, pontuadas com acordes na harpa e nas cordas.

Stravinsky trabalha uma série de seis notas neste movimento (Fig. 4.31) e, apesar do desenvolvimento deste material serial ao longo do *Bransle Gay* ser reduzido ao essencial, a composição da série em si é intimamente relacionada com os materiais seriais do movimento anterior e posterior.

Figura 4.31 – Série utilizada no *Bransle Gay*.

Observando a série utilizada no *Bransle Simple* (Ré-Mi-Fá-Sol-Fá#-Si [Fig. 4.22]) e a série utilizada no *Bransle Gay* (Fig. 4.31), verificamos que estas possuem o mesmo vetor intervalar (333231). Neste caso, as duas séries possuem o mesmo conteúdo intervalar, mas não são necessariamente relacionadas por inversão ou retrogradação, sob este aspecto elas possuem comportamentos autônomos, entretanto, de acordo com a teoria de análise de músicas pós-tonais desenvolvida por Straus, “dois conjuntos que têm o mesmo conteúdo intervalar, mas que não são transposições ou inversões um do outro, são chamados *conjuntos Z-relacionados*, e a relação entre eles é a *Relação-Z*”, onde o ‘Z’ não possui um significado especial. Straus afirma que “conjuntos com a *Relação-Z* soarão semelhantes porque eles têm o mesmo conteúdo de classe de intervalos” (STRAUS, 1990, p. 75), com este procedimento, Stravinsky garante coerência e continuidade entre os movimentos do segundo *Pas-de-Trois*.

Durante as seções A e A’, a série original é apresentada verticalmente sem nenhuma alteração (Fig. 4.32). Segundo Straus, este comportamento corresponde à primeira solução sistemática aplicada por Stravinsky em sua escrita serial, e que foi abordada no início deste capítulo.

Figure 4.32 shows a musical score for *Bransle Gay*. It features three staves: Flute I (I), Flute II (II), and Castenets with wooden sticks. The tempo is marked as 92. The series is represented by numbers 1-7 and 16, with some notes circled in green. The score includes measures 310 through 315.

Figura 4.32 – Verticalização da série no início do *Bransle Gay*.

Extraíndo a matriz da série utilizada no *Bransle Gay*, é possível observar algumas formas da série que foram utilizadas por Stravinsky na seção B do movimento (Fig. 4.33).

	I ₁₁	I ₂	I ₀	I ₅	I ₃	I ₁₀	
P ₁₁	B	D	C	F	E _b	B _b	R ₁₁
P ₈	A _b	B	A	D	C	G	R ₈
P ₁₀	B _b	D _b	B	E	D	A	R ₁₀
P ₅	F	A _b	G _b	B	A	E	R ₅
P ₇	G	B _b	A _b	D _b	B	G _b	R ₇
P ₀	C	E _b	D _b	G _b	E	B	R ₀
RI ₁₁	RI ₂	RI ₀	RI ₅	RI ₃	RI ₁₀		

Figura 4.33 – Matriz traçada a partir da série utilizada no *Bransle Gay*.

No início da seção, entre os compassos 321 e 322, Stravinsky utiliza a forma da série RI₁₁, apresentada melodicamente pela flauta I. No compasso 324 o compositor apresenta a forma R₀, inicialmente pela flauta II, seguida pelo clarinete II. Esta forma é sobreposta, no compasso 325, pela série original executada pelo clarinete I, e ainda é possível observar

entre os compassos 326 e 328, a apresentação da série original transposta dois semitons abaixo, começando na nota Lá (Fig. 4.34).

Série transposta dois semitons abaixo (P_9)

Figura 4.34 – Formas da série original apresentadas na seção B de *Bransle Gay*.

Entre os compassos 328 e 331, Stravinsky utiliza alguns conjuntos que não são derivados diretamente da série original, mas que possuem *Relação-Z* com ela por terem o mesmo vetor intervalar (333231). Trata-se dos gestos melódicos executados pelas flautas e pelos clarinetes, complementados pelos acordes que ocorrem nas cordas nos compassos 330 e 331 (Fig. 4.35). Neste trecho, Stravinsky evoca a sonoridade do movimento anterior, pois estes conjuntos possuem a mesma forma prima – além do mesmo vetor intervalar – da série utilizada no *Bransle Simple*.

6-z40 (333231) mesmo vetor intervalar da série original (P_{11})

Figura 4.35 – Conjuntos que possuem *Relação-Z* com a série original de *Bransle Gay*.

4.3.3. *Bransle Double*

O *Bransle Double* surge como uma variação. Stravinsky aproveita materiais e gestos musicais apresentados nos *Bransles* anteriores e adiciona porções complementares, estabelecendo contrastes e simetrias. Balanchine, por outro lado, completa o segundo *Pas-de-Trois* introduzindo novamente dois bailarinos juntos a uma bailarina, realizando a coreografia deste movimento.

Assim como os *Bransles* anteriores, a estrutura formal do *Bransle Double* é ternária. A seção A, caracterizada pelo vigor dos violinos que se opõe a dupla de metais – trombone I e trompete I – em um intrincado tecido contrapontístico, é repetida com variação antes da seção B, mais lírica e instrumentalmente diversa, com acréscimo dos contrabaixos, violoncelos, violas, piano, clarinetes e flautas. A seção A ainda retorna, exatamente como na abertura do movimento, antes de uma pequena *Coda*, que encerra este *Bransle Double* (Fig. 4.36).

Figura 4.36 – Estrutura formal de *Bransle Double*.

Segundo Straus, o *Bransle Double* é “baseado em uma série de doze notas no qual os hexacordes são tratados independentemente” (STRAUS, 2001, p. 144-145), trata-se de dois hexacordes complementares, que juntos abrangem o total cromático (Fig. 4.37). O primeiro hexacorde é derivado da série utilizada no *Bransle Simple*, trata-se da mesma sequência intervalar transposta dois semitons abaixo, iniciando na nota Dó. O segundo hexacorde, como aponta Pousseur, “mantém toda sorte de relações tanto com o grupo que ele completa, quanto com outras figuras exteriores a essa peça” (POUSSEUR, 2009, p. 304). O autor destaca uma figura derivada do *Double Pas de-Quatre* (Fig. 4.38) que, na construção desta série, aparece tanto em sua posição invertida (a), como transposto e invertida (a') (Fig. 4.37).

Figura 4.37 – Série utilizada em *Bransle Double*.

Figura 4.38 – Excerto melódico do *Double Pas-de-Quatre* e figura reutilizada na série do *Bransle Double*.

Ao contrário do *Bransle Gay*, onde a série é apresentada verticalmente, no *Bransle Double*, ela é exposta melodicamente pelos violinos entre os compassos 336 e 339 (Fig. 4.39).

Figura 4.39 – Série apresentada pelos violinos nos compassos iniciais do *Bransle Double*.

Observando a parte dos violinos no trecho que abrange os compassos 336 e 343, pode-se perceber um sofisticado jogo de simetrias entre duas séries completas em uma sequência de vinte e três notas, com ponto de convergência e equilíbrio no Sol $\flat$, entre os compassos 339 e 340 (Fig. 4.40). Sobre este trecho, Pousseur faz a seguinte observação:

“Percebemos a notável sequência bi-serial da parte do violino [Fig. 4.40], digna das simetrias webernianas as mais estudadas, como, por exemplo, a troca das figuras a e b, assim como as emancipações e intervenções de fragmentos de três e seis sons que se efetuam em outros pontos (por exemplo, baixos, compassos 343-351).” (POUSSEUR, 2009, p. 305).

Figura 4.40 – Jogo de simetria na melodia dos violinos entre os compassos 336 e 343.

Estas relações simétricas ocorrem, pois Stravinsky utiliza, além da série original (P_0), a sua forma retrograda invertida (RI_0) logo em sequência. O Sol $\flat$, última nota da série original, é mantida como a primeira nota da forma variada da série (RI_0) (Fig. 4.41). Paralelo ao desdobramento serial dos violinos, os metais executam duas vezes o segundo hexacorde da forma P_3 entre os compassos 336 e 339; trombone I apresenta o primeiro tricorde e trompete I o segundo tricorde, completando o hexacorde (Fig. 4.41). Após estas apresentações, Stravinsky utiliza o primeiro hexacorde do retrógrado invertido desta forma (RI_3), mantendo a última nota de P_3 (Lá) como primeira de RI_3 . (Fig. 4.42).

Figura 4.41 – Matriz traçada a partir da série original de *Bransle Double*.

Tromba I in Do
 Trombone I tenore
 I
 Violini
 II
 Tr. I in Do
 Trb. ten. I
 I
 VI.
 II

336 337 338 339 340 341 342 343

Figura 4.42 – Sobreposição de formas da série no *Bransle Double* (cc. 336-343).

A seção B do *Bransle Double* possui procedimentos distintos em relação à primeira parte, além das mudanças na orquestração e na utilização dos materiais musicais, o compositor altera a textura melódica e contrapontística da seção A para um comportamento mais homofônico, baseado em acordes.

Stravinsky abre a seção B, no compasso 352, com um acorde distribuído entre as cordas, piano e flautas, e que contém as notas Fá-Ré-Mi-Sol. Este acorde possui uma relação simétrica interna em sua construção, o eixo de simetria ocorre entre as notas Si $\flat$ -Si e Mi-Fá (Fig. 4.43). Neste caso, o eixo representa um ponto no conjunto que compõe o acorde em torno do qual todas as classes de notas equilibram-se simetricamente.

Figura 4.43 – Eixo de simetria no acorde inicial da seção B do *Bransle Double*.

No compasso 356 ocorre a sobreposição de dois hexacordes que mantêm relações não apenas entre si, mas também com hexacordes trabalhados nos *Bransles* anteriores. As flautas e o piano executam o hexacorde Ré-Mi-Fá-Fá $\sharp$ -Sol-Si, e as cordas e clarinetes executam o hexacorde Sol $\sharp$ -Lá-Si $\flat$ -Dó-Dó $\sharp$ -Ré $\sharp$. Estes dois conjuntos possuem *Relação-Z*, não apenas entre si, mas também com as séries trabalhadas no *Bransle Simple* (ver fig. 4.22) e séries e conjuntos do *Bransle Gay* (ver fig. 4.31 e fig. 4.35). Em todos estes casos, os conjuntos possuem o mesmo vetor intervalar (333231) (Fig. 4.44).

Figura 4.44 – Compasso 356 de *Bransle Double* e sobreposição dos hexacordes com mesmo vetor intervalar.

Straus observa que na *Coda* deste *Bransle Double*, um “forte senso de progressão harmônica encaminha ao acorde final”, onde três formas da série estão se desenvolvendo simultaneamente em diferentes proporções: a forma original do segundo hexacorde Lá-Si $\flat$ -Dó-Ré $\flat$ -Mi $\flat$ -Lá $\flat$, é apresentado na voz mais aguda; a forma Invertida do primeiro hexacorde Ré-Dó-Si-Lá-Si $\flat$ -Fá está na voz intermediária; e a forma Invertida do Retrógrado do segundo hexacorde Lá $\flat$ -Ré $\flat$ -Mi $\flat$ -Mi-Fá $\sharp$ -Sol aparece na voz mais grave do trecho. O autor observa que ao sustentar as notas Lá $\flat$ e Fá nas vozes superiores enquanto move a nota Fá $\sharp$ para Sol nos baixos, Stravinsky cria uma “troca de vozes estática”, e assevera que este tipo de encadeamento “cria um senso de equilíbrio e acabamento apropriado para a cadência”. Straus conclui afirmando que encadeamentos deste tipo, encontrados em algumas obras do período serial de Stravinsky, “servem para unir linhas melódicas disparatadas em um único e coerente gesto musical” (STRAUS, 2001, p. 145).

4.4. *Pas-de-Deux*

Tradicionalmente o *Pas-de-Deux* é considerado o ponto alto de um balé, onde ocorre o dueto de um casal de bailarinos, em geral surge antes do movimento final do espetáculo. Em *Agon* não é diferente, o *Pas-de-Deux* ocorre após o segundo *Interlude*, e antecede os movimentos finais do balé. Sobre as características gerais do *Pas-de-Deux*, Pousseur escreve que o movimento “começa na página 65 da partitura [para orquestra³⁷] e continua – por diferentes ‘desvios’ estilísticos – até a página 74. Ele leva ao *Four Duos* e *Four Trios*, encadeados de maneira maravilhosa, à bem diversa ‘Coda’ geral”, uma reprise da fanfarra de abertura, *Pas-de-Quatre* (POUSSEUR, 2009, p. 261) Usualmente o *Pas-de-Deux* é construído em quatro partes: uma introdução, um *adagio*, as variações – uma para cada bailarino – e uma coda. O *Pas-de-Deux* de *Agon* segue mais ou menos esta estrutura, considerando o *Interlude* como introdução, e alocando duas variações para o bailarino, entremeadas por uma variação da bailarina. Stravinsky ainda adiciona duas partes à coda, *Doppio Lento* e *Quasi Stretto* (Fig. 4.45).

Figura 4.45 – Estrutura formal de *Pas-de-Deux*.

Pousseur destaca a presença de uma figura, considerada por ele, “tipicamente weberniana” dentro da série utilizada no *Pas-de-Deux* (Fig. 4.48). Trata-se de um grupo de intervalos, apresentado em todo tipo de disposição, inclusive algumas “menos webernianos”, mas que sempre mantêm uma “evidente similaridade” (POUSSEUR, 2009, p. 261). O autor afirma que todo o trecho final – que abrange o *Pas-de-Deux*, *Four Duos* e *Four Trios*, até a reprise do *Pas-de-Quatre* – é regido por este grupo, que aparece em diferentes disposições, abertas e fechadas, assim como em diversas inversões e transposições (Ibid.) Este grupo tem

³⁷ Edição Boosey & Hawkes, número de catálogo B. & H. 18336.

relação com o motivo intervalar apontado pelo autor no início do *Pas-de-Quatre*, embora no *Pas-de-Deux* ele ocorra sobre gestos menos lineares e com alteração intervalar. Para ilustrar este grupo, Pousseur destaca um fragmento executado pelo violino solo, entre os compassos 417 e 418, logo no início do *Pas-de-Deux*. Neste caso o grupo aparece duas vezes imbricado com duas notas em comum (Fig. 4.46).

Figura 4.46 – Fragmento do compasso 417 e características intervalares do trecho.

Em outro exemplo apontado por Pousseur, encontramos esta mesma figura executada de modo fechado, mais explícita, em uma passagem “feminina” que ocorre entre os compassos 475 e 476, na variação para a bailarina do *Pas-de-Deux* (Fig. 4.47).

Figura 4.47 – Fragmento entre os compassos 475 e 476 e características intervalares do trecho.

Para justificar a relação destes grupos de intervalos com a obra de Webern, Pousseur expõe a série utilizada nas *Variações para Orquestra Op. 30* do compositor Austríaco (Fig. 4.48), afirmando que “esse mesmo grupo de intervalos desempenha um papel importante na constituição” desta série (POUSSEUR, 2009 p. 262). Sobre a série de Webern, o autor ilustra todas as relações de simetria encontradas em sua construção no seguinte trecho:

“Notamos desde logo que ela é extremamente próxima da gama cromática pura e simples: basta inverter a ordem temporal de dois grupos de três sons – 3-4-5 e 8-9-10 – para que esta seja reconstruída. [...] estando os dois grupos invertidos situados a igual distância do centro, a forma do conjunto é perfeitamente simétrica, pois a segunda metade da série é o *retrogrado invertido* da primeira e o movimento retrógrado da série *inteira* é constituído pela mesma sequência de intervalos de sua inversão. Tal simetria vai ainda mais longe: as sete primeiras (logo também as sete últimas) notas apresentam propriedades similares às da série: são construídas pelo agrupamento, graças a uma nota comum (pivô), de duas formas diferentes de nosso grupo característico de quatro sons, assim presente quatro vezes (se encavalando) na série.” (POUSSEUR, 2009 p. 262).

Figura 4.48 – Série das *Variações para Orquestra Op. 30* de Webern.

Da mesma forma, Boucourechliev marca outras similaridades entre as duas séries, e citando Pousseur, aponta a mesma figura interna, considerando esta série “rica de possibilidades combinatórias” (BOUCOURECHLIEV, 1982, p. 350) (Fig. 4.49).

Figura 4.49 – Comparação de Boucourechliev para as séries de Webern e Stravinsky.

Robert Craft³⁸ comenta a relação de Stravinsky com a obra do compositor austríaco e as influências que ela teve em sua produção:

“O conhecimento e a aproximação de Stravinsky em relação à obra de Webern, favoreceram a adesão do compositor russo às técnicas da música serial. [...] Stravinsky estava familiarizado com o som das *Cantatas* de Webern e também com as canções instrumentais, num momento em que alguns destes trabalhos ainda não haviam sido tocados na Europa. [...] Ele foi gradualmente levado a crer que a técnica de composição serial é um meio possível de composição musical” (WHITE, p. 132-134).

Além das influências de Webern na elaboração da série, apontadas por Pousseur e Boucourechliev, Stravinsky trabalha diferentes transposições e inversões de conjuntos de classes de notas no *Pas-de-Deux*. Segundo Straus, quando um conjunto de classes de notas é transposto ou invertido, seu conteúdo pode mudar absolutamente, parcialmente ou pode não sofrer alterações significativas. Se algumas notas são mantidas em comum entre dois membros diferentes da mesma classes de conjuntos, pode-se adquirir uma importante continuidade musical ao discurso, em contrapartida, a ausência de notas em comum pode destacar o contraste entre dois membros diferentes da mesma classe de conjuntos, proporcionando um grau marcante de diferença entre dois momentos (STRAUS, 1990, p. 68). O autor aponta a passagem do violino solo entre os compassos 424 e 429, que depois é incrementada pelo restante das cordas (violinos I e II, viola, violoncelos e contrabaixos). Neste trecho Straus indica “como Stravinsky usa as notas comuns [...] criando uma cadeia de

³⁸ Eric White cita Robert Craft, “*A Personal Preface*”. The Score, June 1957. (WHITE, p. 132-134).

membros da classe de conjuntos 4-3, vinculando-os por suas notas em comuns” (STRAUS, 1990, p. 69). O autor explica que “a transposição à T_4 produz uma nota em comum, enquanto a transposição à T_{11} e à T_3 produz duas notas em comum cada” e ressalta que no “movimento global, T_6 , não produz notas em comum”, isso ocorre, pois “o conjunto que está sendo transposto não contém 6” (Ibid.) (Fig. 4.50).

The figure consists of two parts. The top part is a musical score for the piece *Pas-de-Deux* by Richard Strauss, starting at measure 424. The score includes staves for Violin Solo, Violins I and II, Viola, Cellos, and Basses. The Violin Solo part features a melodic line with various articulations like *pizz.* (pizzicato), *arco* (arco), and *marc.* (marcato). The bottom part is a diagram showing the chain of members of the class of 4-3 sets (0134). The sets are represented as intervals: $[E, F, G, A^b]$, $[A^b, A, B, C]$, $[G, A^b, B^b, B]$, and $[B^b, B, D^b, D]$. Arrows indicate the transformations between these sets: T_4 from the first to the second, T_{11} from the second to the third, and T_3 from the third to the fourth. A large arrow labeled T_6 connects the first set directly to the fourth set.

Figura 4.50 – Cadeia de membros da classe de conjuntos 4-3 (0134) em *Pas-de-Deux* (STRAUS, 1990, p. 70).

Straus observa estes procedimentos sob outra perspectiva e cita em seu livro “*Stravinsky’s Late Music*” que é comum encontrarmos na música serial de Stravinsky a elaboração de melodias a partir de fragmentos melódicos e pequenos motivos. “Apenas alguns intervalos se combinam para formar motivos, assim como os motivos se combinam (via transposição, inversão, retrogradação e inversão dos retrógrados) para formar melodias” (STRAUS, 2001, p. 92). O autor aponta este procedimento no *Pas-de-Deux*, escrevendo que este movimento “revela o processo de geração e combinação via retrógrado-inversão envolvendo diferentes motivos de vários níveis de estruturas³⁹” (STRAUS, 2001, p. 92).

³⁹ Straus comenta que este assunto é abordado no livro de Tucker (*Stravinsky and His Sketches*) entre as páginas 182 e 231. Straus cita que, baseado nos rascunhos de Stravinsky, Tucker considera o conjunto Fá-Sol,-

Para o autor, o motivo de um semitom ascendente Fá-Sol $\flat$, apresentado no início do movimento (c. 414), é o germe de todo o desenvolvimento subsequente do material melódico, construído a partir de sucessivas inversões e transposições deste motivo (Ibid. p. 94). Straus explica que este motivo é equilibrado logo em seguida por sua inversão, o motivo de um semitom descendente Lá-Lá $\flat$, que por sua vez é equilibrado por Dó-Si, equilibrado por Ré-Mi $\flat$, e assim por diante⁴⁰ (Fig. 4.51).

The figure displays a musical score for measures 414 and 415, featuring three staves: VI. Solo (Violin Solo), Vc. (Violoncello), and C.B. (Contrabaixo). The key signature has one flat (B-flat major or D minor). Measure 414 shows a whole note F in the solo and a whole note C in the cello/bass. Measure 415 shows a half note G $\flat$ in the solo, a half note B in the cello, and a half note D in the bass. The solo part includes a triplet of eighth notes (A, A $\flat$, B $\flat$) and a half note C. The cello/bass part includes a half note C, a half note B, and a half note D. The diagram below shows two sets of intervals: [F - G $\flat$ - A - A $\flat$] and [C - B - D - E $\flat$], with a curved arrow labeled 'RI' connecting them.

Figura 4.51 – Coleção octatônica gerada a partir de combinações intervalares.

Straus ainda aponta outra ocorrência deste procedimento no início da *Coda* do *Pas-de-Deux* (c. 495), neste caso, a resultante do desenvolvimento dos motivos é uma série de sete notas Sol-Lá $\flat$ -Dó $\flat$ -Si $\flat$ -Lá-Dó-Ré $\flat$, onde o Si $\flat$ é o ponto culminante do gesto realizado pelas cordas e, simultaneamente, separa dois conjuntos de quatro notas, sendo também a nota

Lá-Lá $\flat$, a série original de quatro notas que marca os compassos 411 a 462 – que compreende o *Adagio* do *Pas-de-Deux*.

⁴⁰ Neste ponto, Straus pondera que a observação do conjunto gerado pelo desenvolvimento do motivo neste momento inicial da peça, produz uma escala octatônica completa (que também será abordada por Pousseur e indica a seguir no texto). Todavia, Straus afirma que prefere considerar esta escala, assim como as que ocorrem em outros momentos deste movimento, um subproduto das estratégias de elaboração de motivos e fragmentos melódicos. O autor ainda afirma que “Stravinsky combina os motivos de varias maneiras, frequentemente com retrogradações e inversões que mantêm uma ou mais notas em comum. Em alguns casos, mas não em outros, resultam em uma escala octatônica”, concluindo que o que “permanece constante na música, então, é o modo de informação, e não a coleção resultante” (STRAUS, 2001, p. 94). Straus indica que, para uma perspectiva diferente, ou seja, que a escala octatônica desempenhe um papel primordial na construção do material melódico nestes casos, deva-se observar o livro “*The music of Igor Stravinsky*” de Peter van den Toorn (TOORN, 1983).

em comum entre eles. Mais adiante no texto, retornaremos a este gesto inicial da *Coda* levando em consideração as observações de Pousseur.

Por outro lado, não obstante às elaborações seriais desenvolvidas neste movimento, Pousseur observa que entre as quatro últimas notas do compasso 423 “formam, com as notas do compasso 424, o que Olivier Messiaen chama de *modo II*⁴¹”. O autor ainda aponta que na parte da viola entre os compassos 452 e 456, Stravinsky utiliza dois grupos de quatro sons sem notas em comum, cujo o total também resulta no *modo II* de Messiaen (POUSSEUR, 2009, p. 270) (Fig. 4.52).

Figura 4.52 – *Modo II* de Messiaen na melodia da viola (cc. 452-456).

Pousseur chama atenção especial às variações que ocorrem no centro deste movimento, indicando que este é o único trecho “em toda a obra em que vemos evoluir alternativamente um único bailarino por vez, masculino – trompas – ou feminino – flautas” (há apenas outros dois solos no balé, um na *Saraband-Step*, para bailarino e outro no *Bransle Gay*, para bailarina, mas estes ocorrem em momentos separados). O autor ainda sugere que os solos do *Pas-de-Deux* podem ter relações com a imagem de competição (*agon*, em grego) (POUSSEUR, 2009, p. 281).

As variações nos levam a *Coda* do *Pas-de-Deux*, que por sua vez é dividida em três partes como apontada anteriormente e possui característica textural bem mais pontilhista do que o início do movimento. A *Coda* abre com um gesto rápido nas cordas, seguido pelo piano, trombone I e trompete I. Pousseur observa que este movimento se desenvolve quase inteiramente sobre uma figura de sete sons, construída sobre a figura “weberniana” citada no início deste subcapítulo (Fig. 4.53). O conjunto é apresentado no início do movimento de modo espelhado.

⁴¹ De acordo com a nota explicativa na tradução de Flo Menezes, trata-se de um modo constituído pela sequência de uma Segunda maior seguida de uma Segunda menor (POUSSEUR, 2009, p. 270).

Figura 4.53 – Compassos iniciais da *Coda* do *Pas-de-Deux*.

Carl Wiens observa que as notas executadas pelas cordas nos compassos iniciais são formadas por dois tetracordes complementares Sol-Lá $\flat$ -Dó $\flat$ -Si $\flat$ e Si $\flat$ -Dó-Lá-Ré $\flat$, ambos membros da classe de conjuntos 4-3, que pode ser observada em outros momentos do *Pas-de-Deux* (Ver fig. 4.50). Ainda segundo o autor, as cordas são seguidas pelos metais (trombone e trompete) e piano, executando outros dois tetracordes Sol-Sol $\flat$ -Mi $\flat$ -Mi e Mi-Fá-Sol-Lá $\flat$, também membros da classe de conjuntos 4-3 (Fig. 4.52).

O *Quasi Stretto* (cc. 512 a 519) fecha o *Pas-de-Deux* e também faz a transição entre a parte central e final de *Agon*. Pousseur afirma que um “breve olhar [a este movimento] já nos mostra que ele é construído pelo grupo de sete sons” mencionado anteriormente (Fig. 4.52). Esta seção conclui, depois da repetição das notas Ré-Dó $\sharp$, num Dó, sobre o qual se inicia o movimento seguinte, *Four Duos*. Com esta observação, Pousseur conclui que “esse *Quasi Stretto* era também uma transição em direção ao caráter desta peça que se segue” (POUSSEUR, 2009, p. 282-83).

4.5. *Four Duos e Four Trios*

O *Four Duos* ocorre logo em seguida ao final do *Pas-de-Deux* e não há interrupção entre estes movimentos. Do mesmo modo, Stravinsky mantém o andamento *A stesso tempo* (ao mesmo tempo) em relação ao *Quasi Stretto*, trazendo continuidade ao discurso. Para que a continuidade da performance dos bailarinos seja garantida, Balanchine aproveita o *Quasi Stretto* para posicioná-los e prepará-los para a coreografia do *Four Duos* (ALM, 1989, p. 268). Estes dois movimentos possuem apenas uma seção cada, sendo o retorno à fanfarra inicial do balé descrito como *Coda* do *Four Trios*.

A autora Irene Alm observa que nesta terceira parte do balé – que compreende o *Four Duos*, o *Four Trios* e a *Coda* – “os maiores grupos de bailarinos e a orquestra completa retornam”, proporcionando certo equilíbrio à obra em relação aos movimentos iniciais. A autora observa que novas formações são organizadas na coreografia: no *Four Duos* com quatro casais, e no *Four Trios*, onde o conjunto completo de doze bailarinos se combinam e recombina em vários conjuntos menores. Alm afirma que “em ambas estas peças, os bailarinos proporcionam um vívido contraponto visual em relação a exígua partitura” e comenta que estes movimentos são constantemente criticados por autores que consideram apenas os aspectos musicais do balé, argumentando que em uma perspectiva mais ampla sobre o espetáculo, observando o conjunto música-coreografia, “os dois elementos servem como complementos perfeitos” (ALM, 1989, p. 266).

Por outro lado, apresentando uma perspectiva exclusivamente musical desses movimentos, sobretudo em relação a construção dos materiais harmônicos e melódicos utilizados, Pousseur expõe que “logo de início, algo novo se nos revela aqui, algo que vai estruturar quase exclusivamente as duas próximas peças [...] que precede a retomada da parte bem mais diatônica, essa espécie de fanfarra ‘modal’ pela qual a obra havia começado” (POUSSEUR, 2009, p. 283). Segundo o autor, trata-se de uma série de doze notas, “utilizada sistematicamente”, em diferentes formas e que apresenta uma “diferença mínima” em relação a série de Webern (Op. 30): “os três primeiros sons (em outras formas, os três últimos: por sua estrutura simétrica, isso não traz nenhuma novidade combinatória) encontram-se invertidos no tempo” (Fig. 4.54).

a) Série de *Four Duos* e *Four Trios*

b) Série de Webern, Op. 30

Figura 4.54 – Série utilizada no *Four Duos* e no *Four Trios* (a) comparada a série de Webern Op. 30 (b).

Joseph Straus observa os compassos iniciais do *Four Duos* escrevendo que entre os compassos 520 e 526 encontramos “duas formas da série de doze notas separadas [pela pausa] no primeiro tempo do compasso 523”, e afirma que esta pausa “articula as duas [formas de] séries em um discreto bloco sonoro” (STRAUS, 2001, p. 95). Em outras palavras, a pausa, neste caso, unifica o discurso musical realizado pela disposição de duas formas da série em sequência (Fig. 4.56). Segundo o autor, esta série é construída a partir da combinação de formas retrogradadas e inversões de unidades pequenas, tetracordes e tricordes (Fig. 4.55). Para o autor, o sentido de complementariedade, próprio deste tipo de elaboração, gera coesão ao material serial, em suas diferentes formas de exposição. Este tipo de procedimento garante a Stravinsky manter a coerência do discurso musical mesmo realizando um serialismo básico, apenas encadeando diferentes formas da série original (Fig. 4.57). Para Straus, a conjunção de motivos através de inversões, é um recurso potente para unificar longos trechos desenvolvidos sob um mesmo material. Segundo o autor, este tipo de preocupação é constante na escrita serial de Stravinsky, e pode ocorrer de maneiras variadas. No plano melódico, por exemplo, o compositor “frequentemente justapõe motivos relacionados por inversão para criar um senso de estabilidade e equilíbrio, com os motivos ocorrendo simultaneamente juntos ou separados”. Straus conclui sua observação sobre este tipo de elaboração serial afirmando que existe um paradoxo neste procedimento, pois “ele simultaneamente distingue e une dois elementos equilibrando-os”, ou seja, “eles são colocados em relação um com outro, mas em uma relação que enfatiza a sua individualidade [...] são postos um sobre o outro em uma relação de equilíbrio e impasse” (STRAUS, 2001, p. 95).

Figura 4.55 – Construção da série utilizada em *Four Duos* e *Four Trios* segundo Straus.

Extraíndo a matriz desta série utilizada no *Four Duos* e no *Four Trios*, é possível observar algumas formas da série que foram aplicadas por Stravinsky, de modo claro e sem grandes elaborações, entre os compassos 520 e 533 (Fig. 4.56 e Fig. 4.57).

	I ₀	I ₉	I ₈	I ₁₁	I ₁₀	I ₁	I ₂	I ₅	I ₄	I ₃	I ₆	I ₇	
P ₀	C	A	A [♭]	B	B [♭]	D [♭]	D	F	E	E [♭]	G [♭]	G	R ₀
P ₃	E [♭]	C	B	D	D [♭]	E	F	A [♭]	G	G [♭]	A	B [♭]	R ₃
P ₄	E	D [♭]	C	E [♭]	D	F	G [♭]	A	A [♭]	G	B [♭]	B	R ₄
P ₁	D [♭]	B [♭]	A	C	B	D	E [♭]	G [♭]	F	E	G	A [♭]	R ₁
P ₂	D	B	B [♭]	D [♭]	C	E [♭]	E	G	G [♭]	F	A [♭]	A	R ₂
P ₁₁	B	A [♭]	G	B [♭]	A	C	D [♭]	E	E [♭]	D	F	G [♭]	R ₁₁
P ₁₀	B [♭]	G	G [♭]	A	A [♭]	B	C	E [♭]	D	D [♭]	E	F	R ₁₀
P ₇	G	E	E [♭]	G [♭]	F	A [♭]	A	C	B	B [♭]	D [♭]	D	R ₇
P ₈	A [♭]	F	E	G	G [♭]	A	B [♭]	D [♭]	C	B	D [♭]	E [♭]	R ₈
P ₉	A	G [♭]	F	A [♭]	G	B [♭]	B	D	D [♭]	C	E [♭]	E	R ₉
P ₆	G [♭]	E [♭]	D	F	E	G	A [♭]	B	B [♭]	A	C	D [♭]	R ₆
P ₅	F	D	D [♭]	E	E [♭]	G [♭]	G	B [♭]	A	A [♭]	B	C	R ₅
	RI ₀	RI ₉	RI ₈	RI ₁₁	RI ₁₀	RI ₁	RI ₂	RI ₅	RI ₄	RI ₃	RI ₆	RI ₇	

Figura 4.56 – Matriz traçada a partir da série utilizada nos *Four Duos* e *Four Trios*.

A stesso tempo, $\text{♩} = 138$

Violoncelli

Contrabassi

ten. I

Trb.

bas.

Vie.

Vc.

C. B.

520

521

522

523

524

525

527

528

529

530

531

532

533

pizz.

marc. in p

pizz.

poco

poco

Figura 4.57 – Apresentações de formas da série no *Four Duos* (cc. 520-532).

A sonoridade das cordas (violinos I e II e viola) no início do *Four Trios*, que posteriormente é reforçada pelos metais, evoca a característica vigorosa da melodia do *Bransle Double*. Este movimento funciona como uma ponte que trará novamente a fanfarra inicial. Segundo Pousseur, o *Four Trios* é uma continuação do *Four Duos*, e afirma que as duas primeiras notas deste movimento (Sol-Si $\flat$), são remanescentes da coleção que finaliza o movimento anterior (POUSSEUR, 2009, p. 284). Desconsiderando as duas primeiras notas, como sugeriu Pousseur, o *Four Trios* abre com a exposição da forma RI $_7$ da série original, seguido da forma RI $_0$ (Fig. 4.58).

Figura 4.58 – Apresentação de formas da série nos compassos iniciais de *Four Trios*.

A partir do compasso 553 começamos a ouvir o anúncio da fanfarra, com a apresentação da figura rítmica característica da abertura do balé. Stravinsky sobrepõe esta chamada à fanfarra com as últimas apresentações de séries dodecafônicas do balé, entre os compassos 558 e 560, o compositor apresenta a forma I_0 , nos últimos quatro compassos antes da *Coda* (*Pas-de-Quatre*), neste caso a última nota (Fá) está presente no primeiro acorde do retorno da fanfarra (Fig. 4.59).

Figura 4.59 – Apresentação da forma I_0 da série e anúncio da fanfarra (cc. 558-560).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O primeiro capítulo deste trabalho foi dedicado à exposição das ideias iniciais sobre a criação do balé, registradas nas correspondências entre Stravinsky, Balanchine e Kirstein. Estas correspondências revelam a colaboração do coreógrafo na concepção das principais características do balé, e na criação de um plano pré-composicional, que serviu de base para a criação musical e que foi estritamente respeitado por Stravinsky até o final do projeto. Fizemos ainda uma breve investigação sobre a origem etimológica e os significados atribuídos ao termo *Agon*, que nos forneceu inúmeras possibilidades de conexões entre os diferentes pontos observados nos capítulos seguintes.

No segundo capítulo, discutimos alguns aspectos envolvendo a estrutura do balé, a orquestração e as danças utilizadas, a partir da observação do plano pré-composicional estabelecido por Stravinsky e Balanchine. Vimos que a estrutura formal, a distribuição das danças, suas durações aproximadas – assim como a duração final do balé – e os grupos de bailarinos para cada movimento, já estavam definidos desde o início da composição, e continham diferentes níveis de simetrias e equilíbrios em sua proposta. Neste capítulo também observamos algumas relações entre a orquestração, a coreografia, e as características gerais das danças.

No terceiro capítulo, realizamos uma análise musical direcionada aos aspectos diatônicos encontrados em *Agon*. Foram analisados os movimentos que não possuem diretamente processos seriais em sua composição. Dessa forma, observamos sobretudo a construção melódica e os tratamentos harmônicos despendidos nesses movimentos, ponderando sobre a estrutura escalar utilizada, o desenvolvimento melódico e contrapontístico, os conjuntos trabalhados e a justaposição dos materiais e gestos musicais que desenharam a estrutura formal de cada um desses movimentos. Ao longo do capítulo, pudemos estabelecer diversas relações com procedimentos harmônicos tradicionais, assim como engenhosas elaborações próprias da música modal e pós-tonal.

O quarto e último capítulo foi dedicado à análise dos processos seriais utilizados por Stravinsky em *Agon*. Foram analisados todos os movimentos construídos a partir de elaborações seriais. Quanto a este aspecto, observamos a maneira como Stravinsky trata e desenvolve o material serial, e também como ele soluciona os problemas harmônicos e melódicos decorrentes deste processo. A partir dessas análises, pudemos observar ainda a profunda relação da escrita serial de Stravinsky com a obra de Webern, e como esta

influência foi absorvida à sua própria linguagem musical, tornando peculiar os seus desdobramentos seriais.

Embora cada um destes quatro capítulos seja dedicado a aspectos distintos da obra que, de um modo geral, podem parecer antagônicos e até mesmo disparatados, frequentemente pudemos estabelecer ao longo do texto diferentes pontos de conexão entre eles, sejam através de recorrências nos processos composicionais, na relação desses processos com as danças e a coreografia, ou mesmo ligando tudo isso à proposta inicial do balé e à ideia de criar um diálogo entre música e dança.

Observamos que a criação de *Agon* foi repleta de discontinuidades, passando por significativas interrupções ao longo do processo criativo, e que este lapso de tempo entre os primeiros esboços de 1953, e sua versão final de 1957, contribuiu para a criação de uma obra plural. Por outro lado, vimos que o plano pré-composicional e as propostas para a criação do balé, estabelecidas por Stravinsky e Balanchine, ainda no início da década de 1950, abriam espaço para uma criação distinta, que não apontasse para um denominador comum, seja ele a busca de uma unidade composicional, ou mesmo um enredo para descrever e conectar a estrutura, e é justamente essa possibilidade que une as diferentes referências contidas no balé.

Após o exame de todos os aspectos levantados, envolvidos na concepção e nos processos composicionais em *Agon*, percebemos a possibilidade de que a noção de coesão (coerência ou unidade) nesta obra, não está necessariamente na busca em estabelecer uma fonte única para a composição musical, mas sim na maneira como o compositor forja redes significativas de relacionamentos, destacando detalhes e eventos particularmente notáveis do tecido musical, estabelecendo íntimo diálogo entre música, dança e coreografia.

Stravinsky comenta que “a variedade só é válida como meio de atingir a similaridade” (STRAVINSKY, 1996, p. 38), e é exatamente esse conceito de variedade que guiou a observação de *Agon* neste trabalho. Compreender como o compositor conecta uma plethora de referências distintas através de diferentes estratégias composicionais em um trabalho conciso e coerente, seguramente contribuiu para tornar mais claro e laborioso os meus próprios processos composicionais, e este foi o objetivo principal da proposta de estudo.

BIBLIOGRAFIA

ALM, Irene. *Stravinsky, Balanchine, and Agon: An Analysis Based on the Collaborative Process*. In: *The Journal of Musicology*, Vol. 7, No. 2, spring, 1989, pp. 254-269. Berkeley: University of California Press.

ANTOKOLETZ, Elliot. *Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1992.

BABBITT, Milton. *Remarks on the Recent Stravinsky*. In: *Perspectives of New Music*, Vol. 2, No. 2, pp. 35-55, spring - summer, 1964.

BALANCHINE, George & MASON, Francis. *101 Stories of the Great Ballets*. Garden City: Anchor Books Edition, 1989.

BENSON, Warren & GAULDIN, Robert. *Structure and Numerology in Stravinsky's In Memoriam Dylan Thomas*. In: *Perspectives of New Music* Vol. 23 No. 2, pp. 166-85, 1985.

BERGER, Arthur. *Problems of Pitch Organization in Stravinsky*. In: *Perspectives of New Music*, Vol. 2, No. 1, pp. 11-42, autumn - winter, 1963.

BONAFÉ, Valéria. *Estratégias Composicionais de Luciano Berio*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2011.

BOUCOURECHLIEV, André. *Igor Stravinsky*. Paris: Librairie Arthème Fayard. 1982.

CAMPOS, André Malta. *O resgate do cadáver: O último canto d'A Iliada*. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2000.

CONE, Edward T. *Stravinsky: The Progress of a Method*. In: *Perspectives of New Music* Vol. 1. Org. Benjamin Boretz e Edward Cone. New York: Princeton University Press. 1962, p. 18-26. (Tradução de Antenor F. Corrêa e Graziela Bortz).

_____. *Editorial Responsibility and Schoenberg's Troublesome 'Misprints'*. In: *Perspectives of New Music* XI/ 1 (1972), 65-75.

COTTE, Roger J. V. *Música e Simbolismo – Ressonâncias Cósmicas dos Instrumentos e das Obras*. Trad. de Rolando Roque da Silva. São Paulo: Editora Cultrix, 1988.

CRAFT, Robert. *Stravinsky: A Centenary View*. In: Present Perspectives. New York, 1984, p. 215-31.

_____. *Assisting Stravinsky: On a Misunderstood Collaboration*. In: The Atlantic Monthly 250, no. 6, December, 1982.

_____. *Stravinsky, crônicas de uma amizade*. Trad. de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Editora Difel, 2002.

CROSS, Jonathan. *The Stravinsky Legacy*. New York: Cambridge University Press, 1998.

DE LAUZE, François. *Apologie de la danse (1623)*. Ed. J. Wildeblood. London: Frederic Muller, 1952.

FERRAZ, Silvio. *Música e Repetição – A diferença na composição contemporânea*. São Paulo: EDUC, 1998.

FORTE, Allen. *New Approaches to the Linear Analysis of Music*. In: Journal of the American Musicological Society, v. XLI, n. 2, summer, 1988.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. . *História da Música Ocidental*. 2a. Ed. Lisboa: Gradiva, 2001.

HAIMO, Ethan. *Editing Schoenberg's Twelve-Tone Music*". In, Journal of the Arnold Schoenberg Institute VIII/2 (1984), 141-57.

HUMPHREYS, Ivor. *Serial Stravinsky*. In: The Musical Times, Vol. 112, No. 1542 p. 757, Aug., 1971.

JORDAN, Stephanie. *Agon: A Musical/Choreographic Analysis*. Dance Research Journal, Vol. 25, No. 2, autumn, 1993, pp. 1-12. University of Illinois Press on behalf of Congress on Research in Dance.

KELLER, Hans. *Stravinsky's Performance of 'Agon': A Report*. Tempo, New Series, No. 100, (1972), pp. 19-22. Cambridge University Press.

PENHA, Gustavo. *Análise de Three songs from William Shakespeare*. Monografia Bacharelado. São Paulo: Faculdade Santa Marcelina, 2007.

PHILLIPS, Paul Schuyler. *The Enigma of 'Variations': A Study of Stravinsky's Final Work for Orchestra*. In: Music Analysis, Vol. 3, No. 1, pp. 69-89, Mar. 1984.

POULTON, Diana. *John Dowland*. 2. Ed. London: Faber and Faber, 1982.

POUSSEUR, Henri. *Apoteose de Rameau [e outros ensaios]*. Trad. Flo Menezes e Maurício Oliveira Santos. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

ROUTH, Francis. *Stravinsky, The Master Musicians*. London: J.M. Dent & Sons LTD, 1975.

SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil - 1970-1980*. 1. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber and Faber, 1967.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SMYTH, David. *Stravinsky's Second Crisis: Reading the Early Serial Sketches*. In: Perspectives of New Music, Vol. 37, No. 2, pp. 117-146, summer, 1999.

STRAUS, Joseph N. *Babbitt and Stravinsky under the Serial "Regime"*. In: Perspectives of New Music, Vol. 35, No. 2, pp. 17-32, summer, 1997.

_____. *Introduction to Post-Tonal Theory*. Prentice-Hall, Inc, New York, 1990.

_____. *Stravinsky's "Construction of Twelve Verticals": An Aspect of Harmony in the Serial Music*. In: Music Theory Spectrum, Vol. 21, No. 1, pp. 43-73, spring, 1999a.

_____. *Stravinsky's Late Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

_____. *Stravinsky's Serial "Mistakes"*. In: The Journal of Musicology, Vol. 17, No. 2, pp. 231-271, Spring, 1999b.

STRAVINSKY, Igor. *Poética musical (em 6 lições)*; Trad. de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

_____. *Stravinsky, selected correspondences / translated and edited with commentaries by Robert Craft*. Vol. I. London: Faber and Faber, 1982.

_____. *Stravinsky, selected correspondences / translated and edited with commentaries by Robert Craft*. Vol. II. London: Faber and Faber, 1984.

_____. *Stravinsky, selected correspondences / translated and edited with commentaries by Robert Craft*. Vol. III. London: Faber and Faber, 1985.

TIPPETT, Michael. *Stravinsky (1882-1971): A Composers' Memorial*. In: *Perspectives of New Music*, Vol. 9/10, Vol. 9, no. 2 - Vol. 10, no. 1 pp. 1-180, Spring/Summer - Autumn/Winter, 1971.

TOORN, Peter van der. *Octatonic Pitch Structure in Stravinsky*. In: *Confronting Stravinsky: Man, Musician and Modernist*. Ed. Jann Pasler. Berkeley: University of California Press, pp. 130-56, 1986.

_____. *The Music of Igor Stravinsky (Composers of the Twentieth Century)*. New Haven: Yale University Press, 1983.

TRAPIDO, Joel. *The Language of the Theatre: I. The Greeks and Romans*. *Educational Theatre Journal*, Vol. 1, No. 1, pp. 18-26, Oct., 1949.

TUCKER, Susannah. *Stravinsky and His Sketches: The Composing of Agon and Other Serial Works of the 1950s*. Dissertation (Doctor of Philosophy). Oxford: Oxford University, 1992.

ULEHLA, Ludmila. *Contemporary Harmony – Romanticism through the Twelve-Tone Row*. Advance Music, 1994.

VLAD, Roman. *Stravinsky*. Oxford: Oxford University Press, 1960.

WALSH, Stephen. *Stravinsky – The Second Exile: France and America 1934-1971*. Los Angeles: University of California Press, 2006.

WIENS, Carl Kristian. *Igor Stravinsky and Agon*. Dissertation (Doctor of Philosophy [Music Theory]). Ann Arbor: The University of Michigan, 1997.

WISHART, Peter. *Stravinsky Dodecaphonistes?*. In: The Musical Times, Vol. 95, No. 1337, Summer Book Number, p. 379, Jul. 1954.

WHITE, Eric Walter. *Stravinsky – The Composer and His Works*. 2. Ed. Berkeley: University of California Press, 1979.

ZUBEN, Paulo. *Ouvir o som: aspectos de organização da música do século XX*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

PARTITURAS

STRAVINSKY, Igor. *A Sermon, a Narrative, and a Prayer*. New York: Boosey & Hawkes, Inc. 1961.

STRAVINSKY, Igor. *Agon – Ballet for twelve dancers*. New York: Boosey & Hawkes, Inc. 1957.

STRAVINSKY, Igor. *Agon – Ballet for twelve dancers – Reduction for Two Pianos by the Composer*. New York: Boosey & Hawkes, Inc. 1957.

STRAVINSKY, Igor. *Canticum Sacrum ad honorem Sancti Marci nominis*. New York: Boosey & Hawkes, Inc. 1955.

STRAVINSKY, Igor. *In Memoriam Dylan Thomas: Dirge-Canons and Song*. New York: Boosey & Hawkes, Inc. 1954.

STRAVINSKY, Igor. *Requiem Canticles*. New York: Boosey & Hawkes, Inc. 1966.

STRAVINSKY, Igor. *Three Songs from William Shakespeare*. New York: Boosey & Hawkes, Inc. 1954.

WEBERN, Anton. *Variations op. 30*. London: Universal Edition, 1941.

REFERÊNCIAS ONLINE

ARBEAU, Thoinot. *L'Orchesographie et traicté en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances*.

Lengres: Jehan des Preyz, 1589. (Acessado em 23 de julho de 2012).

<[http://memory.loc.gov/cgi-](http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=219/musdi219.db&recNum=3)

[bin/ampage?collId=musdi&fileName=219/musdi219.db&recNum=3](http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=219/musdi219.db&recNum=3)>.

BROWN, Alan. 'Gailliarde', Grove Music Online ed. L. Macy (Acessado em 31 de Julho de 2012), <<http://www.grovemusic.com>>.

FALLOWS, David. 'Landini cadence [Landino 6th]', Grove Music Online ed. L. Macy (Acessado em 31 de Julho de 2012), <<http://www.grovemusic.com>>.

HUDSON, Richard. 'Sarabande', Grove Music Online ed. L. Macy (Acessado em 31 de Julho de 2012), <<http://www.grovemusic.com>>.

JACOBI, B. S. "*The Bransles of Stravinsky's Agon: A Transition to Serial Composition*", (Acessado em 20 de Junho de 2012).

<<http://www.uh.edu/~tkoozin/projects/Jacobi/6306final.html>>.