

LUCIANO FERRARA VAZZOLER

**STRAVINSKY NEOCLÁSSICO: UMA ANÁLISE DOS
PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS**

São Paulo 2008

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

INSTITUTO DE ARTES DA UNESP

LUCIANO FERRARA VAZZOLER

**STRAVINSKY NEOCLÁSSICO: UMA ANÁLISE DOS
PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Música da UNESP, Universidade Estadual Paulista, como exigência para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho

São Paulo 2008

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho, pelos seus conselhos valorosos e pela sua orientação clara e precisa.

Aos meus pais, Sylvio e Ligia, pelo amparo, amor e apoio sempre constantes na minha vida: a quem dedico este trabalho.

Ao amigo, Ticiano Biancolino, pelas suas contribuições inestimáveis e pela amizade que se fez presente em momentos difíceis.

À Bruna, pelas correções, sugestões, paciência e, acima de tudo, por estar junto da minha vida.

Ao amigo e colega Arthur Rinaldi, pelos seus conselhos bem pontuados.

Ao maestro e prof. Roberto Tibiriçá, pela força musical que inspira sempre a crescer.

Aos meus queridos amigos Fátima, André, Ligia e Yuri pela amizade que apóia e me fortalece em todas as horas.

Ao prof. Eurípedes Barsanulfo e equipe, por *orientarem* os caminhos da minha vida.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Compassos 1 a 3 da <i>Sonata</i> de Stravinsky.....	51
Figura 2: Compassos 1 e 2 da Sonata nº 23, op.57, “Appassionata” de Beethoven.....	51
Figura 3: Referências à escrita barroca, <i>Sonata</i> , compassos 32 a 35.....	53
Figura 4: Reinvenção do baixo contínuo, compassos 15 a 18.....	53
Figura 5: Tema com característica melódica, compassos 13 a 17.....	54
Figura 6: Sobreposição de linha melódica (referência ao classicismo) e reinvenção do baixo-contínuo (referência ao Barroco), <i>compassos</i> 13 a 17.....	55
Figura 7: Justaposição de seções, compassos 21 a 22.....	56
Figura 8: Sobreposição de funções harmônicas deslocadas, compassos 13 a 16.....	57
Figura 9: Exemplo de textura nº1, oitavas paralelas, compassos 1 a 5.....	69
Figura 10: Segunda aparição de A, textura contrapontística, compassos 41 a 44.....	70
Figura 11: Transformação de texturas em A3, compassos 81 a 89.....	71
Figura 12: Aparição de C1, textura contrapontística, compassos 32 a 35.....	72
Figura 13: Aparição de C2, textura contrapontística, compassos 130 a 133.....	72
Figura 14: Aparição da seção B, textura de melodia e acompanhamento, compassos 15 a 18.....	70
Figura 15: Aparição da seção D, textura de melodia e acompanhamento, compassos 104 a 106....	74
Figura 16: Cadência final da Sonata, compassos 158 a 160.....	75
Figura 17: subseção a1, compassos 1 a 4.....	84
Figura 18: Seção A, subdivida em a1 e b1.....	85
Figura 19: Seção A, subdivida em a2 e b2.....	86
Figura 20: Seção B, compasso 16.....	88
Figura 21: Seção C do <i>Capriccio</i>	89
Figura 22: Fragmentos 1 e 2 da Seção D, compassos 57 a 60.....	90
Figura 23: Exemplo da linha do baixo na seção D	90
Figura 24: Estruturas em camadas da Seção E, compassos 78 e 79.....	91
Figura 25: Estruturas de arpejo, seção F, compassos 99 e 100.....	92

Figura 26: Codetta, compassos 141 a 143.....	93
Figura 27: Sobreposição de funções, compasso 10.....	98
Figura 28: Sobreposição de funções, compasso 15.....	98

RESUMO:

Nesta pesquisa estuda-se a fase neoclássica do compositor Igor Stravinsky, identificando procedimentos composicionais específicos presentes em tal fase do compositor russo. Tais procedimentos estão estreitamente conectados com modelos referenciais da música da tradição tonal e apontam para interessante e pertinente diálogo entre contextos musicais bastante contrastantes. O objetivo desta dissertação, a partir da constatação de possíveis relações entre a fase neoclássica e a fase russa de Stravinsky, é discutir e analisar os procedimentos técnicos composicionais presentes na música da fase neoclássica. Para identificar tais procedimentos serão analisadas duas peças neoclássicas de Stravinsky: a *Sonata para piano* (1924) e o *Capriccio para piano e Orquestra* (1929).

PALAVRAS- CHAVE ; Stravinsky, Neoclassicismo, procedimentos composicionais.

ABSTRACT: *This research is a study of Stravinsky's neoclassical period in order to identify specific compositional procedures. These procedures are closely connected with models of tonal reference and point to an interesting dialogue through contrasting musical contexts. The objective of this dissertation is to investigate possible relationships between the neoclassical and the Russian period of Stravinsky's music, discussing mainly the technical procedures found in the neoclassical phase. To identify these procedures it will be analyzed two pieces of Stravinsky: Sonata for piano (1924) and Capriccio for piano and Orchestra (1929).*

KEY WORDS: *Stravinsky, Neoclassicism, Compositional procedures.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
PRIMEIRA PARTE: NEOCLASSICISMO	19
1. Contextualização Histórica do Neoclassicismo.....	20
2. As diferentes fases da obra de Stravinsky.....	26
3. Neoclassicismo em Stravinsky.....	30
4. Stravinsky e a tradição.....	33
5. Entre a fase russa e neoclássica: ruptura ou continuidade?.....	35
6. Aspectos composicionais da música de Stravinsky.....	39
6.1. Centros.....	39
6.2. Unidade.....	42
6.3. Método.....	43
SEGUNDA PARTE: ANÁLISE DA <i>SONATA PARA PIANO</i> (1924) E DO <i>CAPRICCIO PARA ORQUESTRA</i> (1929)	46
1. Análise do primeiro movimento da <i>Sonata para piano</i> (1924).....	47
1.1. Contexto histórico.....	47
1.2. As Multi-referências da <i>Sonata</i>	49
1.3. Exemplos de centros no primeiro movimento da <i>Sonata</i>	55
1.4. Considerações sobre a forma.....	58
1.5. Texturas.....	66
1.6. Considerações finais sobre a análise da <i>Sonata</i>	72
2. Análise do primeiro movimento do <i>Capriccio para orquestra</i> (1929).....	75
2.1. O <i>Capriccio</i> inserido dentro do neoclassicismo de Stravinsky.....	75

2.2. Considerações sobre a forma.....	79
2.3. Aspectos harmônicos.....	91

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	97
----------------------------------	-----------

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	102
--	------------

*“Uma renovação só é frutífera quando
anda de mãos dadas com a tradição”*

(STRAVINSKY, 1996).

1- INTRODUÇÃO

1- INTRODUÇÃO

Estudar o compositor russo Igor Stravinsky é se defrontar com uma tarefa complexa. Embora a precisão tenha sido uma busca constante na vida e na obra do compositor, presente em suas falas, na apresentação de suas idéias e, naturalmente, na sua escrita musical, debruçar-se sobre suas obras com objetivos de análise é enfrentar o desafio de precisar com exatidão os processos musicais de tão rica e vasta obra poética. No que diz respeito ao estudo específico do período em que o compositor retoma valores musicais do passado – conhecido comumente como *neoclássico* –, moldando-os a sua própria linguagem, faz-se necessário redobrar esforços analíticos, pois tal fase é caracterizada por estudiosos e especialistas do assunto como um período controverso, ambíguo e repleto de contradições.

A comum divisão da obra de Stravinsky em três fases ou períodos criativos, conhecidos como *russo*, *neoclássico* e *serial*¹, foi uma tentativa de mapear e analisar a multifacetada obra do compositor, com o propósito de se distinguir estilos, elementos e transformações ao longo de um processo criativo tão heterogêneo. Tal divisão aponta, de forma didática, para três possíveis pontos de transformação da trajetória composicional de Stravinsky. Assim, cada fase expõe características bem particulares, quais sejam: a *fase russa*, centrada por uma música escrita a partir do folclore e da tradição musical da Rússia; o *neoclassicismo*² ou *fase neoclássica*, um retorno aos modelos da tradição barroca e clássica – e também romântica, como será visto –; e por fim, uma última fase, conhecida como *serial*, em que o compositor volta-se para o emprego do método dodecafônico.

Dessa forma, ao se defrontar com a obra de Stravinsky, trata-se de lidar com uma linguagem em constante movimento, cuja característica básica é não se enrijecer em modelos pré-concebidos ou em padrões já estabelecidos. Tal procedimento ao mesmo tempo em que propõe novas e decisivas relações no âmbito da organização rítmica, redireciona-se ao passado em busca dos

¹ Cf. WHITE, 1978.

² Sabe-se que o Neoclassicismo foi um movimento cultural surgido na Europa após a Primeira Grande Guerra (1914-18), tendo como característica fundamental a revitalização dos valores humanísticos e culturais do século XVIII. No âmbito da música, tal movimento afirmava-se a partir de uma volta à razão, ao equilíbrio e à proporção nas obras musicais, bem como a simplicidade e a clareza das idéias musicais.

grandes mestres, sem deixar também de se remeter ao futuro, em seu olhar serial. Do mesmo modo, a música de Stravinsky apresenta processos composicionais que muito influenciaram os compositores do século XX – e por que não dizer também os dias atuais? – tais como: linguagem descontínua, sobreposição de camadas texturais, diálogos com a tradição, multiplicidade de estilos, releituras do passado. Trata-se assim de uma obra que se configura pela multiplicidade estilística e pela habilidade ímpar de diálogo com a tradição, tornando-se assim um legado musical complexo, de difícil análise e exploração.

Uma primeira evidente constatação, ao examinar o dinamismo interno da obra de Stravinsky, é que tal multiplicidade estilística está longe de um mero agrupamento de estilos ou ainda de um simples amontoado de sobreposições superficiais. Muito além disso, a análise atenta da obra do compositor russo revela uma escrita musical alicerçada sobre notável artesanato musical, resultado de um intenso esforço especulativo³. Neste universo *stravinskiano*, ordem, controle e disciplina, bem como uma certa predileção pelo rigor técnico e pela clareza da idéia musical são atributos essenciais que sobressaem na poética do compositor⁴.

Pode-se afirmar que tal gosto pela clareza da idéia musical se mostra ainda mais evidente, principalmente a partir da fase neoclássica, pois as obras escritas nesta fase apresentam, na maioria das vezes, diálogo direto com linguagens musicais típicas do período clássico-barroco. Nesse caso, é possível detectar processos técnicos específicos, empregados para conectar idéias e estruturas musicais bastante contrastantes.

Não há um pensamento único, entre especialistas do assunto, no que diz respeito ao exato momento – ou em qual determinada obra – Stravinsky assume, de fato, um novo caminho em sua trajetória composicional. O que se sabe é que a década de 1920 representa, através de um conjunto de obras escritas pelo compositor, uma clara retomada dos valores musicais de épocas distantes, especialmente do período do Barroco e do período Clássico. Sabe-se também que, a partir desta postura, Stravinsky assume um constante re-olhar para tradição, adotando tal procedimento em

³ Stravinsky assevera: “Em seu estado puro, música é especulação livre” (STRAVINSKY, 1996, p. 53).

⁴ Cf. STRAVINSKY, 1996, p.62.

todas as suas composições futuras.

Claro posto que, a primeira obra em que o compositor volta-se claramente para um diálogo mais direto com o passado é *Pulcinella* (1919-20), baseada em música do compositor italiano Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736). O próprio Stravinsky coloca *Pulcinella* como a obra que iniciou o primeiro e decisivo impulso em direção ao passado: “*Pulcinella* foi minha descoberta do passado, a revelação através da qual foram possíveis todas as minhas últimas obras” (STRAVINSKY, 1959, p.138).

Por outro lado, autores como Walsh⁵ e Berger⁶ apontam a ópera *Mavra* (1921-22) como a primeira obra que efetivamente poderia ser classificada como neoclássica dentro da produção do compositor russo. Assim, como comentando anteriormente, tais controvérsias são freqüentes no que diz respeito à música neoclássica de Stravinsky, apresentando uma série de dificuldades aos analistas e estudiosos do assunto. Tentar delimitar com precisão um objeto que freqüentemente se transforma constitui problemática complexa.

Ainda em torno de tais imprecisões, importante notar que o próprio termo *neoclassicismo* apresenta-se problemático quando empregado para conceituar o processo intenso e dinâmico que foi a fase neoclássica do compositor russo. Seu significado direto, um novo classicismo, mostra-se ineficaz e incompleto ao tratar especificamente da referida produção musical de Stravinsky. Assim, se de fato *Pulcinella* (1919-20) se configura como um retorno a uma tradição clássica – por meio da música de Pergolesi – o mesmo não se poderia dizer de outras obras tais como *O beijo da Fada* (1928) e *Capriccio para piano e orquestra* (1929) que são, na verdade, retomadas da música de Tchaikovsky, compositor russo da segunda metade do século XIX. Portanto, a música neoclássica, no caso específico de Stravinsky, apresenta contornos bastante particulares, a ponto de autores como Whittall propor uma definição da música neoclássica do compositor como parte de um processo de composição ou como certo tipo de abordagem, algo muito além do que um mero empréstimo de aspectos musicais da tradição clássica⁷.

⁵ Cf. WALSH, Stephen. *The Music of Igor Stravinsky*. New York: Oxford University Press, 1988.

⁶ Cf. BERGER, Arthur. *Refleciotms of an American Composer*. Berkley: University of California Press, 2002.

⁷ CF. WHITTALL, 2001, p.117.

De acordo com esta perspectiva, a música neoclássica do compositor estaria longe de um mero retorno às convenções musicais do século XVIII, ou ainda de uma simples cópia de estilos de paradigmas clássicos, mas antes seria um processo amparado por um olhar que se direciona para vários momentos do passado musical. Druskin, confirmando tal pensamento, salienta que o processo musical de Stravinsky consiste em uma assimilação de diversos materiais musicais, de modo a enriquecer a sua própria linguagem, possibilitando, assim, por meio de fusões e aglutinações, novos resultados sonoros⁸.

Não se pretende com tais afirmações diminuir a importância de tal aproximação de Stravinsky com os valores musicais típicos da tradição clássica, pois os elementos de ordem, clareza e concisão – valores fundamentais das composições musicais do período clássico do século XVIII – foram importantes suportes que contribuíram para a elaboração da linguagem neoclássica do compositor russo. É possível afirmar que as soluções composicionais dadas pelos modelos das obras clássicas serviram de amparo aos próprios questionamentos de Stravinsky enquanto compositor.

De fato, é importante observar que compositor apresentava uma relação de profunda admiração pelos mestres do passado, uma afinidade originada, entre outras razões, pelo enfrentamento dos problemas e desafios típicos do ofício da composição musical. O próprio conceito de tradição para o compositor é bastante peculiar, pois ele a entendia como uma força viva que age constantemente no presente e que ampara a feitura de novas obras⁹.

Mas as afirmações levantadas acima, acerca da fase neoclássica de Stravinsky, apontam para pertinentes reflexões em torno do estudo da obra do compositor russo. A própria classificação em diferentes fases da obra multifacetada do compositor, apesar de facilitar uma análise estilística, pode esconder possíveis níveis de transformação entre uma fase e outra, ou até mesmo, pode ocultar variações inseridas dentro de uma mesma fase, impossibilitando, assim, um enfoque mais atento e cuidadoso do objeto a ser pesquisado.

⁸ Cf. DRUSKIN, 1983, p.107.

⁹ Cf. STRAVINSKY, 1996, p. 107.

De fato, ao se observar atentamente a produção da música neoclássica de Stravinsky, percebe-se que longe de ser uma fase estática, ela apresenta, no âmbito de sua linguagem, movimentações internas que mais uma vez revelam as transformações recorrentes da linguagem do compositor. No que diz respeito, por exemplo, ao diálogo com as referências musicais, é possível observar diferentes modos de tratamento. Assim, ao se examinar *Pulcinella*, verifica-se que a relação entre materiais emprestados na peça – no caso, a música de Pergolesi – e o idioma particular de Stravinsky é bastante diferente em comparação com tal relação em outras obras neoclássicas do compositor, escritas posteriormente. No caso de *Pulcinella*, há um claro reconhecimento da música de Pergolesi, mesmo apresentando modificações, por exemplo, na condução dos baixos, na alteração de notas das cadências e também na instrumentação original. Já em obras neoclássicas posteriores, como por exemplo no *Concerto para dois pianos* (1932-35), percebe-se que as referências diretas praticamente desaparecem, transformando-se em alusões a processos e pensamentos musicais do passado, resultando assim em “um idioma stravinskiano” mais orgânico e integral.

No que diz respeito à relação entre as fases da obra de Stravinsky, tem-se questões extremamente importantes para se poder entender seus procedimentos composicionais. Óbvio está que, de um ponto de vista mais superficial, é possível encontrar evidentes pontos de modificação no estilo *stravinskiano*. Desta feita, *Pulcinella*, num primeiro olhar, afasta-se claramente da linguagem impactante do período russo (pensando aqui nas obras como *Petrushka* ou *A Sagração da Primavera*), caracterizado especialmente pelas justaposições de blocos sonoros. Do mesmo modo, uma obra como *Agon* aponta de modo inequívoco para uma última fase, agora serial, do compositor, ao assumir o emprego do método dodecafônico – mesclado a uma escritura tonal/modal.

Assim, ainda que tais modificações estilísticas se mostrem evidentes entre as diferentes fases, alguns autores apontam para procedimentos que perpassariam tais mudanças, apresentando assim uma visão mais contínua da música de Stravinsky. Desse modo, Toorn (1983), baseado em

Arthur Berger, aponta para os diferentes modos de utilização da escala octatônica¹⁰ na música do compositor russo. Toorn propõe a escala octatônica como princípio fundamental da organização harmônica da música de Stravinsky, evidenciando ainda diferentes formas de sua utilização na fase russa e neoclássica. Da mesma forma, Cone (1962), a partir da análise das obras do compositor russo, elabora um modelo teórico que procura sintetizar um método que estruturasse os processos musicais do compositor. Por fim, Whittall (1999) coloca os procedimentos típicos de Stravinsky como uma técnica de apropriação de diversos materiais musicais. Portanto, tais tentativas são propostas de visões mais globais da música de Stravinsky, procurando dessa forma interligar as múltiplas transformações inerentes ao processo musical do compositor.

A partir das problemáticas levantadas alguns questionamentos se fizeram fundamentais com o objetivo de motivar e orientar a investigação do presente trabalho:

- Como se dá efetivamente o neoclassicismo de Stravinsky, no que diz respeito principalmente à apropriação de modelos e referências da tradição relacionados com os procedimentos típicos do compositor?
- Em qual medida os procedimentos composicionais específicos empregados por Stravinsky em sua fase neoclássica se relacionam com os procedimentos utilizados na fase russa?
- Ao detectar os tipos de transformações que a fase neoclássica apresenta, seria possível afirmar que se tem não apenas um neoclassicismo, mas sim *neoclassicisms* em Stravinsky?
- Seria possível, dessa forma, ver a fase neoclássica mais como uma continuação dos processos empregados na fase russa, possibilitando assim uma visão mais global da obra de Stravinsky?

Dessa forma, esta dissertação trata dos procedimentos composicionais que envolvem a fase neoclássica de Stravinsky, delimitados particularmente entre a década de 1920 e 1930. Para tanto,

¹⁰ A Escala octatônica caracteriza-se por uma escala que é construída a partir da alternância entre um tom inteiro e meio tom.

utilizaremos três autores reconhecidos como modelos referenciais: Walsh (1988), White (1978) e Druskin (1983). Da mesma forma, os escritos do próprio Stravinsky também serão importantes suportes referenciais para as questões tratadas neste trabalho.

Para um aprofundamento dos processos presentes na linguagem neoclássica, optamos pela análise de duas obras de Stravinsky, inseridas na fase neoclássica: a *Sonata para piano* de 1924 – vinculada ao grupo de composições neoclássicas do início da década de 1920 –, e o *Capriccio para piano e orquestra* de 1929 – obra que aponta para um novo direcionamento dentro do neoclassicismo do compositor. Tem-se como objetivo, a partir da análise, comparar os procedimentos técnicos presentes em cada uma delas, detectando possíveis transformações no contexto da fase neoclássica de Stravinsky.

O presente trabalho está dividido em duas grandes partes. A primeira inicia-se com uma contextualização sobre o *Neoclassicismo* na música, enquanto movimento cultural que surge na Europa no período entre guerras. Posteriormente, será focado a movimento neoclássico em Stravinsky e seus conseqüentes desdobramentos musicais. Nesta parte, serão discutidos os principais procedimentos composicionais do compositor, sua estreita relação com a tradição, a utilização de centros tonais com o objetivo de conduzir o fluxo do discurso musical, as relações entre a fase russa e neoclássica e as possíveis conexões entre elas.

Na segunda parte serão analisadas duas obras: a *Sonata* e o *Capriccio*, detendo-se numa abordagem formal, textural e harmônica (centros tonais) de cada obra.

PRIMEIRA PARTE- NEOCLASSICISMO

1. Contextualização do Neoclassicismo

O Neoclassicismo surge nas primeiras décadas do século XX e tem seu momento de consolidação durante o período entre as duas grandes guerras mundiais. Ele emerge em plena turbulência do movimento modernista, propondo uma nova consciência da história. Alguns autores, entre eles, Mikhail Druskin¹¹, apontam o aparecimento do neoclassicismo como parte de um movimento de renovação da cultura europeia.

Após a catástrofe da Primeira Grande Guerra Mundial (1914-1918), procurava-se restabelecer laços culturais da tradição, buscando, dessa forma, revitalizar o ambiente social e cultural da Europa. Nesse contexto, o neoclassicismo surge após um período de extrema devastação material e espiritual. Negar o presente e buscar lançar o olhar para o passado, a procura de ordenação, foi uma das resoluções tomadas pelos artistas da época na tentativa de restabelecer valores e resgatar um humanismo perdido diante de uma quebra de parâmetros sociais e culturais.

A proposta dos compositores neoclássicos parecia implicar, no que diz respeito à composição de novas obras musicais, numa restauração do equilíbrio e da simplicidade, bem como num emprego da concisão e da economia de meios – características típicas da música do período Clássico (século XVIII). Ao mesmo tempo, havia uma clara oposição à exagerada subjetividade do discurso musical romântico e expressionista (Cf. WHITTALL, 2001, p.753). Tratava-se, assim, de uma proposta de reordenação do pensamento estético-musical do período, elegendo como valores principais para a composição de novas obras musicais um retorno à clareza, à razão e à simplicidade, resultando, dessa forma, em um afastamento de um discurso musical denso e complexo.

Há, dentro do pensamento neoclássico, uma evidente postura anti-romântica, que elegia como alvo principal a música de Richard Wagner¹² (1813-1883), caracterizada, entre outros

¹¹ Cf. DRUSKIN, p. 75, 1983.

¹² São conhecidas as inúmeras críticas de Stravinsky feitas à música de Wagner, que podem ser encontradas em muitos dos seus escritos (Cf. STRAVINSKY, 1996, p. 46).

aspectos, por amplo discurso sonoro, construído a partir de simbolismos musicais notadamente centrados em acentuado nacionalismo germânico.

A esta música os neoclássicos faziam oposição, pois a raiz do pensamento neoclássico é antes um resgate de valores universais (clássicos) e não uma afirmação às idéias nacionalistas ou regionalistas. Da mesma forma, o Neoclassicismo também se afasta do Romantismo, no que diz respeito a uma afirmação da clareza e da razão, em oposição à subjetividade tão característica da estética romântica. Não se trata de uma negação a toda “expressividade” musical, mas antes buscava-se redefini-la e controlá-la (Cf. WHITTALL, 2001, p. 754). Podemos dizer, assim, que o Neoclassicismo apresentava duas forças contrastantes: uma primeira, de negação ao passado mais recente, no caso o Romantismo, e outra, de afirmação a valores de um passado mais remoto, o Classicismo – que primava pela ordem, equilíbrio, concisão e clareza.

No entanto, não era tão somente a música do Romantismo alemão que o pensamento neoclássico procurava se opor, mas também a do Impressionismo francês e mesmo a do paganismo russo¹³. Na verdade, tratava-se de uma atitude musical que procurava se afastar de todo tipo de complexidade, ritualismo, religiosidade, simbolismo. A busca desta atitude recaía em uma música simples, prática, concisa e econômica. Tal perspectiva é bem representada por uma personalidade importante do período, o poeta francês Jean Cocteau, ao afirmar, em 1918, sobre a proposta dos artistas da época: “Satie nos ensina que a maior audácia de nossa época é a simplicidade” (In MORGAN, 1991, p.159).

Ao contrário de uma linguagem musical baseada em questões filosóficas e temáticas heróicas – afastadas assim de uma realidade mais cotidiana –, o Neoclassicismo revelava-se como uma busca por uma música cuja linguagem refletisse as questões mais próximas da vida real, resultando assim, numa música dos cabarés, dos bares e das tavernas. Da mesma forma, havia também forte influência das danças populares¹⁴ e igualmente um acentuado apelo ao Jazz¹⁵.

¹³ Cf. MORGAN, 1991, p.159.

¹⁴ *Idem*, p. 159.

¹⁵ Duas obras de Stravinsky, escritas nesta época, representam bem a intensa influência do Jazz: *Ragtime* (1918) e *Piano Rag Music* (1919).

Pode-se observar também que o Neoclassicismo, longe de ser apenas um movimento isolado, fazia parte de um irromper de múltiplos movimentos artísticos que eclodiram na Europa, durante as primeiras décadas do século XX, e que se constituíram como propostas do Modernismo: cubismo, futurismo, dadaísmo, expressionismo, dodecafonismo, entre outros. No campo específico da música, tem-se o aparecimento das duas obras que se tornariam paradigmáticas do modernismo musical da primeira metade do século XX, sendo escritas praticamente nos mesmos anos: *A Sagração da Primavera* (1911-13) de Stravinsky e *Pierrot Lunaire* (1912) de Schoenberg.

Em meio à tamanha efervescência cultural, o discurso musical, estruturado no sistema tonal, mostrava-se em plena dissolução. A saturação da linguagem tonal dava-se principalmente pela exploração de novas e distantes regiões tonais e pelo extenso emprego do cromatismo. Desse modo, a desintegração da tonalidade possibilitou, no início do século XX, novos caminhos no que diz respeito à composição musical, marcados tanto pela ruptura quanto pela continuação da tradição.

Assim, por um lado, temos o atonalismo, liderado por Arnold Schoenberg, que embora resultasse em radicais desdobramentos, apresentava uma continuidade dentro da linhagem tradicional germânica, principalmente no que se refere ao aspecto harmônico, ao desenvolvimento temático e às organizações formais – todos os aspectos oriundos da tradição da música tonal. Posteriormente, tal caminho levará Schoenberg a formular o dodecafonismo, método que deveria por princípio abandonar as relações tonais, empregando novos procedimentos em relação ao material musical.

Outra vertente, de origem francesa e iniciada por Claude Debussy – tendo influência notável em Stravinsky –, apontava para outros caminhos frente à ruptura do sistema tonal. No campo harmônico, tratava-se de uma expansão da tonalidade por meio da agregação de novos sons e de “estranhas” escalas (notadamente a escala por tons inteiros e pentatônica). Mas o que parece ter influenciado decisivamente o compositor russo foi a organização formal da música de Debussy, baseada em blocos sonoros, cuja ênfase principal recaía sobre o timbre e o ritmo.

Dessa forma, nos primeiros anos do século XX, evidencia-se uma clara oposição entre os

novos caminhos apontados por Stravinsky e Schoenberg, principalmente no que diz respeito ao pensamento estruturador da composição musical. Assim, enquanto Stravinsky avançava rumo a uma organização musical baseada em blocos sonoros, cuja conexão se dava por colagens e justaposições, o compositor vienense estabelecia como alicerce de suas obras o princípio desenvolvimentista temático e harmônico, herdado da tradição clássico-romântica, resultando assim em novo método de composição.

Tal oposição gerada pelos diferentes caminhos tomados pelos dois compositores ícones do modernismo musical acabou resultando em diferentes influências que passaram para posteridade. Enquanto Schoenberg parecia apontar sempre para o novo, a partir de uma “radical” invenção – o dodecafonismo – Stravinsky, ao iniciar sua fase neoclássica, parecia dar um passo atrás, tornando-se assim uma figura conservadora, frente aos “avanços modernos” de Schoenberg.

No entanto, após as profundas modificações que se deram no campo da música ao longo do século XX, tende-se a minimizar a diferença entre os dois compositores, possibilitando até uma releitura dessa oposição. Embora tenham chegado a resultados bem diferentes, ambos se desenvolveram e conceberam música nova a partir de uma profunda e duradoura ligação com a tradição tonal – que era, diga-se de passagem, venerada pelos dois compositores. É o próprio Stravinsky quem afirma, em 1959, uma possível mudança de utilização do termo neoclássico: “... o neoclássico agora começa a ser aplicado aos compositores de entre as duas guerras (não aquela noção de que os compositores são aqueles que assaltam seus predecessores e se roubam entre si, para depois, com o resultado do saque, construir um novo 'estilo')”¹⁶. E, mais adiante, Stravinsky relata uma aproximação (!) dele mesmo com os compositores da Segunda Escola de Viena: “A música de Schoenberg, de Berg e de Webern nos anos vinte era considerada extremamente iconoclasta na época, mas agora eles aparecem como compositores que usaram a forma musical tal como eu a fiz, 'historicamente’”¹⁷.

Assim, tais procedimentos neoclássicos permearam o pensamento musical da época, tendo

¹⁶ Cf. STRAVINSKY & CRAFT, 1984, p. 104.

¹⁷ *Idem*, p. 104.

importante personalidades criadoras que, de uma certa forma, se aproximaram dos princípios de tal movimento. No entanto, tais princípios específicos não foram claramente constituídos. Não houve uma apresentação de um manifesto (embora tenha-se o caso do pianista e compositor Ferruccio Busoni, que compilou algum desses princípios, ao descrever características específicas da música neoclássica em seu ensaio *Young Classicism*¹⁸), nem tampouco uma escola particular de composição. Bem ao contrário disso, o movimento foi repleto de contradições e imprecisões. Não havia uma clara “plataforma” para o movimento (Cf. DRUSKIN, 1983, p.78), apesar de todos reconhecerem, naquele momento, a necessidade de se reolhar a tradição, afirmando a clareza e a simplicidade como atributos essenciais para elaboração de uma nova estética.

De acordo com Druskin, uma das mais precisas citações do pensamento neoclássico pode ser encontrada no ensaio do poeta americano T. S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, de 1917. Embora Eliot esteja discutindo literatura, alguns dos princípios expostos no ensaio podem ser igualmente aplicáveis à música do período. Segundo Druskin, a partir das idéias de Eliot: “A crise não era para ser superada pelo mero capricho de experimentação: real originalidade consistia não em tentar ser original, mas em entender a tradição cultural do passado” (In DRUSKIN, 1983, p.78).

Outro aspecto no que diz respeito às imprecisões do Neoclassicismo é o seu próprio conceito, pois seu significado imediato, novo classicismo – o que se presumiria tratar-se de um retorno às técnicas e às formas musicais do Classicismo do século XVIII, nas figuras centrais de Haydn, Mozart e Beethoven – não é inteiramente verificado nas obras neoclássicas, principalmente no caso de Stravinsky. Ao analisar as suas obras neoclássicas, notadamente a produção da década de 1920, encontra-se maior influência da música barroca do que propriamente clássica¹⁹. Além disso, Whittall afirma que o lema principal dos compositores neoclássicos era “voltar-se para a música de Bach” (WHITTALL, 2001, p.754).

Por causa desta, e inúmeras outras contradições que envolvem o Neoclassicismo, alguns

¹⁸ BUSONI, Ferruccio. “Young Classicism” in *The Essence of Music and other Essays*. (trans. Rosmanond Ley). New York: Dover, 1957.

¹⁹ Veremos mais adiante que o neoclassicismo de Stravinsky é um procedimento bem particular, por que extrapola apenas referências à música do classicismo (*Ver tópico neoclassicismo em Stravinsky*).

autores chegam a propor novos termos para definir com mais propriedade tal movimento musical. Sendo assim, Morgan, por exemplo, propõe o termo *neobarroco* (MORGAN, 1991, p.172-173), evidenciando, assim, a influência acentuada da música barroca nas obras desse período; Salzman sugere o termo *neo-tonal* (SALZMAN, 1967, p 57), denotando, desse modo, que o Neoclassicismo seria uma nova maneira de repensar a música tonal; Reti, por fim, propõe o termo *pantonalidade* para conceituar as músicas que são estruturadas por centros tonais e que ampliam a prática comum da harmonia tonal (RETI, 1958).

De qualquer forma, para se aprofundar no estudo da música neoclássica, é necessário olhar para o primeiro emprego do termo, que foi uma referência à música de Stravinsky (MESSING, 1996, p.129-132). Trata-se de um artigo chamado *La musique*, escrito pelo crítico Boris de Schloezer e publicado na revista *La revue contemporaine*, em 1923 (cf. WHITE, 1991, p.117). O texto é um comentário sobre uma interpretação de *Sinfonias para Instrumentos de Sopro* (1920). Neste artigo, o autor descreve a música de Stravinsky como “um sistema de sons que se agrupam de acordo com afinidades puramente musicais”; o pensamento de Stravinsky colocar-se-ia “apenas no plano musical, sem jamais colocar os pés no território da psicologia”. Embora sem apresentar “sentimentos, desejos, emoções”, a música de Stravinsky é descrita como “fortemente expressiva”, alcançada por meio da “força” e da “perfeição” puramente musicais. O artigo termina com uma comparação entre Schoenberg e Stravinsky: “Em comparação ao neo-romantismo de Schoenberg, Stravinsky restabelece a tradição pré-beethoveniana, ancestralmente clássica”. (SCHLOEZER *apud* WHITE, 1991, p. 117). O curioso é notar que tais observações de Schloezer referem-se ainda a uma obra bastante arrojada, inovadora e que estabelece facilmente muitos elos com o Stravinsky da fase russa, pois se há algo “neoclássico” nas *Sinfonias* de 1920, trata-se do coral conclusivo, escrito dois anos antes em homenagem a Debussy.

Alguns pontos descritos neste artigo de 1923 denotam os novos procedimentos que estavam sendo empregados na época e descrevem como essa música foi recebida pelos ouvintes daquele específico momento. A mais evidente e recorrente observação que se pode notar no trecho citado

acima é a de que tal música é pensada em termos “puramente musicais”, evitando assim quaisquer referências a sentimentos, emoções ou a qualquer outro tipo de estado psicológico. Tais características podem ser confirmadas por uma própria afirmação de Stravinsky, quando ressalta a questão do significado na música:

“Considero a música, pela sua essência, impotente para exprimir o que quer que seja: um sentimento, uma atitude, um estado psicológico, um fenómeno da natureza, etc. A expressão não foi nunca a propriedade imanente da música. A razão de ser desta não é de forma alguma condicionada por aquela. Se, como é quase sempre o caso, a música parece exprimir qualquer coisa, trata-se apenas de uma ilusão e não de uma realidade... O fenómeno da música foi-nos dado com o único fim de instituir uma ordem nas coisas, incluindo - e principalmente - uma ordem entre o homem e o tempo. Para ser realizado, exige, pois, necessariamente e unicamente, uma construção...” (STRAVINSKY, 1936, p.91)

Embora, como visto acima, descrito inicialmente como uma organização sonora construída a partir de elementos “puramente musicais” – o que de certa forma, o coloca bem inserido dentro das preocupações estéticas do século XX –, o Neoclassicismo foi visto, por muito tempo, acentuadamente a partir da década de 1950, como um movimento menor, reacionário, nostálgico e conservador. O próprio Stravinsky rejeitava o termo e por longo tempo foi intensamente criticado por sua postura neoclássica.

No entanto, a partir da década de 1970, nota-se uma revalorização do Neoclassicismo, quando autores e pensadores pós-modernos viram no movimento definições semelhantes dadas à música pós-moderna²⁰, como, por exemplo, a afirmação da “utilização de técnicas e linguagens musicais fora de seu contexto original” (SALLES, 2003, p.94). Nesse sentido, o Neoclassicismo (tendo especialmente Stravinsky como figura central) ganha um novo valor dentro da história da música; de reacionário passa a ser considerado precursor, de regressivo torna-se, mais uma vez e por outra razão, antecipador de idéias futuras.

²⁰ Para se aprofundar tal relação entre o Neoclassicismo e a música Pós-moderna consultar livro (SALLES, 2003) sobre o pós-modernismo na música (*ver referências bibliográficas*).

2. As diferentes fases da obra de Stravinsky

Assim como Picasso, Stravinsky é conhecido por utilizar diferentes estilos em sua obra, muitas vezes contrastantes. Tal diversidade pode ser exemplificada pela repercussão estrondosa de *A Sagração da Primavera*, em 1913, pelo retorno aos modelos da música européia em sua fase neoclássica ou, ainda, pela radical mudança de direção na última fase de sua vida, concernente à fase serial. Sendo assim, Stravinsky tornou-se conhecido como um dos criadores que mais se transformou ao longo de sua carreira criativa.

Ao abordar a plural produção musical de Stravinsky, diversos autores apontaram para uma divisão bastante comum de sua obra em três fases ou períodos: *rusa*, *neoclássica* e *serial* (Cf. WHITE, 1978). As três fases representam múltiplas transformações ao longo de sua trajetória composicional. Dessa maneira, a fase inicial russa corresponde ao período de formação do compositor em sua terra natal, Rússia, e suas primeiras conquistas como compositor em Paris (1883-1920); a fase intermediária, neoclássica, é aquela na qual o compositor volta-se para a releitura da música do passado, transferindo-se para Suíça, e posteriormente para França (1920-39); e, por fim, a fase serial, período no qual o compositor migra para os Estados Unidos (1939-1971), permanecendo lá até sua morte. Nesta última fase, Stravinsky volta-se para a técnica dodecafônica.

Há autores, como veremos mais adiante, que apresentam uma visão mais global da obra de Stravinsky, afirmando que tais constantes modificações estilísticas, no âmbito da composição musical, correspondem a mudanças superficiais. De acordo com essa visão, teriam-se pensamentos estruturadores que perpassariam essas três fases, unificando assim a obra do compositor. No entanto, para uma compreensão mais clara do percurso criativo do compositor, optamos por descrever brevemente as principais características das fases russa e serial, abstendo-nos, nessa breve descrição, da fase neoclássica, já que esse é o objeto de nosso estudo.

Fase Russa

A fase inicial de Stravinsky, a fase russa, corresponde aos anos de formação do compositor. Estes foram marcantes principalmente pelo contato com a tradição musical russa, e mais precisamente pelas aulas particulares tomados com Rimsky-Korsakov. Tal fase também é marcada pelas suas composições iniciais, assim como pela criação de obras para balé que lançariam seu nome por toda a Europa: *O Pássaro de Fogo* (1909-10), *Petrushka* (1910-11) e *A Sagração da Primavera* (1911-13). É nessa fase que o compositor elabora suas obras amparado pela herança musical da Rússia, especialmente pelo folclore russo e pela tradicional escola de orquestração daquele país.

Um dos fatos mais marcantes desta fase foi a encomenda de uma peça feita a Stravinsky por Diaghilev²¹ para sua companhia de balé, os *Ballets Russes*, uma das companhias de maior prestígio internacional da época. Tratava-se de uma obra orquestral de aproximadamente uma hora e que tinha como objetivo contar uma história dramática. Dessa forma, em 1910, nasceu *O Pássaro de Fogo*, obra que transformou definitivamente a vida de Stravinsky, levando-o a Paris, principal centro artístico da época. Sua música ficou mais conhecida na Europa Ocidental do que na própria Rússia, tornando o nome Stravinsky conhecido entre um dos mais talentosos jovens compositores daquele país (Cf. WHITE, 1991, p.19).

A obra imediatamente posterior ao *O Pássaro de Fogo* foi um segundo balé, *Petrushka*, que teve tanto sucesso quanto o primeiro. Apresentada em Paris, em 1911, mostrou-se ainda mais original que *O Pássaro de Fogo*. Concebida inicialmente como um concerto para piano, *Petrushka*, apresenta um significativo avanço em termos de técnica composicional. Muitos dos procedimentos que caracterizarão a música de Stravinsky são formalizados nessa obra: o uso constante de melodias

²¹ Trata-se aqui de Serguei Diaghilev (1872, 1929), importante diretor de balé russo, responsável pela encomenda das obras mais notáveis do período russo de Stravinsky.

diatônicas, a utilização de extensos ostinatos e pedais, a sobreposição de harmonias contrastantes e um fluxo musical estruturado a partir de cortes, ou interrupções entre blocos sonoros.

O balé que sucedeu *Petrushka* foi a obra que mais destacou o nome de Stravinsky, associando-o diretamente ao modernismo da primeira metade do século XX: *A Sagração da Primavera* (1911-13). Tal obra gerou um impacto profundo em sua época, repercutindo em histórias e mitos sobre a sua estréia em Paris em 1913. A obra consolidou um estilo particular e apresentou uma maior maturidade do compositor em termos de técnicas em relação às obras anteriores. Sua influência foi marcante em toda uma geração de compositores, tendo uma repercussão direta em obras centrais do século XX. Jonathan Cross comenta sobre a influência da *Sagração* sobre o século XX:

Tome uma peça: “A Sagração”. Certamente teve seus imitadores. Mas o poder de suas inovações rítmicas e métricas, suas estruturas em blocos e simultaneidades de camadas musicais, sua fenomenal orquestração e sua pura energia – todos estes procedimentos têm assegurado “A Sagração” como uma enorme sombra sobre todo o século XX. (In CROSS, 2003, p.249).

Fase serial

A terceira e última fase de Stravinsky, fase baseada no dodecafonismo, foi mais uma das centrais mudanças, no percurso criativo do compositor. Após aproximadamente um período de trinta anos de processos criativos baseados em releituras dos modelos clássicos, Stravinsky adota quase que repentinamente o método dodecafônico de composição, apropriando-se, ainda que de maneira bastante pessoal, das técnicas e modelos provenientes da Segunda Escola de Viena, notadamente de Anton Webern.

A aproximação de Stravinsky à música serial constitui a última grande transformação estilística e técnica na sua trajetória criativa. Assim como a passagem de seu período russo para o neoclássico surpreendeu o mundo musical da época, sua “conversão” ao serialismo, quando já

contava com aproximadamente setenta anos de idade, causou grande surpresa. Sua vitalidade musical e sua capacidade de modificação pareciam não ter fim. Foi neste período, no final dos anos 40, que Stravinsky encontrou pela primeira vez Robert Craft, um jovem regente interessado nas obras dos serialistas vienenses. Tal encontro possibilitou a Stravinsky um primeiro contato com a obra de Webern. Como afirma White: “Depois da morte de Schoenberg (13 de julho de 1951), Craft encorajou Stravinsky a ouvir uma grande variedade de música serial, e o compositor se viu cada vez mais receptivo à música de Webern” (WHITE, 1991, p.60).

Como quer que seja, no período serial de Stravinsky, é também possível encontrar procedimentos típicos do compositor. Embora atraído pela concisão, clareza e limpidez do discurso serial de Webern, Stravinsky não deixa de abandonar um dos traços característicos de sua música: a utilização do diatonismo. Em seu balé *Agon*, de 1953-54, Stravinsky alcança novos patamares referencias nos seus procedimentos composicionais, contrapondo seções seriais com outras até mesmo modais, alargando assim as suas referências para além dos campos da tradição tonal, como se lançasse seu olhar para toda a história da música. No dizer de Luciano Berio, *Agon* é “uma inteligentíssima parábola de uma 'pequena história da música' que olha lucidamente, ou seja, tragicamente, para si mesma, com o pretexto do jogo” (BERIO apud DALMONTE, 1981, p.55-56).

3. Neoclassicismo em Stravinsky

A origem do neoclassicismo em Stravinsky é de difícil precisão, gerando opiniões bastante controversas por parte de analistas e especialistas no assunto. Muitos dos autores sobre a música de Stravinsky apontam *Pulcinella* (1919-20) como sendo a obra que deu o primeiro e decisivo impulso em direção ao Neoclassicismo. O próprio Stravinsky confirma esta afirmação ao se referir à composição de *Pulcinella*, colocando tal obra como uma descoberta de um novo caminho que o

guiaria por cerca de trinta anos: “*Pulcinella* foi minha descoberta do passado, a revelação através da qual foram possíveis todas as minhas últimas obras” (STRAVINSKY, 1959, p.138). Esta citação ganha relevância, na medida em que evidencia uma nova tomada de consciência do compositor, principalmente no que diz respeito ao empréstimo de referências musicais de outros compositores do passado, ou ainda a um repensar sobre os procedimentos técnicos da própria tradição musical, formulando assim uma nova maneira de tratá-los composicionalmente.

Por outro lado, Arthur Berger aponta para possíveis semelhanças entre o tratamento dado às canções folclóricas de *Petrushka* e os materiais emprestados que se apresentam em *Pulcinella*. Dessa maneira, Berger designa *Mavra* como sendo, a rigor, obra realmente inicial do neoclassicismo de Stravinsky (cf. BERGER, 2002, p.51).

Observa-se em *Pulcinella* um inequívoco recurso composicional de Stravinsky: a presença de evidente contraste na linguagem do compositor que, pela primeira vez, trata à música do século XVIII – no caso específico do compositor italiano Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) –, como referência estruturadora de seu próprio idioma musical. Há uma clara citação da música de Pergolesi no tratamento composicional da obra sem, no entanto perder-se o idioma *stravinskiano*. Assim, o procedimento de Stravinsky em *Pulcinella*, segundo Roman Vlad, foi manter intactas as linhas melódicas e os baixos da música original de Pergolesi, criando fusões harmônicas, principalmente entre tônica e dominante, ainda que operando quebras ao se retirarem as acentuações de seus lugares e ao modificar radicalmente os tempos originais – procedimentos típicos da fase russa de Stravinsky (cf. VLAD, 1978, p. 77).

A passagem do período russo para o período neoclássico não foi uma passagem brusca ou imediata, antes foi um período de transição e até de conflito para Stravinsky. Após os três grandes bem sucedidos balés da fase russa, Stravinsky buscava novas experimentações composicionais, que resultaram numa escrita musical cada vez mais caracterizada pela clareza e economia dos meios. A tendência do compositor, após o impacto gerado pela *Sagração da Primavera*, foi voltar-se para a composição de peças pequenas, miniaturas, no qual os aspectos formais e organizacionais da

composição poderiam ser diretamente enfrentados.

Esse período coincide com o exílio de Stravinsky na Suíça, onde compôs uma série de peças que representam essa fase de transição. Tais peças, embora apontem para uma gradual transformação estilística do compositor, ainda apresentam fortes vinculações com os temas e as canções do folclore russo, quais sejam: as canções *Pribaoutki* (1914), a ópera *Renard* (1916), as cenas coreográficas *As Bodas* (1917-23) e ainda *A História do Soldado* (1918).

Essas transformações acabaram por refletir diretamente em vários aspectos musicais da escrita de Stravinsky: nas formas de organização do material, na orquestração, na harmonia e no equilíbrio formal. Neste período de transição, os balés do período russo, escritos para grande orquestra, são substituídos por peças escritas para pequenas formações: obras para instrumentos de sopro, música de câmara e composições para instrumentos solo.

A partir da década de 1920, as temáticas folclóricas do período russo são gradualmente abandonadas em prol de uma contínua aproximação aos modelos da tradição, sob a inspiração da cultura musical e literária da Europa Ocidental. Assim, a escrita composicional de Stravinsky enfrenta novos desafios, pois ao eleger como modelo os cânones da música ocidental, propõe um diálogo direto com a tradição.

Na música de Stravinsky a busca por ordenação apresenta-se de forma mais evidente a partir do contato com a música da tradição clássica. A clareza, a concisão e o equilíbrio formal, típicas características da música tonal do século XVIII, foram referências que trouxeram fortes subsídios para um compositor que primava pela ordem. Tais estímulos poderiam também ser gerados por elementos estilísticos, como afirma o próprio Stravinsky: “Tentei construir uma nova música baseado no classicismo setecentista, usando seus princípios construtivos e mesmo evocando-os estilisticamente por meios tais como os ritmos pontuados” (STRAVINSKY & CRAFT, 1984, p.14).

Dessa forma, as peças neoclássicas de Stravinsky têm como característica principal a referência direta às formas musicais do passado, e isso se mostra bastante evidente a partir das próprias formas empregadas nas obras neoclássicas do compositor: Sonata, Sinfonia, Serenata,

Concerto e Capricho. Tais obras apresentam, assim, referências diretas com a música Barroca e Clássica, evitando, pelo menos em um primeiro momento, as referências sonoras da tradição romântica do século XIX ²².

Assim, ainda que se trate de um retorno, tal apelo ao estilo neoclássico representa, sobretudo, um procedimento de ordem mais genérica: a constante revisita, não exclusiva ao período clássico, combinada pelos inovadores procedimentos tipicamente de Stravinsky. Arnold Whittall aponta a fase neoclássica não como uma simples ruptura dentro da produção do compositor, mas sim como uma nova reorientação, que extrapolaria para além das fronteiras clássicas, evidenciando assim uma releitura de toda a própria história da música: “O que está envolvido não é uma completa quebra com um idioma anterior desgastado [*fase russa*] *stravinskiano*, mas uma radical reorientação, não meramente com respeito a aquele idioma, mas em relação com toda a história da música” (In WHITTALL, 1999, p.117).

Portanto, ao tratar o neoclassicismo de Stravinsky, defronta-se não apenas com uma mera retomada dos paradigmas clássicos, mas antes com uma atitude composicional que visa a um constante reolhar, tendo como enfoque o legado histórico da própria música.

4. Relação com a tradição

Após a repercussão dos balés russos, principalmente de *A Sagração da Primavera*, Stravinsky ficou reconhecido pela história como um dos compositores mais revolucionários²³ do século XX. Ao lado de Pablo Picasso (1881-1973) na pintura, o compositor tornou-se símbolo da

²² Embora se tenha a clareza de que o neoclassicismo de Stravinsky é uma releitura principalmente dos períodos clássico e barroco, a partir de seu olhar original, as referências ao período romântico também estão presentes no neoclassicismo do compositor, notadamente a partir do final da década de 1920, como ficará evidente na análise do *Capriccio*.

²³ Contudo, o rótulo de revolucionário era visto de forma desagradável por Stravinsky: “Sustento que foi um erro terem me considerado um revolucionário... fizeram de mim um revolucionário à minha própria revelia” (STRAVINSKY, 1996, p. 20).

modernidade musical da primeira metade do século XX, sendo que essa imagem revolucionária parecia implicar num artista que propõe uma profunda ruptura com o passado ao mesmo tempo em que faz surgir uma música tão “nova” e impactante como *A Sagração da Primavera*.

No entanto, nada mais equivocado que apresentar Stravinsky como distanciando do passado, ou desligado de qualquer tipo de tradição. Para o compositor, a criação de novas obras estava intimamente ligada à relação delas com a tradição. É Stravinsky mesmo quem ressalta: “Uma *renovação* só é frutífera quando anda de mãos dadas com a *tradição*” (STRAVINSKY, 1996, p.107).

Já nas primeiras obras do compositor, percebe-se uma aguda sensibilidade em dialogar com a tradição do passado, principalmente, com a tradição russa. Assim, sua *Sonata para piano* de 1903-04, por exemplo, apresenta claras referências a Tchaikovsky. Da mesma forma, sua *Sinfonia* em Mi-b, op.1, transparece a influência direta dos compositores russos tais como Rimsky-Korsakov, Borodín e Glazunov. (Cf. WHITE, 1991, p. 15). Além disso, importante ressaltar que toda a formação composicional de Stravinsky deu-se unicamente por aulas particulares de Rimsky-Korsakov²⁴, conhecido pela sua intensa atividade pedagógica e pelo seu exímio domínio da arte de orquestração.

Desse modo, ao contrário do que se possa parecer, a concepção de que Stravinsky tinha sobre a tradição não se revela conservadora ou mesmo saudosista, pois para o compositor, a tradição não era algo morto nem tampouco algo que deveria ser negado para se poder conceber o novo. Pelo contrário, Stravinsky tinha uma visão muito particular da tradição, já que a via como algo em movimento, uma força viva que permanece agindo constantemente no presente. É o próprio Stravinsky quem afirma: “A tradição autêntica não é relíquia de um passado irremediavelmente transcorrido; é uma força viva que anima e condiciona o presente. Nesse sentido, o paradoxo segundo o qual tudo o que não é tradição é plágio tem sua razão de ser...” (STRAVINSKY, 1996, p. 58).

²⁴ Rimsky-Korsakov (1844-1908), além de sua atividade como compositor, teve uma influência decisiva no ensino da composição musical. Sua produção teórica, particularmente os livros *Tratado Prático de Harmonia e Princípios de Orquestração*, tornaram-se obras fundamentais dentro do ensino musical.

Desse modo, o procedimento de Stravinsky perante a tradição é muito mais a postura daquele que a reinventa, do que meramente daquele que a copia, pois, ao voltar seu olhar para o passado, procura refazê-lo à sua própria maneira.

Tal aproximação com a tradição se dava de diferentes formas e em diversos níveis²⁵: desde a utilização de pequenos fragmentos a reinvenções de linhas melódicas até as reorganizações formais e re-orquestrações. Segundo Joseph Straus, a relação de Stravinsky com a tradição musical do passado pode ser descrita a partir de dois procedimentos principais:

Primeiro, ele freqüentemente incorporava formas específicas, estruturas ou peças inteiras do passado inseridas nas suas próprias composições. Desta maneira, ele estabelecia uma clara ligação com a tradição. Segundo, ele radicalmente revisava estes elementos anteriores, remodelando-os a sua própria imagem. Este processo dual de incorporação e revisão é a expressão musical central da sua subjacente ambigüidade em direção ao passado, como, simultaneamente, um modelo para se reverenciado e um desafio a ser neutralizado (In STRAUS, 1990, p.6).

Portanto, tal postura em relação à tradição apresenta contornos mais explícitos, naturalmente, dentro do contexto neoclássico, no qual o compositor assume uma postura afirmativa no que diz respeito à tradição histórica. No entanto, é possível ver nessa relação um procedimento típico do compositor, que pode tanto voltar-se em direção a um passado remoto, como pode saltar em direção às inovações do futuro. Essa questão será abordada com mais precisão no tópico a seguir.

²⁵ Nos capítulos referentes às análises desta dissertação serão evidenciados os procedimentos empregados por Stravinsky no que diz respeito às referências musicais do passado.

5. Entre a fase russa e neoclássica: ruptura ou continuidade?

O processo criativo de Stravinsky é caracterizado por constantes transformações, o que poderia gerar, num primeiro olhar, um processo caracterizado por contínuas rupturas. Sua obra, comumente dividida em diferentes fases, demonstra quanto a música de Stravinsky é desapegada a um único estilo, tendo como qualidades típicas do compositor a experimentação e a especulação. Poder-se-ia, num primeiro momento, ver nas fases criativas de Stravinsky um processo de contínuas rupturas, o que implicaria em detectar acentuados cortes em cada uma delas. Desse modo, a fase russa seria vista como uma ruptura aos modelos tonais; a fase neoclássica, por sua vez, seria apresentada como um rompimento com os anseios radicais do modernismo; e, por fim, a fase serial seria uma ruptura com toda a música que Stravinsky escrevera anteriormente.

Contudo, pertinente questão se faz em meio às freqüentes transformações da música de Stravinsky e que pode trazer luz à investigação acerca dos procedimentos da música do compositor. Poder-se-ia detectar pensamentos composicionais que permanecessem fixos em meio às diversas transformações estilísticas do compositor? Haveria técnicas que permaneceriam estáveis – tais como sistematização das alturas, organização rítmica ou conexões formais – e que perpassariam as diferentes fases do compositor? Ou ainda, poderiam procedimentos técnicos específicos permanecer em meio às mudanças superficiais de estilo?

De fato, não é difícil notar que mesmo numa obra poética marcada por múltiplas facetas, como a de Stravinsky, há um traço constante que caracteriza a escrita do compositor, o que nos permite apontar para um idioma *stravinskiano*. No entanto, para aprofundar tais questões, faz-se necessário procurar possíveis conexões entre suas fases criativas, especialmente – no caso desta dissertação – uma continuidade entre as fases russa e neoclássica.

Sendo assim, embora haja uma consolidação da divisão da obra de Stravinsky em reconhecidas fases – como já anteriormente citado –, diversos autores como Toorn (1983), Cone

(1962), Adorno (1974) apontam, de alguma forma, para uma continuidade entre a fase russa e a neoclássica do compositor. De fato, há uma tendência entre os pesquisadores mais recentes de argumentar a favor de uma aproximação entre as fases criativas do compositor, detectando assim estruturas básicas que permaneceriam ao longo de tais etapas criativas distintas. Por outro lado, tem-se em Boulez (1995), uma enfática desqualificação da fase neoclássica, implicando assim numa inevitável ruptura entre as duas fases.

Van den Toorn, apoiado em estudo de Arthur Berger²⁶, descreve principalmente as relações de utilização da escala octatônica na música de Stravinsky, colocando-a como uma estrutura que perpassa as diferentes fases criativas do compositor. Sendo assim, é possível detectá-la tanto nas obras do período russo, como por exemplo, nas obras *Scherzo Fantastique* (1907-08) ou *A Sagração da Primavera* (1911-13), quanto nas obras do período neoclássico, como *Sinfonias dos Salmos* (1930) ou *Orfeu* (1947). Toorn descreve ainda os mecanismos de utilização da escala octatônica, principalmente como esta escala interage é relacionada com partes diatônicas. A maior contribuição de Toorn é apontar como certas práticas da escala octatônica, típicas do período russo, se diferenciam de outras empregadas no período neoclássico, propiciando assim uma possível visão global da música de Stravinsky.

Edward T. Cone também aponta para uma concepção mais integral da música de Stravinsky, a partir da análise de possíveis procedimentos composicionais na obra do compositor russo e que não estariam restritos às suas fases criativas. Em importante ensaio²⁷, Cone parte da análise de trechos da *Sinfonias para instrumento de Sopros* (1920), da *Serenata para piano* (1925) e da *Sinfonia dos Salmos* (1930) para lançar mão do conceito de *estratificação*, buscando, dessa forma, uma maior compreensão de como as seções musicais das obras de Stravinsky são articuladas e conectadas no tempo musical. Para tanto, Cone elabora um método, ou ainda uma técnica básica que apresenta três específicas fases: *estratificação*, *conexão* e *síntese*.

²⁶ Trata-se do ensaio “*Problems of pitch organizations in Stravinsky*”, in *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*. New York: 1972, p. 123.

²⁷ Trata-se do ensaio *Stravinsky: The Progress of a Method* de Edward T. Cone, publicado na primeira edição da revista norte-americana *Perspectives of New Music* em 1962 (In *Música Hodie*, vol.7 n°1, 2007. Trad. de Antenor F. Corrêa e Graziela Bortz).

Segundo Cone, a *estratificação* seria a “separação de idéias no espaço musical (ou melhor, das áreas musicais) justapostas no tempo” (CONE, 2007, p.14). Tais áreas são representadas por diferentes parâmetros musicais, derivados de aspectos intervalares, motivicos, harmônicos, entre outros. Da mesma forma, a semelhança dos parâmetros gera a interligação entre as áreas, resultando assim na fase chamada de *conexão* por Cone. Por fim, tal processo termina com a *síntese*, uma espécie de resolução das tensões provocadas pela *estratificação*, na qual “os diversos elementos são trazidos no interior de relações cada vez mais próximas entre si, sendo todas idealmente consideradas para a resolução final” (In CONE, 2007, p.14).

Portanto, tem-se um método para abordar os processos composicionais em Stravinsky que não se limita a uma fase circunscrita, possibilitando assim, em concordância com Toorn, uma perspectiva mais global da obra do compositor russo. Para Cone, as constantes transformações estilísticas de Stravinsky estariam ancoradas por um método composicional específico. É o próprio Cone quem afirma sobre as fases do compositor: “Cada fase aparentemente divergente foi uma manifestação superficial de um interesse que conseqüentemente conduziu a uma ampliação e a uma nova consolidação dos recursos técnicos do artista” (CONE, 2007, p.13).

Em acordo com os autores anteriormente citados (Toorn e Cone), é possível ainda citar Adorno que por meio de um enfoque mais estético igualmente aponta para uma continuidade entre as fases criativas de Stravinsky. Para Adorno, as mudanças de estilo em suas fases não representam modificações radicais, antes revelam que os mesmos elementos de uma fase já se encontravam em potencial na outra:

A acusação de que Stravinsky converteu-se... de revolucionário em reacionário, não é válida. Todos os elementos de composição da fase neoclássica não somente estão contidos implicitamente na fase anterior, mas determinam, tanto aqui como em qualquer outra parte, toda a feitura (ADORNO, 1974, p. 112).

Boulez, em contraposição aos autores mencionados, não apresenta o mesmo olhar no que diz

respeito à relação entre as fases de Stravinsky. Ele elabora contundentes críticas à postura neoclássica do compositor, colocando tal postura como um passo atrás, ou, nas palavras de Boulez, uma “esclerose em todos os campos” na trajetória criativa do compositor. Boulez refere-se ao neoclassicismo de Stravinsky como “reviravoltas de prestidigitação”, caracterizando sua música por um “esvaziamento acelerado”. Boulez afirma:

Entretanto, é impossível evitar certa perplexidade angustiada ante o caso Stravinsky. Como explicar, depois de *Noces*, esse esvaziamento acelerado que se manifesta por uma esclerose em todos os campos: o harmônico e melódico, pelos quais se chega a um academismo falsificado, e até no rítmico em que se vê surgir uma penosa atrofia? (BOULEZ, 1995, p.134).

Como visto, os ataques de Boulez estão centrados em todos os campos, mas percebe-se um ênfase no aspecto rítmico da música neoclássica, na qual a restauração aos padrões rítmicos clássicos é considerada como “penosa atrofia”.

A partir da análise de *A Sagração da Primavera*, o compositor francês elege como “o verdadeiro domínio Stravinsky” o tratamento dado ao ritmo. Parece-se, assim, evidente que Boulez nega veementemente o valor das obras neoclássicas de Stravinsky, justamente porque nestas há o retorno aos padrões rítmicos tradicionais do Classicismo. Sendo assim, é possível verificar na visão de Boulez uma incompatibilidade entre a fase russa e a fase neoclássica, o que se permite concluir que, em sua visão particular, não há a possibilidade de ligação entre as duas fases.

6. Aspectos composicionais das obras neoclássicas de Stravinsky

6.1. Centros

“Toda a música não é senão uma sucessão de impulsos que convergem para um ponto definido de repouso” (STRAVINSKY, 1996, p. 41).

Uma das características mais importantes da música de Stravinsky, especialmente evidente em suas fases russa e neoclássica, é a organização do discurso sonoro a partir da *polarização* de determinados centros. Tal procedimento revela não só a íntima conexão de Stravinsky com a tradição – especialmente com a música tonal –, mas também um a utilização de inequívoco recurso composicional como será visto adiante.

Pode-se colocar que tal utilização de centros é um dos procedimentos fundamentais para compreensão do dinamismo interno da música do compositor, pois os centros se mostrarão estreitamente conectados com articulação das seções musicais e, conseqüentemente, interferirão decisivamente na organização formal das obras. É o próprio Stravinsky quem afirma sobre a utilização dos centros: “Toda a música não sendo senão uma sucessão de impulsos e repousos, é fácil verificar que a aproximação e o afastamento dos pólos de atração como que determinam a respiração da música” (STRAVINSKY, 1996, p. 41 e 42).

No que diz respeito ao princípio de constituição de centros harmônicos dentro da produção de Stravinsky, tal procedimento deriva-se diretamente do pensamento da música tonal, em que a polarização de determinada nota, em específico contexto, acaba por direcionar o discurso musical. Na música tonal mais clássica, a polarização se estabelece fundamentalmente entre a tônica e dominante, sendo a forma constituída a partir desta relação. Desse modo, a sonata clássica, forma típica do período clássico e romântico, emerge como a expressão da polaridade entre tônica e dominante (Cf. ROSEN, 1988, p.97), que, após se confrontarem ao longo da obra, terminam por privilegiar a função da tônica. No caso da música tonal, esse tipo de relação acabará por se desintegrar, no final do século XIX e início do século XX, abrindo-se assim diferentes caminhos

para novas organizações sonoras, sem apoio restrito de um único centro tonal.

Na música neoclássica de Stravinsky, por haver diálogo direto com os modelos da tonalidade, a assimilação dos centros tonais já se encontra bastante acentuada. Contudo, tal construção musical já se mostra presente desde as suas primeiras composições do período russo, baseadas fortemente na música tonal. Até em obras impactantes do período russo, como *A Sagração da Primavera*, é possível detectar a presença de centros polarizadores, estruturados por meio de camadas sobrepostas e que transparecem uma nítida relação “tonalizante”. Sendo assim, é possível verificar polarizações nas funções mais básicas da harmonia tonal, quais sejam: tônica, subdominante e dominante. Boulez afirma sobre esta questão:

Deve-se observar, desde já, que a música de Stravinsky, longe de representar uma libertação do ponto de vista tonal, consiste em poderosas atrações criadas em torno de certos pólos, pólos estes que não poderiam ser mais clássicos: a tônica, a dominante, a subdominante (BOULEZ, 1995, p.76-77).

A vinculação estreita com uma música construída a partir de pólos centralizadores, num discurso musical marcado por discontinuidades e contrastes – como é o caso típico da música de Stravinsky –, faz-se necessário com o objetivo de se ordenar o dinamismo estrutural da obra. Os centros, desse modo, funcionam como articuladores do discurso musical. Tal perspectiva é confirmada pelo próprio Stravinsky:

Compor, para mim, é pôr em uma determinada ordem certo número desses sons de acordo com as relações de intervalo. Essa atividade leva à procura de um centro para o qual a série de sons implicada em meu esforço possa convergir. Assim, dado um determinado centro, terei de encontrar uma combinação que convirja para ele. Se, por outro lado, uma combinação ainda não orientada surgiu, terei de determinar o centro para qual ela deveria conduzir. A descoberta deste centro é que me sugere a solução do problema (STRAVINSKY, 1996, p. 42).

Importante ressaltar que, dentro da produção de Stravinsky, tais centros não necessariamente

se configuram como apenas uma única nota. Stravinsky utilizava-se o termo em sentido mais amplo, podendo mesmo significar grupo de notas, intervalos, estruturas e determinados parâmetros musicais.

A questão que nos parece de maior pertinência é o próprio tratamento dado pelo compositor ao emprego dos centros. A escrita experimental do compositor reinventa a utilização dos centros tonais, transformando suas relações e hierarquias. Trata-se de uma re-leitura do mecanismo de funcionamento do sistema tonal, gerando novos e diferentes níveis de relacionamento entre os centros polares. Stravinsky acreditava, assim, na criação de um “senso de retorno exatamente ao mesmo ponto, sem a tonalidade”. Para tanto, diferentemente da música mais tonal que realiza seu discurso em torno e para um único centro, Stravinsky elabora uma organização sonora que transforma constantemente seus centros polarizadores, relacionando-os mais por justaposições e sobreposições do que por ligações de fundamento tonal²⁸. Tal procedimento será melhor apresentado nas análises da *Sonata* e do *Capriccio*.

Em síntese, ao analisarmos a música neoclássica de Stravinsky, sob a perspectiva de uma organização sonora em torno de centros, pode-se apresentar duas funções básicas dos centros polarizadores: possibilitar direcionalidade à condução do fluxo musical, resultando na articulação e conexão das seções musicais justapostas; e contribuir para o equilíbrio formal da obra.

6.2. Unidade

A preocupação em alcançar unidade no campo da criação musical é nitidamente encontrada na produção neoclássica de Stravinsky. As constantes distorções, variações e contrastes presentes na música do compositor russo são organizadas de modo a gerar equilíbrio entre as partes formais.

²⁸Embora tais conexões tonais possam estar presentes na música do compositor, construídas a partir da visão original de Stravinsky.

A unidade é uma das principais metas de Stravinsky enquanto compositor. (Cf. STRAVINSKY, 1996, p. 38). No caso particular da música neoclássica, para se obter a unidade, Stravinsky enfrenta problemas específicos, pois se faz necessário buscar soluções para conectar áreas musicais com características fortemente contrastantes. Observa-se que o compositor se utilizará de técnicas próprias para equilibrar os planos contrastantes em sua obra²⁹.

No entanto, mais uma vez, nota-se um exemplo da estreita vinculação do compositor com a tradição dos grandes mestres do passado, pois se observa especialmente na fase neoclássica a uma cuidadosa preocupação com as forças contrastantes que geram unidade na obra. Assim, o contraste apresenta função importante dentro da música de Stravinsky, pois a partir da organização das estruturas opostas, o compositor alcança a unidade. O próprio Stravinsky ressalta, em suas conferências realizadas em Harvard³⁰ (1939), sobre a importância do contraste (“variedade”, nas próprias palavras de Stravinsky) como elemento estruturador de uma concepção total de unidade (“similaridade”):

De todo modo, a melhor atitude para um compositor, nesse caso, será a atitude do homem que tem consciência de uma hierarquia de valores e que deve fazer uma escolha. A variedade só é válida como meio de atingir uma similaridade (STRAVINSKY, 1996, p. 38).

Nota-se, assim, que a similaridade, entendida como unidade, só é alcançada através de intenso esforço criativo, amparado por princípios de rigorosa ordenação. Na verdade, tal tipo de procedimento revela umas das concepções mais típicas do fazer *stravinkiano*: a especulação.

Sendo assim, a meta do compositor, ao voltar-se para os modelos musicais da tradição europeia, é também uma busca pelas soluções dadas pelos grandes mestres aos problemas intrínsecos da composição musical: a proporção entre as partes, a solidez de uma obra, a simetria da forma. Por esse motivo, percebe-se que a sua releitura da tradição é amparada por uma visão aguda

²⁹ Nas análises da *Sonata* e do *Capriccio* tais técnicas serão amplamente discutidas.

³⁰ Trata-se do livro *Poética Musical em Seis Lições* (ver referências bibliográficas).

dos processos históricos que envolvem a prática da composição musical.

Desse modo, percebe-se que estamos longe de uma poética superficial. Muito ao contrário, a escrita de Stravinsky revela-se extremamente rigorosa, permeada por um cuidadoso artesanato – notadamente verificado em sua fase neoclássica –, devido justamente à assimilação dos processos clássicos. Seu artesanato é pautado pela ordenação, cabendo ao compositor fazer escolhas que não “sucumbem às tentações da variedade” e que se esforcem para conquistar os “resultados mais sólidos” da unidade musical (Cf. STRAVINSKY, 1996, p.38-39).

6.3. Método

Ao tratar dos procedimentos técnicos nas obras neoclássicas de Stravinsky é importante nos depararmos com o que Mikhail Druskin (1983) chamou de método específico do compositor russo, referindo-se às obras que dialogam diretamente com a tradição.

Druskin definiu tal método como o de compor a partir de um modelo de base (Cf. Druskin, 1983, p.79). Assim, tal método de Stravinsky constituía-se em uma re-leitura de diferentes obras, provenientes de diversos contextos, que estimulariam a composição de novas criações, cujo diálogo se daria intensamente a partir de tais bases referenciais. Desse modo, ao escrever sonatas, sinfonias, concertos ou óperas, Stravinsky extrai, a partir destas referências, problemáticas específicas que, ao estimular sua faculdade criativa³¹, gera posteriormente bases estruturais para a composição de uma nova obra (Cf. DRUSKIN, *idem*, p.81).

Assim, no contexto da década de 1920, cada nova criação do compositor parecia apresentar relações específicas com determinada base referencial, não excluindo, ainda, a possibilidade de uma

³¹ Stravinsky assevera sobre como iniciava seu processo criativo: “Começo procurando às vezes pela execução dos velhos mestres (para me pôr em movimento)” (STRAVINSKY & CRAFT, 1984, p. 10).

mesma obra apresentar múltiplas referências em si mesma³².

Esse processo referencial de criação não deve ser entendido como uma simples imitação a um determinado estilo ou como uma mera escrita aos moldes de certo compositor. O simples empréstimo de materiais musicais, na forma de citação ou imitação, não se configura estritamente como o procedimento neoclássico de Stravinsky.

Tal método de composição a partir de modelos do passado é antes um processo que se apropria e distorce aspectos musicais das bases referencias com o objetivo de repensá-los de uma nova maneira, trazendo-os para diferentes contextos sonoros e, conseqüentemente, gerando, a partir de fusões e aglutinações, ricos significados musicais. Trata-se, dessa forma, de uma reordenação dos aspectos musicais da tradição, sob o olhar atento e original do compositor. Druskin afirma:

Ele não estava preocupado com coisas do tipo “espírito”, atmosfera, cor, ou outras dessas categorias... Seu objetivo não era simplificar, mas sim enriquecer seu próprio idioma musical, introduzindo e distorcendo métodos e estruturas de outros períodos musicais (In DRUSKIN, 1983, p. 81).

Dessa forma, esse processo de criação se manifesta através de uma linguagem claramente imitativa que pode se realizar em diversos níveis e de várias intensidades. Martha Hyde (1998) apresenta quatro possíveis categorias imitativas presentes nas obras neoclássicas de Stravinsky³³. Tais categorias obedecem às características próprias e se referem a técnicas específicas, embasadas em estruturas da música tonal, tais como: tríades, escalas maiores e menores, uso das funções tônica-dominante, cadências, entre outras. Sendo assim, tal processo imitativo elege determinado elemento sonoro ou procedimento composicional, extraído originalmente de um modelo referencial, que serve de base para uma fusão entre elementos sonoros. Assim, Stravinsky contrapõe referências de origens diversas, justapondo e conectando estruturas opostas.

Em síntese, ao eleger um método que dialoga constantemente e de forma direta com a

³² Este é um caso típico encontrado na *Sonata para piano* de Stravinsky, analisada nesta dissertação (ver análise da *Sonata*).

³³ Em sua análise da música neoclássica de Stravinsky, Martha Hyde apresenta quatro estratégias de imitação na obra do compositor: *imitação eclética*, *imitação referencial*, *eurística e dialética* (Cf. HYDE, 1998, p. 155-207).

tradição, pode-se concluir que a música neoclássica de Stravinsky se utiliza de tais referências como estímulos criativos para enfrentar problemas composicionais específicos, tais como conectar, de forma eficiente materiais musicais de tempos passados com novos elementos sonoros. Assim, embora sendo um passo para trás, pode-se afirmar que é justamente nesse campo referencial que as obras neoclássicas de Stravinsky ganham especial destaque, pois, a partir da reinvenção do passado, acabam gerando resultados sonoros originais, propiciando ainda novas possibilidades de re-leitura da música tradicional.

SEGUNDA PARTE:

**ANÁLISE DA *SONATA PARA PIANO* (1924) E DO
CAPRICCIO PARA PIANO E ORQUESTRA (1929)**

1. Análise do primeiro movimento da *Sonata para Piano* (1924)

1.1. Contexto histórico

A *Sonata* para piano de Stravinsky foi escrita em 1924 e pertence ao conjunto de obras que marcaram a produção neoclássica do compositor, pois a década de 1920 representa o período de consolidação das técnicas neoclássicas de Stravinsky. A *Sonata* é contemporânea ao *Octeto* para instrumentos de sopro (1922-23) e ao *Concerto para piano e Instrumentos de Sopro* (1924).

É possível destacar nas obras neoclássicas dos anos 1920 de Stravinsky dois aspectos fundamentais: o primeiro, o grande número de obras para piano escritas nessa época – tendo como característica principal o emprego do piano como instrumento de percussão, valorizando-se assim seu modo de ataque³⁴ –; o segundo, a ausência da utilização de instrumentos de cordas, com o claro propósito de se evitar referências às sonoridades das obras do período Romântico.

Desse modo, ao analisar a quantidade de obras escritas para piano dentro da produção neoclássica de Stravinsky (ver tabela abaixo), verifica-se um notável número de obras escritas para tal instrumento ao longo da década de 1920 (oito ao total); tal quantidade diminui nas décadas posteriores, tendo apenas duas composições escritas para o instrumento na década de 1930 e três na década de 1940.

³⁴ Stravinsky já havia explorado a qualidade percussiva do piano, notadamente em sua obra *As Bodas* de 1917, que teve como instrumentação final quatro pianos, percussão e coro misto (Cf. WHITE, 1978, p.315).

<ul style="list-style-type: none"> • Chorale (1920) • Os cinco dedos (1921) • Três movimentos de Petrushka (1921) • Concerto para piano e instrumentos de sopro (1924) • Sonata para piano (1924) • Serenata para piano (1925) • Capriccio para piano e orquestra (1929) • Duo Concertante para violino e piano (1932) • Concerto para dois pianos (1935) • Tango (1940) • Circus Polka (1941-42) • Sonata para dois pianos (1943)
--

Tabela 1: Lista de obras neoclássicas escritas para piano de Stravinsky
entre as décadas de 1920-40

Tal predileção pela escrita para piano, principalmente na década de 1920, se revela intrigante no contexto neoclássico do compositor, o que se faz pertinente perguntar o por quê tal preferência por este instrumento. Na verdade, longe de especulações filosóficas ou composicionais, a razão para esse amplo conjunto de obras para piano é de ordem bem mais prática.

No início da década de 1920, dificuldades financeiras fizeram Stravinsky procurar novos meios de aumentar seus rendimentos a partir do lucro de suas obras. Dessa forma, além do lucro com os direitos autorais, o compositor começava a vislumbrar a possibilidade de se aventurar no campo da interpretação de suas próprias criações, atuando, assim, tanto como pianista quanto como regente. Eric White, referindo-se a esse período, ressalta:

“Um momento considerável de pessoas dependiam agora financeiramente de Stravinsky; e recordando-se de suas dificuldades nos tempos de guerra, quando não podia confiar numa renda regular como compositor, ele decidiu que deveria diversificar sua vida profissional. Isso significava destinar tempo para assumir compromissos como pianista e regente, às custas da composição. O primeiro efeito óbvio desta decisão foi o aparecimento de várias obras novas para piano” (In WHITE, 1991, p.39).

Tal entrada no campo da performance musical, além de revelar uma nova habilidade do compositor, teve ressonância evidente na escrita de suas obras. Dessa forma, ao atuar como intérprete, Stravinsky teve que escrever novas composições adequadas a sua própria capacidade interpretativa e isso resultou em peças pouco virtuosísticas (a exemplo da transcrição para piano realizada pelo próprio compositor dos três movimentos de *Petrushka*, dedicados a Artur Rubinstein), pois naturalmente as novas composições teriam que ser interpretadas de forma segura pelo compositor-intérprete.

De fato, ao ampliar sua atividade profissional, abarcando agora além da composição a performance, Stravinsky alcançou notório sucesso, ao estrear praticamente todas as suas obras para piano da década de 1920, divulgando assim amplamente sua música principalmente pela Europa e pelos Estados Unidos³⁵.

1.2. As multi-referências da *Sonata*

A *Sonata para piano* de Stravinsky tem três movimentos. Na presente dissertação, será enfocado apenas o primeiro movimento.

Inicialmente, como primeira abordagem da obra, serão apontadas as possíveis referências aos estilos e aos processos composicionais de outros compositores, presentes na obra. A partir dessa primeira etapa, descrever-se-á como tais referências são absorvidas e transformadas pela visão particular de Stravinsky.

Ao escrever uma sonata para piano no contexto da década de 1920, Stravinsky deparava

³⁵ O sucesso de Stravinsky como intérprete se revela na quantidade de apresentações dadas pelo compositor nesse período. Como assevera White: “Sua *tournee* de 1924 o levou a mais de doze cidades européias; e em 1925 ele realizou sua primeira *tournee* americana, conseguindo um inegável sucesso em seu papel duplo de regente e pianista” (In WHITE, 1991, p. 40).

com um amplo repertório cuja linguagem tonal havia sido consolidada – incluindo aí as sonatas clássicas e românticas escritas para o instrumento piano. Assim, ao escrever para piano, utilizando-se de referências do passado, o compositor defrontava-se, inevitavelmente, com o procedimento mais típico que se consolidou nas obras tonais para piano e, sobretudo, na formação orquestral: a forma-sonata.

No entanto, curiosamente, a forma-sonata não é empregada na *Sonata*, sendo intrigante mesmo que, embora o neoclassicismo do compositor aponte para uma aproximação estreita aos modelos musicais clássicos, são poucas as obras do compositor que efetivamente empreguem tal procedimento³⁶.

Na verdade, o período da composição da *Sonata* é caracterizado, dentro da produção criativa de Stravinsky, por um intenso envolvimento com a música Barroca, especialmente com a música de Bach³⁷. O próprio termo sonata remete-se mais a uma concepção barroca no sentido de uma música que é “soada” em oposição a outra que é cantada – a *cantata* – do que uma referência às sonatas clássicas ou românticas. Stravinsky afirma sobre o título da obra:

“Eu dei esse título sem, no entanto, me referir ao sentido clássico que nós encontramos em Clementi, Haydn ou Mozart, o qual (como é geralmente conhecido) é condicionado pelo uso do conhecido *Allegro* de sonata. Eu empreguei o termo sonata em sua concepção original, sendo derivado de *sonare*, em oposição a *cantare*, e sua derivação cantata. Conseqüentemente eu não me senti restringido a forma que se tornou comum desde o final do século dezoito” (In WHITE, 1978, p.321).

Nesse sentido, os principais modelos referenciais da *Sonata* remetem-se diretamente aos modelos barrocos e pré-clássicos, tendo como inspiração direta a música de Johann Sebastian Bach

³⁶ Straus confirma esta perspectiva quando afirma “... somente os primeiros movimentos da *Sonata para dois pianos*, *Octeto* e *Sinfonia em Dó* são, sem dúvida, forma sonata, contendo uma exposição com dois temas, desenvolvimento e recapitulação”. (STRAUS, 1987, p. 142-143).

³⁷ A influência da música de Bach já se mostra fortemente presente no *Octeto para instrumento de sopros* (1922-23). Stravinsky confirma tal perspectiva quando se refere à composição do terceiro movimento do *Octeto*: “As Invenções a duas vozes de Bach estavam em algum lugar remoto de minha mente durante a composição do último movimento” (STRAVINSKY apud VLAD, 1978, p. 84).

e Carl Philipp Emmanuel Bach. No entanto, como bem pontuou White, a *Sonata* também aponta para um “retorno a Beethoven”, sendo verificável principalmente no segundo movimento, *Adagietto* (Cf. WHITE, 1978, p.321). Além disso, é o próprio Stravinsky quem assevera ter estudado as sonatas de Beethoven quando da composição de sua própria *Sonata* (Cf. VLAD, 1978, p.88).

Tem-se assim, no primeiro movimento, uma referência direta a Beethoven. Tal referência foi apontada por Casella³⁸, qual seja: a apresentação da idéia inicial da *Sonata* se dá por duas linhas melódicas idênticas, espaçadas na distância de duas oitavas. Tal singular configuração textural nos remete à introdução da Sonata n°23, op. 57, “Appassionata” de Beethoven, em que é possível verificar semelhante espaçamento entre as linhas melódicas:

Figura 1: Compassos 1 a 3 da *Sonata*

Figura 2: Compassos 1 e 2 da Sonata n° 23, op.57,
“Appassionata” de Beethoven.

³⁸ Cf. CASELLA apud VLAD, 1978, p.88.

No entanto, é na aproximação dos procedimentos do período barroco e pré-clássico, que a *Sonata* nos parece estabelecer diálogo mais direto e consistente.

Dessa forma, tanto é possível identificar na *Sonata* referências a procedimentos característicos do período barroco – como, por exemplo, e escrita polifônica, o contraponto e o baixo-contínuo –, quanto detectar outras partes que nos remetem a uma escrita pré-clássica ou até mesmo clássica, na forma de uma textura que se apresenta como melodia acompanhada.

No caso da aproximação com a música barroca, tem-se na *Sonata* uma referência direta à música de Johann Sebastian Bach. Observa-se também a uma escrita polifônica, cujo tratamento dado à construção das vozes assemelha-se muito à escrita do compositor alemão. Desse modo, as peças que apontam para uma relação mais estreita com a *Sonata* de Stravinsky são *As Invenções a duas vozes* de Bach. É o próprio Stravinsky quem afirma ter em mente *As Invenções* quando da composição da *Sonata*: “A concisão e a clareza das *Invenções* eram meus ideais naquela época, e eu procurava manter aquelas principais qualidades nas minhas próprias composições” (In STRAVINSKY, 1959, p.150).

As Invenções a duas vozes de Bach são peças escritas originalmente para cravo com a intenção de propiciar ao jovem estudante seu desenvolvimento técnico na arte da imitação e na condução de uma escrita a vozes. O fato de serem peças “didáticas”, escritas com “clareza” e “concisão”, atraiu a atenção de Stravinsky³⁹, pois eram estas as qualidades que pontuavam os princípios de suas composições neoclássicas. Assim, é possível traçar um paralelo entre a escrita de *As Invenções* e a *Sonata*, no que diz respeito principalmente a uma escrita contrapontística concisa e a um emprego típico de uma textura barroca: a polifonia.

³⁹ Stravinsky, da mesma forma, compôs as *Cinco peças Fáceis* (1917) com objetivos didáticos. Tais peças foram escritas para servirem de lições musicais para seus dois filhos Theodore e Mika (Cf. VLAD, 1978, p.56).

Figura 3: Referências à escrita barroca, *Sonata*, compassos 32 a 35.

É possível, ainda, apontar para outra referência direta à escrita barroca presente na *Sonata*. Trata-se de uma das invenções mais importantes do período barroco: o baixo-contínuo. Na *Sonata*, a linha do baixo apresenta movimentação rítmica constante ao longo de todo o movimento, sendo interrompida apenas na cadência final da peça (compassos 158, 159 e 160). Sendo construída por estruturas de arpejo, a linha do baixo alterna continuamente suas funções harmônicas, caracterizando-se como uma camada que se permanece independente ao longo de todo o primeiro movimento. Trata-se, assim, de uma reinvenção inteligente do baixo contínuo barroco.

Figura 4: Reinvenção do baixo contínuo, compassos 15 a 18.

Por outro lado, é possível identificar outra referência que se difere da escrita contrapontística barroca e aproxima-se de uma textura típica do classicismo. Trata-se de uma textura de melodia com estrutura de acompanhamento (compassos 13 ao 21). Assim, a linha melódica superior adquire

função principal, hierarquicamente superior à linha inferior, o acompanhamento – que, no caso, é a própria referência ao baixo-contínuo barroco, condutor das funções harmônicas da peça. Desse modo, na *Sonata*, pode-se notar que tal referência textural ao estilo clássico na apresentação do que poder-se-ia chamar de primeiro tema da obra:

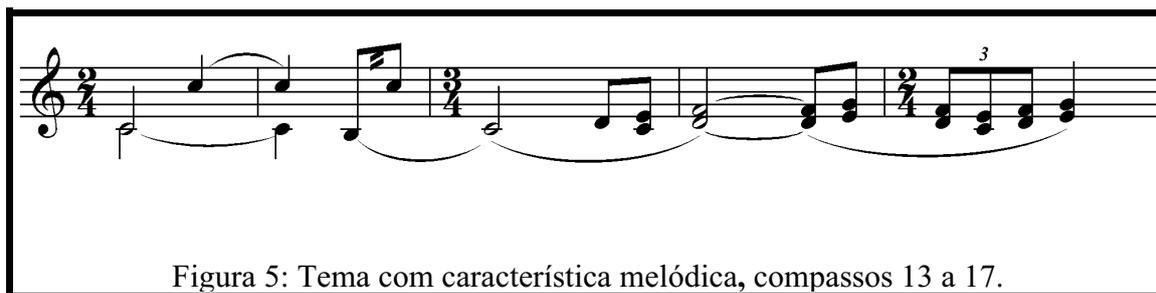


Figura 5: Tema com característica melódica, compassos 13 a 17.

Contudo, a realização mais notável, no âmbito das referências da *Sonata*, encontra-se mais no tratamento dado as mesmas, do que na mera apropriação desses estilos. A realização final deste processo imitativo é o emprego de uma técnica específica de Stravinsky, que não poderia ser mais típica do próprio idioma *stravinskiano* – pensando-se aqui principalmente em sua fase russa –, qual seja: a sobreposição de estruturas contrastantes.

Nesse caso, a linha melódica principal (referência à música do Classicismo) encontra-se sobreposta à linha do baixo-contínuo (referência à música do barroco), configurando-se como uma “colagem” de camadas estruturais extraídas de dois períodos diferentes. Trata-se aqui de um típico pensamento em camadas que se encontram aglutinadas numa estrutura maior, através de um processo de adição.



Figura 6: Sobreposição de linha melódica (referência ao classicismo) e reinvenção do baixo-contínuo (referência ao Barroco), *compassos* 13 a 17.

Assim, ao verificar na *Sonata* imitações evidentes provenientes dos períodos barroco e clássico - e até mesmo de Beethoven – pode-se afirmar que tal obra foi escrita a partir de uma multi-referencialidade, na qual estabelece diálogos constantes com modelos musicais do passado. Entretanto, no que diz respeito ao tratamento dado as tais referências, detecta-se o emprego de técnica que não poderia ser mais típica de Stravinsky, tal como a sobreposição de camadas. Assim, tal afirmação, possibilita um novo olhar para a produção criativa de Stravinsky, sob uma perspectiva mais global.

1.3. Exemplos de Centros no primeiro movimento da *Sonata*

Como anteriormente comentado (*ver tópico sobre centros*), uma das características marcantes da música de Stravinsky é a estruturação de seu discurso sonoro em torno de determinados centros. Analisaremos, por ora, como tais centros determinam a direcionalidade do fluxo musical da *Sonata*.

Na *Sonata*, observa-se um eixo principal em torno da nota polar dó. Tal nota inicia e finaliza o primeiro movimento, cuja função é a condução do discurso musical, de modo a se obter a própria

unidade na composição (*ver tópico sobre unidade*). Verifica-se mesmo que há seções inteiras que aparentam estar na tonalidade de dó maior, demonstrando assim uma estreita ligação entre os centros e as seções⁴⁰. No entanto, não se pode afirmar que a peça esteja em determinada tonalidade, pois, nesse contexto, as relações entre os centros não apresentam funções estritamente tonais, antes, as conexões são obtidas por abruptas justaposições, como comentaremos adiante.

Tal eixo principal – centro de dó – sofre transformações e se conecta com outras notas que polarizam o discurso, gerando, assim, a possibilidade de articulação formal entre as contrastantes regiões harmônicas. Assim, embora em certos momentos seja possível detectar com maior precisão determinada função tonal, o constante deslocamento de centros polarizadores e as falsas relações e anti-neutralizações intrínsecas a estes contrastes não possibilitam a configuração de uma tonalidade.

Nesse contexto, a conexão entre os centros polares obedecem a técnicas específicas. Na *Sonata*, identificamos dois procedimentos fundamentais de conexão entre as estruturas sonoras: *a justaposição*, que se configura na dimensão horizontal; e *a sobreposição*, que se estabelece na dimensão vertical.

A justaposição pode ser direta, sem nenhuma transição entre um segmento e outro. Nesse caso, na ligação de um ponto se dá através de brevíssimas conexões, que por meio de uma nota sensível conecta abruptamente dois segmentos musicais. Ver figura abaixo:

Figura 7: Justaposição de seções, compassos 21 a 22.

⁴⁰A polarização de uma nota estará fortemente vinculada à articulação de uma seção (como poderá ser verificado mais adiante na análise formal da *Sonata*).

Neste exemplo, a passagem da região diatônica de dó maior a ré maior é realizada de modo muito breve, através de um único acorde de sétima diminuta na última fração do compasso (c.21). É de grande interesse observar que esta forma de conexão breve e de fundamento tonal ocorre justamente entre trechos cuja funcionalidade tonal está suspensa por procedimentos de sobreposição de camadas sonoras com funções diferentes (como será comentado e ilustrado a seguir), o que demonstra um rico diálogo entre formas de conexão tonais e segmentos diatônicos, mas não funcionalmente tonais.

O segundo procedimento importante utilizado na *Sonata* é a sobreposição entre duas estruturas. Como anteriormente citado (*ver tópico sobre referências*), tal procedimento foi amplamente empregado por Stravinsky em sua fase russa (*Petrushka* e *A Sagração da Primavera*). A sobreposição ocorre quando duas ou mais camadas sonoras relativamente independentes uma da outra se sobrepõem, resultando em novos agregados sonoros. Sobrepostas, estas camadas rompem com a funcionalidade tonal, embora certa percepção da diatonicidade se mantenha⁴¹.

Na *Sonata* verifica-se, principalmente, uma sobreposição particular. As camadas sobrepostas são diatônicas. Elas ocorrem simultaneamente, sem, no entanto, apresentarem correspondência harmônica funcional. Há um verticalismo diatônico em constante deslocamento de fase, o qual não permite uma coincidência harmônica entre as vozes superiores e inferiores do piano. (*ver figura 8*).

Figura 8: Sobreposição de funções harmônicas deslocadas, compassos 13 a 16.

⁴¹A sobreposição poder ser comparada a certos procedimentos da pintura cubista, no que se refere à expansão da concepção do espaço e no rompimento da perspectiva como base de criação para a pintura.

Trata-se de um caso de simultaneidade de funções harmônicas que sempre são apresentadas em deslocamento de fase, pois tais funções não coincidem na sua forma de linha melódica e acompanhamento. Temos, assim, a voz inferior que apresenta um acorde de dó maior (I grau, no contexto estritamente tonal), que se sobrepõe a voz superior, que apresenta sol maior (V grau). Dessa forma, temos uma harmonia entre tônica e dominante que não se “tocam” no plano vertical – harmônico – resultando em outras combinações diatônicas. Interessante ressaltar que apesar das vozes terem funções estruturais claras, a superior de melodia, e a inferior, de acompanhamento, a sobreposição de funções harmônicas gera independência entre elas. Dessa forma, tal independência resulta em novas qualidades sonoras tanto pela perda geral de função tonal – o que permite perceber as coincidências harmônicas de modo diferenciado – quanto pela significativa produção de outro tipo de textura musical, uma textura que se configura mais como em camadas do que como uma melodia e acompanhamento ou uma polifonia. Temos, assim, procedimentos que se aproximam mais das técnicas empregadas nas obras do período russo.

1.4. Considerações sobre a Forma

Ao analisar a forma do primeiro movimento da *Sonata*, a primeira impressão que se sobressalta é a própria visão aguda de Stravinsky no que diz respeito à organização formal da peça. Percebe-se evidente preocupação por parte do compositor em alcançar consistente equilíbrio entre as seções, que, por sua vez, se articulam de modo a resultarem em uma clara construção formal.

Como colocado anteriormente (*ver tópico sobre centros*), não se está defronte a um contexto estritamente tonal, o que necessariamente implicaria numa forma determinada pela direcionalidade das funções tonais. Diferentemente, o discurso harmônico da *Sonata* é prescindido de relações

estritamente tonais, o que resulta numa organização formal que nasce das interações entre as estruturas (seções) contrastantes, que são justapostas no tempo musical. É o próprio Stravinsky quem define a organização da forma como o “resultado da *discussão lógica* dos materiais musicais” (STRAVINSKY, 1984, p.13).

Para criar essa “discussão lógica” é necessário inevitavelmente definir com precisão as estruturas que estabelecerão tal “diálogo”. Assim, no diz que respeito à forma, as seções da *Sonata* são construídas de modo a preservarem suas características particulares, resultando desse modo em uma clara delimitação de cada seção da peça. Stravinsky confirma esta perspectiva quando afirma: “A forma não pode existir sem uma espécie de identidade” (STRAVINSKY, 1984, p.17).

Para afirmar a “identidade” de cada seção⁴², Stravinsky ressalta determinado(s) parâmetro (os), que funcionam como elementos estruturadores de certa seção. É possível, assim, identificar com clareza, no contexto da *Sonata*, as configurações específicas das seções, tendo como possíveis parâmetros articuladores a dinâmica, a harmonia, a polarização de determinado centro, o modo de ataque e a textura.

Tais configurações específicas são organizadas de modo a gerar relações de oposição e semelhança entre as seções, delimitando, assim, o início e término de cada uma das mesmas. Desta feita, uma seção se diferencia de outra ao afirmar determinado parâmetro, ou, por outro lado, mantendo a mesma característica de uma seção anterior. Tem-se, dessa maneira, eficiente mecanismo de conexão entre as partes formais. Assim, embora nesse tipo de construção formal os contrastes sejam determinantes, a permanência de certo parâmetro é ferramenta de igual importância para a conexão das idéias musicais opostas, pois contribui decisivamente para a coesão formal.

Embora seja possível verificar claramente o início e término de cada seção, bem como suas características marcantes, a *Sonata* não apresenta um desenho formal fragmentado, caracterizado por interrupções bruscas – como apresentam, por exemplo, muitas das composições do período

⁴² Tal necessidade de se afirmar a “identidade” das seções, relacionando-as por meio de permutações e variações revela um pensamento formal vinculado estreitamente com a escrita em blocos, procedimento típico da fase russa de Stravinsky.

russo. Isso se deve principalmente a um procedimento muito simples: um emprego de uma movimentação rítmica constante que perpassa os diferentes aspectos musicais de cada seção e que funciona como elemento de conexão entre os contrastes das partes. Assim, temos uma característica típica das obras neoclássicas de Stravinsky, presente notoriamente na *Sonata*, e que a diferencia das obras do período russo: uma maior continuidade no desenvolver do discurso sonoro, o que resulta numa organização formal cujas partes apresentam maior nível de conexão.

A *Sonata* apresenta, em sua forma geral, cinco seções principais, às quais indicaremos pelas letras maiúsculas ABCDE, tendo como parte conclusiva a seção E. As seções são interpoladas umas as outras, podendo apresentar diversas aparições. Assim, a seção A e B têm quatro aparições no total; a seção C é apresentada duas vezes; a seção D e E têm apenas uma única aparição. Para um olhar mais aprofundado de cada seção, descreveremos brevemente as características e funções estruturais de cada uma delas.

A Seção A tem papel fundamental na organização formal da *Sonata*. Sua idéia musical é caracterizada pela movimentação rítmica de tercinas que realizam contornos cromáticos, reforçadas igualmente pela voz superior e inferior do piano (na distância de duas oitavas). A seção A faz interpolação com as outras demais seções, sendo apresentada quatro vezes: A1, A2, A3 e A4. Tal seção tem a função de eixo estruturador da peça, pois funciona como referência para a articulação formal das outras seções. Desse modo, a seção A é apresentada identicamente no início (A1, compassos 1 a 12) e no final da obra (A4, compassos 149 a 157), ambas reforçando o centro tonal de dó. Tem-se também importante aparição exatamente na metade da peça (A3, compassos 81 a 88), só que agora alterada em meio tom (si) com relação à aparição original. Tal aparição na metade da obra é de fundamental importância para o equilíbrio formal da peça, pois articula e determina a relação entre as demais seções⁴³. Há, ainda, outra aparição, em que a seção A é apresentada com modificações, numa textura típica contrapontística (A2, compassos 41 a 50).

⁴³ Tal procedimento formal pode ser encontrado em duas obras ainda do período russo, na *Sagração da Primavera* (1913), quando a idéia musical da introdução é retomada em meio tom abaixo de sua aparição original (nº12 da partitura), e na *Sinfonias para Instrumentos de Sopros* (1920), quando, da mesma forma, a idéia musical inicial retorna em meio tom baixo do original (nº 9 da partitura).

A seção B apresenta estrutura mais tipicamente temática da *Sonata*. Sua característica principal é o diatonismo, cuja configuração textural se dá por linha melódica com estrutura de acompanhamento. Inicialmente apresentada como B1 (compassos 13 a 31), será repetida com modificações em B2 (compassos 51 a 71), B3 (compassos 89 a 103) e B4 (compassos 126 a 136).

As seções B possuem elementos temáticos que mais sofrem variações ao longo da peça, apresentando também importante função dentro da forma, pois a seção B, como já foi dito acima, é a estrutura temática mais característica. Assim, tem-se em B a confirmação do centro de dó – consolidando tal centro como principal da peça - pois quando B4 é apresentado, ele confirma a polarização da nota dó (eixo central da peça), diferentemente do que havia acontecido em sua primeira aparição (B1), cuja polarização é alternada em torno da nota dó e ré.

A característica fundamental da seção C é a sua textura contrapontística. Tal seção é a que mais se aproxima das referências barrocas, principalmente devido ao processo de imitação entre as vozes. Apresenta apenas duas aparições C1 (compassos 32 a 40) e C2 (compassos 137 a 140), que são apresentadas sempre após uma seção B.

A seção D, compassos 104 a 125, tem apenas uma aparição e configura-se como variações de elementos da seção B. Ela tem a forma textual de melodia e acompanhamento e sofre contínuas variações harmônicas, o que resulta em uma seção de acentuada ambigüidade harmônica. Não há centros claramente definidos. No aspecto formal, é uma seção de transição, pois se situa ente duas seções B, tendo assim a função de conectar as variações temáticas de B.

Por fim, a seção E (compassos 158 a 160) a mais curta da peça. É a última seção da peça, apresentado assim função conclusiva. Dessa forma, para funcionar como estrutura conclusiva da peça, a seção E interrompe o fluxo rítmico constante da obra, ao aumentar a duração de seus quatro acordes finais e, ao mesmo tempo, reafirma a polarização da nota central dó, por meio de uma cadência conclusiva sobre a mesma.

A partir do exposto acima, é possível sintetizar as características de cada seção na forma do quadro abaixo:

Seção	Característica
A	<i>Idéia musical cromática apresentada na distância de duas oitavas</i>
B	<i>Linha melódica diatônica com estrutura de acompanhamento</i>
C	<i>Textura contrapontística, linhas confrontam-se entre si, presença de falsas-relações</i>
D	<i>Fragmentos de B em diferentes centros tonais</i>
E	<i>Cadência conclusiva no centro de Dó</i>

Tabela 2: Características das seções da *Sonata*

Importante ainda ressaltar como as seções se relacionam no contexto geral da obra. Ao demarcar nitidamente as características das seções, Stravinsky estabelece como relação entre as mesmas o princípio de oposição entre contraste e similaridade. Para poder desenvolver a forma musical, sem se utilizar do princípio de desenvolvimento e progressão tonais, Stravinsky emprega a permutação e adição das seções que são ordenadas e reagrupadas de forma a construírem uma unidade formal. Assim, cada seção é somada outra, realizando-se um processo de justaposição⁴⁴. No gráfico abaixo é possível ver como as seções são intercaladas, realizando a arquitetura formal da peça.

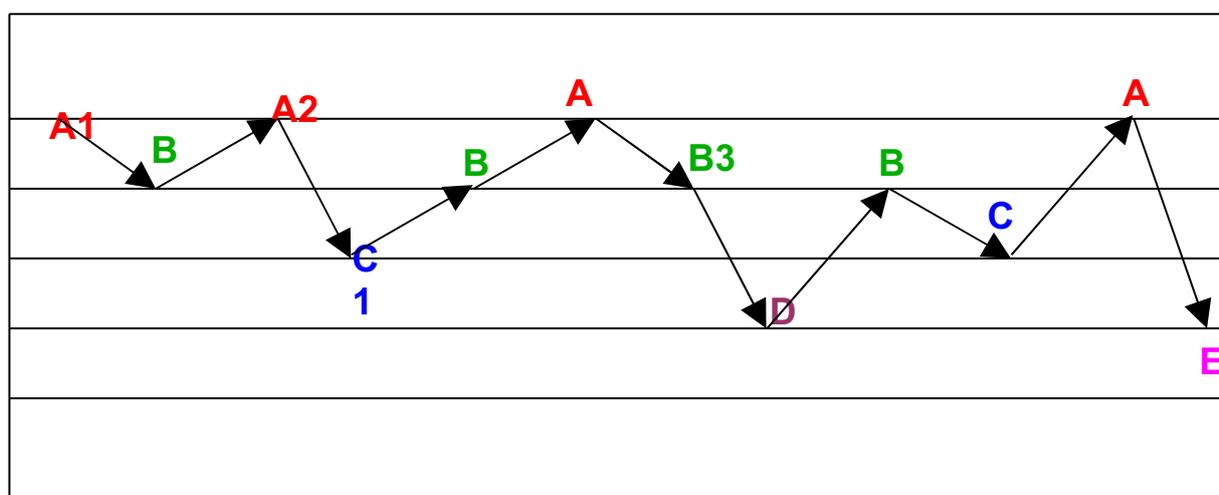


Gráfico 1: Forma geral das seções musicais na *Sonata*

⁴⁴Tal procedimento guarda estreita ligação com a organização formal da música de Stravinsky do período russo, onde a forma resulta da justaposição de blocos sonoros e da estruturação de camadas contrastantes. Contudo, não temos na *Sonata* um discurso marcado por interrupção e fragmentação do discurso sonoro, como será mais adiante comentado.

Como anteriormente citado, a escrita em seções que se sucedem por justaposição ou permutação rompe com a direcionalidade harmônica da música tonal, impedindo a conexão dos segmentos sonoros por meio da funcionalidade tonal. No entanto, a música de Stravinsky guarda semelhante princípio à música tonal, no que diz respeito à associação entre centro tonal e a organização formal.

Assim, na *Sonata*, a polarização de determinado centro estrutura a articulação de uma seção, estabelecendo conexão ou contraste, o que evidencia uma nítida vinculação entre centros polares e a forma. Tal perspectiva é confirmada pela própria afirmativa de Stravinsky quando ressalta sobre a questão: “Um sistema de centro tonais ou polares só nos é dado com o objetivo de alcançar uma certa ordem – o que significa, para ser mais preciso, forma, a forma em que culmina o esforço criativo” (STRAVINSKY, 1996, p. 45).

Desse modo, fica evidente que a busca por ordenação na música do compositor se realiza a partir de uma organização sonora alicerçada torno de centros que, por sua vez, funcionam como articuladores das seções formais. Assim, cada uma das seções da *Sonata* apresenta centros tonais que podem variar em um ou dois pólos atrativos, tendo como exceção apenas a seção D, que apresenta uma maior variedade de centros tonais. Uma visualização do gráfico abaixo evidencia a correspondência entre os centros tonais e as seções:

Seção	Compassos	Centro tonal
A1	1-12	Dó
B1	13-31	Dó e ré
C1	32-40	Mi e lá
A2	41-50	Lá
B2	51-80	Si e mi
A3	81-88	Si
B3	89-103	Si e mib
D	104-125	Lá, mib, sol#, sol nat.
B4	126-136	Dó
C2	137-148	Ré e dó
A4	149-156	Dó
E Cadência final	157-160	Dó

Tabela 3: Correspondências entre os centros polarizadores e as seções na *Sonata*.

A partir da análise do gráfico é possível apontar um paralelo no que diz respeito à organização formal da *Sonata* e modelos referências do passado. Em síntese, a forma musical empregada por Stravinsky nesta *Sonata* realiza uma releitura das árias em *ritornello* barrocas, como podem ser encontradas em Vivaldi e Bach, por exemplo, e que, posteriormente se desenvolverão, estabilizando-se na forma sonata clássica. Nestas árias em *ritornello* uma idéia musical (como um estribilho, que no caso da *Sonata* de Stravinsky é a seção A) aparece na tônica (no caso da *Sonata* aparece em dó). Posteriormente segue-se um segmento modulatório que pode ser uma transição típica ou uma sucessão de seqüências harmônicas (e que no caso da *Sonata* são os primeiros segmentos B e C, podendo-se incluir aí também os segmentos A, em lá, e B que se seguem, todos estes segmentos se afastando de dó – reparar que o primeiro B começa exatamente em dó para só então afastar-se deste centro). Surge então uma reaparição da idéia musical inicial, o estribilho, geralmente na dominante e de forma incompleta (no caso Stravinsky segue exatamente o modelo ao reapresentar A de forma incompleta e polarizando agora a nota si). Surge então outro segmento modulatório, geralmente com passagens harmônicas explorando outras regiões tonais, em diversos casos a região da subdominante (na *Sonata* estas são as seções B, D, B, C, sendo a seção D a de maior variação de notas polarizadas – reparar que novamente o primeiro B polariza a nota si, que é a nota polarizada do A imediatamente anterior, e que só então se distancia a outros centros para posteriormente aparecer em dó). Finalmente nas árias em *ritornello* barrocas reaparece o estribilho, agora novamente na tônica (Stravinsky, da mesma maneira, reapresenta a seção A polarizando a nota dó). Segue-se então, na *Sonata*, uma cadência que confirma o centro dó e conclui o movimento. O paralelismo entre as árias em *ritornello* barrocas e a *Sonata* de Stravinsky é verificável sob diferentes aspectos, e confirma uma releitura rica desta forma barroca na organização formal realizada por Stravinsky.

1.5. Texturas

As texturas apresentam importante papel dentro da configuração estrutural da *Sonata*. Ao analisar-se atentamente a partitura, percebe-se uma especial sensibilidade para com a organização das idéias musicais, inseridas no tempo musical, o que resulta numa ampla riqueza textural.

Na *Sonata*, as construções texturais ganham função estrutural, estabelecendo assim função central na construção da peça. Da mesma forma que os centros tonais, as texturas são estreitamente ligadas as seções. Como estas guardam características específicas ente si, as texturas acompanham as seções, transformando-se à medida que uma seção se modifica. Dessa forma, a articulação formal é acompanhada conseqüentemente por transformações texturais.

Portanto, a partir da análise da obra, podemos elencar quatro tipos diferentes de texturas presentes na *Sonata*, que serão descritas na tabela abaixo:

nº da textura	Textura	Característica
1	Unísono	Vozes em oitavas paralelas
2	Contraponto	Voz contra voz
3	Melodia com acompanhamento	Hierarquia entre as vozes
4	Homofonia	Acordes

Tabela 4: Texturas na *Sonata*

Como cada textura apresenta características particulares, para melhor efeito de análise, descreveremos separadamente os quatro tipos de texturas presentes na *Sonata*.

a) Textura n^o 1 : Uníssono (oitavas paralelas)

O primeiro exemplo de textura está vinculado estreitamente com as aparições da seção A. Será, assim, uma das características principais desta seção: uma idéia musical, composta por saltos melódicos, que é reforçada por duas oitavas abaixo no grave. Nesse caso, há uma coincidência plena da voz superior e inferior.

Figura 9: Exemplo de textura n^o 1, oitavas paralelas, compassos 1 a 5.

No entanto, a cada aparição de A, tal textura sofre modificações, transformando-se no ao longo da peça em outras novas texturas. Assim, a textura n^o 1 tanto poderá tornar-se uma textura “a vozes”, quanto uma textura tipo melodia e acompanhamento. Apenas por uma vez será mantida a forma original, na reapresentação de A (compassos 149 a 152).

A segunda aparição da seção A, conforme mencionado acima, apresentará modificações em relação à textura original. Nos compassos 41 a 44, a idéia musical de A retorna na voz superior,

enquanto na voz inferior, inicia-se um diálogo contrapontístico. Desse modo, nessa segunda aparição de A, a textura se apresenta na forma de contraponto, em uma referência direta à música do período barroco.

Figura 10: Segunda aparição de A, textura contrapontística, compassos 41 a 44.

Na terceira aparição de A, compassos 81 a 89, a textura original é mantida como na primeira aparição, porém com pequenas notas modificadas. Gradualmente, no entanto, a voz inferior se desprende da voz superior, assumindo função de acompanhamento. A voz superior, por sua vez, começa a se destacar e assume o papel de melodia principal, caracterizando-se assim, como uma nova textura para esta seção: melodia e acompanhamento.



Figura 11: Transformação de texturas em A3, compassos 81 a 89.

Dessa forma, a seção A da *Sonata* apresenta-se diretamente identificada com a primeira textura exposta: aparição de uma idéia reforçada por oitavas. Tal seção, no entanto, sofrerá transformações texturais ao longo de toda a peça, o que nos permite apontar para uma direcionalidade de texturas, estreitamente vinculada a organização formal da peça.

b) Textura nº 2: contraponto

A Seção C é caracterizada pela textura contrapontística. Esta seção é a que mais se aproxima de uma escrita barroca, principalmente das *Invenções a duas vozes* de Bach. Sua característica principal é a imitação. A textura de contraponto aparece rapidamente nos cinco compassos iniciais da Seção C1 e nos oito compassos de C2.

Além das seções C1 e C2 citadas acima, é possível encontrar diversos fragmentos de texturas contrapontísticas ao longo de todo movimento. No entanto, por não se configurarem como seções específicas, tratam-se apenas de referências fragmentárias ao estilo barroco.

Figure 12: Appearance of C1, contrapuntistic texture, measures 32 to 35. The score shows a two-staff piece in 2/4 time. The upper staff begins with a triplet of eighth notes, followed by a series of eighth and sixteenth notes with slurs and accents. The lower staff features a similar rhythmic pattern with triplets and slurs, creating a contrapuntistic texture.

Figura 12: Aparição de C1, textura contrapontística, compassos 32 a 35.

Figure 13: Appearance of C2, contrapuntistic texture, measures 130 to 133. The score shows a two-staff piece in 2/4 time. The upper staff begins with a triplet of eighth notes, followed by a series of eighth and sixteenth notes with slurs and accents. The lower staff features a similar rhythmic pattern with triplets and slurs, creating a contrapuntistic texture.

Figura 13: Aparição de C2, textura contrapontística, compassos 130 a 133.

c) Textura n° 3: melodia e acompanhamento

A textura n°3, caracterizada pela melodia e acompanhamento, é a textura predominante da *Sonata*. Ela aparece fundamentalmente nas seções B e D. Enquanto a textura n°2 é uma referência extraída da música do período barroco, a textura n°3, por sua vez, apresenta referência típica da música clássica (entenda-se música do século XVIII): a estrutura textual de melodia e acompanhamento.

Assim, todas as aparições das seções B são caracterizadas por apresentem uma linha melódica que se configura a partir de uma hierarquia superior, reforçada por uma estrutura de acompanhamento. Podemos mesmo afirmar que B1 seria o “tema” principal da *Sonata*.

Figura 14: Aparição da seção B, textura de melodia e acompanhamento,
composições 15 e 19

As respectivas aparições B2, B3 e B4 são igualmente exemplos típicos de melodia e acompanhamento com variações melódicas e harmônicas, a partir de B1. A seção D, sendo uma variação modificada de B, também apresenta textura melodia e acompanhamento, porém com a exposição de novo material harmônico.

Figura 15: Aparição da seção D, textura de melodia e acompanhamento, compassos 104 a 106.

d) *Textura n° 4: homofonia*

A textura homofônica restringi-se apenas aos três últimos compassos da peça: a cadência final. Esse é o único momento de textura homofônica em todo o primeiro movimento da Sonata, que se apresentamos apenas nos últimos quatro acordes da peça.

A textura n°4 é mais inesperada de todo o movimento. Após ocorrer constantes transformações texturais, inseridas dentro de uma contínua movimentação rítmica, tem-se uma brusca interrupção por meio de uma cadência final sobre a nota dó. Assim, claramente que não é por acaso que, no exato momento em que o compositor quer “frear” uma movimentação rítmica constante - que se fez característica em toda a peça -, ele se utiliza de uma acentuada e brusca modificação textural, congelando assim esse fluxo rítmico por meio de uma pequena seqüência de acordes, configurados numa cadência final.



The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of three measures. The first measure shows a half note chord in the treble and a half note chord in the bass. The second measure features a half note chord in the treble with a slur over it, and a half note chord in the bass with a slur and a '2' below it. The third measure shows a half note chord in the treble with a slur and a fermata above it, and a half note chord in the bass with a slur and a fermata above it.

Figura 16: Cadência final da Sonata, compassos 158 a 160.

Dessa forma, pode-se verificar que as texturas apresentadas na *Sonata*, além de estabelecerem diálogo direto com a tradição – na forma típica de texturas dos períodos barroco e clássico –, estão formalmente ligadas às seções das peças, ou seja, cada seção apresenta uma textura específica, que determina sua identidade como área musical particular. Elas ajudam a compor o equilíbrio formal da *Sonata*, articulando partes e conjugando as seções.

1.6. Considerações finais sobre a Análise da *Sonata*

A partir da abordagem analítica da *Sonata* para piano de Stravinsky, podemos identificar determinados procedimentos que lançaram luz sobre importantes questões dentro do contexto neoclássico do compositor.

Constatou-se que procedimentos como justaposição, sobreposição e polarização são empregados na *Sonata*, com o objetivo de construir novas propostas sonoras que se estabelecem a partir de um constante diálogo com a tradição. A multi-referencialidade presente na *Sonata* é uma característica marcante da obra, pois a partir de múltiplos exemplos da tradição, tais como escrita imitativa, linha melódica mais estrutura de acompanhamento, baixo-contínuo, entre outros, Stravinsky constrói sua organização musical, por meio de princípios como contraste, repetição, permutação e variação.

O tratamento dados às texturas na *Sonata* é de fundamental importância para a melhor compreensão de como Stravinsky organiza e articula as seções da peça. As texturas são claramente caracterizadas em cada seção, podendo, no entanto, sofrer transformações no decorrer da peça, apontando para uma direcionalidade de texturas. Assim, por exemplo, quando a seção A se direciona para outra seção, ela realiza esse processo por meio de uma transformação em sua estrutura textural⁴⁵, podendo ora caminhar para uma textura típica de contraponto, ora para uma textura tipo melodia e acompanhamento. Poderemos chamar, assim, esse processo de *modulação textural*, ou seja, uma textura que se transforma em outra no momento exato de uma modificação de seção. Dessa forma, tem-se uma ligação inequívoca entre a organização textural e a direcionalidade formal da obra.

No aspecto formal, Stravinsky estabelece um rico diálogo com as árias em *ritornello* barrocas, tanto na sucessão dos segmentos musicais, quanto na organização das notas polarizadas e nas funções de diferentes segmentos dentro desta forma.

⁴⁵ Lembrando que outros parâmetros também são utilizados para demarcar o início e término de cada seção (*ver tópico sobre centros*).

Abaixo sintetizamos um quadro com todas as características discutidas na presente análise, que evidencia a correspondência direta entre os centros tonais/ texturas e as seções da obra.

Seção	Compasso	Centro tonal	Textura
A1	1-12	Dó	Unísono
B1	13-31	Dó e ré	Melodia acompanhada
C1	32-40	Mi e Lá	Contraponto
A2	41-50	Lá	Unísono
B2	51-80	Si e Mi	Melodia acompanhada
A3	81-88	Si	Unísono
B3	89-103	Si e mib	Melodia acompanhada
D	104-125	Lá,mib,sol# e sol nat.	Melodia acompanhada
B4	126-136	Dó	Melodia acompanhada
C2	137-148	Ré e dó	Contraponto
A4	149-157	Dó	Unísono
E	159-160	Dó	Homofonia

Tabela 5: Quadro geral com as características das seções na *Sonata*

A análise da *Sonata* revela interessantes procedimentos neoclássicos de Stravinsky que evidenciam algumas preocupações centrais de seu pensamento composicional. Ao entrar em contato com a tradição, Stravinsky busca dialogar com passado, recriando caminhos e reordenando aspectos musicais díspares. Ao reinventar linguagens musicais do passado, reinventa a própria tradição.

2. Análise do primeiro movimento do *Capriccio para orquestra* (1929)

2.1 O *Capriccio inserido* dentro do neoclassicismo de Stravinsky

O *Capriccio para piano e orquestra* foi escrito entre 1928 e 1929, revisado posteriormente em 1949. Precedido pelo *O Beijo da Fada* (1928), e por *Apollo* (1928), *Capriccio* pertence ao grupo de obras escritas para piano e diversas formações, compostas por Stravinsky ao longo de toda a década de 1920, quais sejam: *Concerto para piano e instrumentos de sopros* (1923-24), *Sonata* para piano (1924), *Serenata* para piano (1925), *Capriccio* para piano e orquestra (1928-29). As possíveis causas desta predileção pelo piano, nessa fase, foram descritas anteriormente na análise da *Sonata* (ver *Análise da Sonata*).

Após o sucesso de seu concerto para piano de 1924⁴⁶, Stravinsky sentiu a necessidade de escrever uma nova obra para piano e orquestra. Em 1928, ele iniciou a composição de um novo movimento para piano e orquestra, o qual ele chamou de *allegro capriccioso*, tornando-se mais tarde o último movimento da peça. Este movimento acabou por dar o título à obra – *Capriccio*.

O termo *Capriccio* (Capricho) refere-se a uma composição que não apresenta uma forma específica, ficando sujeita, assim, a uma maior liberdade formal. Stravinsky assevera sobre o significado do termo: “Eu tinha em mente a definição de *capriccio* dada por Praetorius, famosa autoridade do século XVIII. Seu significado (*referindo-se ao Capriccio*) é sinônimo de fantasia, sendo uma forma livre feita de passagens instrumentais em fugato” (In VLAD, 1978, p. 91). No entanto, notaremos a partir da análise que a forma da obra apresenta uma organização interna muito bem estruturada, colocando o aspecto “capriccioso” muito mais para a uma escrita melódica, improvisatória e “livre” do que propriamente para a construção formal.

O período da composição do *Capriccio* é marcado por uma aproximação direta com a

⁴⁶ Stravinsky interpretou o seu próprio concerto para piano (1924) aproximadamente quarenta vezes, apresentando-se tanto na Europa quanto nos Estados Unidos (Cf. WHITE, 1978, p.365).

música de Tchaikovsky. Stravinsky já havia trabalhado diretamente com a música desse compositor, em obra anterior, *O Beijo da Fada* (1928) – além de uma influência constante em suas primeiras obras (*ver tópico Stravinsky e a Tradição*). Tal obra é baseada em canções e peças para piano de Tchaikovsky⁴⁷, e revela não só a admiração e simpatia de Stravinsky por esse compositor russo, como também a intenção de se escrever nova música que se inspirasse nas características similares da música de Tchaikovsky.

Dessa forma, tem-se na partitura do *Capriccio* uma forte vinculação com a música de Tchaikovsky, mais especificamente nos contornos das figurações motivicas e na construção das linhas melódicas⁴⁸. Trata-se assim de um interessante retorno ao Romantismo, em meio à consolidação das técnicas neoclássicas de Stravinsky.

No que diz respeito ainda às referências presentes no *Capriccio*, nota-se uma aproximação à música de Carl Maria von Weber, sobretudo, em suas sonatas para piano e em seu concerto para piano (Cf. VLAD, 1978, p.91).

Assim, semelhante à *Sonata*, e naturalmente por tratar-se de composições neoclássicas, é possível encontrar no *Capriccio* referências aos modelos musicais da tradição. Contudo, diferentemente do que visto na *Sonata* – cujas multi-referências nos remetia aos vários períodos da história da música – no *Capriccio*, verifica-se a predominância de referências aos estilos do período romântico, o que inevitavelmente aponta para uma nova direção na produção neoclássica de Stravinsky, confirmando assim a perspectiva de que o neoclassicismo do compositor se manifesta muito mais como uma releitura de toda a história da música do que meramente um retorno apenas aos estilos do Classicismo do século XVIII.

Além disso, tem-se um tratamento diferente no que diz respeito às referências encontradas na *Sonata* e no *Capriccio*. Na *Sonata*, como visto anteriormente, as referências apresentam-se mais claramente constituídas e localizadas na música de Stravinsky: a escrita contrapontística, a “reinvenção do baixo contínuo”, as texturas típicas do classicismo; no caso do *Capriccio*,

⁴⁷ *O Beijo da Fada* (1928) é a peça que melhor representa uma constante e profunda admiração de Stravinsky por Tchaikovsky, seu compositor russo favorito.

⁴⁸ Cf. WHITE, 1978, p.355.

diferentemente, as referências são absorvida por uma linguagem que se faz mais orgânica e menos fragmentada estilisticamente falando. Assim, no *Capriccio* o tratamento dado as referências de Tchaikovsky e de Weber citadas acima, apontam para uma nova forma de apropriação da tradição.

Tem-se ainda outra característica marcante no *Capriccio*, que, na verdade, se revelará mesmo com uma transformação na própria linguagem neoclássica de Stravinsky.

Ainda que as algumas características típicas da fase russa – interrupções abruptas, asperezas harmônicas, descontinuidade e fragmentações – possam ser detectadas ao longo da produção da música neoclássica, a partir do final da década de 20, observa-se, na produção de Stravinsky, uma transformação na linguagem do compositor, revelando-se assim numa música menos fragmentada e interrompida, cujas quebra e mistura de estilos praticamente desaparecem, dando lugar a uma linguagem mais orgânica e contínua.

Tais características já são evidentes em *Apollo* (1927), obra na qual Stravinsky se afasta radicalmente de todo o seu lado “dionisíaco”⁴⁹. A partir disso, algumas posturas do compositor, mais uma vez, não deixam de ser surpreendentes, pois após negar veementemente ao longo da década de 1920 a escrita para cordas – na intenção de se evitar associações diretas às sonoridades da música do período romântico – *Apollo* surge como a retomada vitoriosa da escrita para cordas na forma de um balé com temática clássica, composto apenas e exclusivamente para orquestra de cordas. Além disso, a obra transpira uma “serenidade” e “tranqüilidade” que contrasta acentuadamente com a linguagem radical típica do compositor. Tal tendência se acentuará ao longo de toda a década de 1930, como afirma Walsh: “Tomados como um todo, os anos de 1930 têm sido vistos geralmente como o período menos 'aventureiro' de Stravinsky e, com boa razão, desde então há muito pouco nessa música daquele espírito radical o qual tem sido associado a ele [*Stravinsky*] por duas décadas...” (In WALSH, 1988, p. 161).

Assim, inserido no início dessa fase “apolínea”, o *Capriccio* aponta para uma significativa transformação na escrita neoclássica do compositor, sobretudo, uma tendência que se consolidará

⁴⁹*Apollo* também revela uma tentativa de “exorcização” do folclore russo tão fortemente arraigado em Stravinsky. Stravinsky afirma sobre a composição de *Apollo*: “Eu tentei descobrir um melodismo livre do folclore em *Apollo*” (In STRAVINSKY & CRAFT, 2002, p.166).

nas obras posteriores da década seguinte: *Concerto para violino* (1931), *Duo concertante* (1932), *Concerto para dois pianos* (1932-35), *Jogo de Cartas* (1935-36), *Dumbarton Oaks* (1937-38) e *Sinfonia em Dó* (1938-40). Walsh confirma esta perspectiva quando afirma que o *Capriccio* “servirá de modelo a todas as outras obras escritas na década de 30” (1988, p. 161).

2.2. Considerações sobre a forma

O *Capriccio* apresenta três movimentos: *presto*, *andante rapsódico*, *allegro capriccioso ma tempo giusto*. Será analisado, neste presente trabalho, apenas o primeiro movimento da obra⁵⁰.

Embora a própria palavra *capriccio* remeta a uma composição musical cuja forma é tratada mais livremente, é possível verificar no *Capriccio* uma construção formal bastante coesa e equilibrada, preocupação constante na poética de Stravinsky, como já visto anteriormente.

A organização formal da obra se dá fundamentalmente pela justaposição das seções, guardando, assim, o pensamento formal típico da fase russa do compositor. No entanto, encontra-se no *Capriccio* característica singular dentro do contexto neoclássico de Stravinsky, pois as seções são conectadas de forma a criar uma condução musical mais contínua, sem interrupções acentuadas – embora os contrastes permaneçam presentes. Tal continuidade resulta numa articulação formal menos fragmentada, embora mesmo assim as seções musicais guardem suas características particulares, podendo ser claramente distinguidas.

As seções, a exemplo da *Sonata*, apresentam características bem definidas, construídas a partir de aspectos harmônicos, melódicos, motivicos, texturais e instrumentais. Há, também, referências constantes de materiais entre as seções, tendo a seção inicial como estrutura principal que interliga elementos de todas as outras seções.

O princípio que conecta as seções é o de oposição entre elementos estruturais. Temos assim, uma linguagem que se desenrola não pelo desenvolvimento de elementos temáticos, mas sim pela justaposição de idéias musicais que se contrastam em seus parâmetros. Por exemplo, quando uma seção apresenta determinada linha melódica com ritmos irregulares, enfatizando acentos no registro grave, a seção posterior apresenta melodia *cantabile*, com ligadura, no registro agudo. Dessa simples relação de oposição, Stravinsky constrói relações mais complexas que se distribuem por todas as seções da obra, criando assim diferentes associações entre as partes formais da peça.

⁵⁰ Sendo assim, todas as vezes que nos referirmos ao termo *Capriccio*, estaremos tratando do primeiro movimento.

O *Capriccio* apresenta organização formal bastante clara. Sua macro forma é composta por três grandes partes, subdivididas em 6 seções. Há também um prolongamento final – coda – que apresenta função conclusiva.

Para melhor identificar as partes formais, indicaremos cada seção por letras maiúsculas (A, B, C, D...) e a subdivisão das mesmas por meio de minúsculas (a,b,c,d,...). Para diferentes idéias inseridas dentro das seções, utilizaremos a numeração (a1, a2, a3), de forma que se possa diferenciar os contrastes dentro das seções.

Assim, pode-se elaborar a organização formal do *Capriccio* da seguinte maneira:

- Primeira parte: seção A;
- Segunda parte: seções B, C, D, E, F e *codetta*;
- Terceira parte: reapresentação da seção A mais coda final.

A primeira parte é composta pelo que chamamos de seção A. Tal seção é formada por duas subseções menores que chamaremos de a1 e a2. O par a1a2 é apresentado duas vezes, tendo uma relação de forte contraste entre si⁵¹. Em sua segunda aparição, a1 sofre variações de ordem harmônica, enquanto a2 é variado em sua instrumentação.

Temos, assim, o seguinte gráfico:

Seção A: a1a2/a1'a2'

Gráfico 2: Organização formal da primeira parte (seção A)

⁵¹ A relação de oposição entre estruturas contrastantes será determinante em todo o *Capriccio*.

Como antes mencionado, a relação entre as subseções (a1a2) é de forte contraste. Assim, tem-se a aparição de a1, marcada por quatro características básicas que funcionam como elementos estruturadores para toda a obra: figuração escalar (modo frígio), ataques curtos e incisivos em dinâmica forte, trinado e polarização no intervalo de segunda menor mi-fá; por outro lado, a aparição de a2 é tipificada por estrutura de arpejo, linha melódica em *legato*, sob a dinâmica *piano*.

Presto

figura 17: subseção a1, compassos 1 a 4.

Assim, apesar de a1 e a2 serem contrastantes, são semelhantes em suas terminações, pois em ambos a1 e a2, a mesma estrutura finaliza as subseções: acordes sobrepostos de tônica e dominante, que se diferenciam apenas em sua forma de ataque – em a1 o acorde é apresentado com ataques curtos em *sff* e em a2 o acorde é sustentado em *piano*.

Presto

Piano 1 solo

Piano 2 orquestra

Doppio movimento

Pno. 1

Pno. 2

The image shows a musical score for two pianos. The first section, titled "Presto", consists of two systems. The first system is for "Piano 1 solo" and "Piano 2 orquestra". Piano 1 has a treble and bass staff with a 3/4 time signature. It features a melody with a forte (*f*) dynamic and a tremolo effect. Piano 2 has a bass staff with a 3/4 time signature, playing a rhythmic accompaniment. The second system continues the music, with Piano 1 playing a chordal texture and Piano 2 playing a more complex rhythmic pattern. The second section, titled "Doppio movimento", also consists of two systems. The first system is for "Pno. 1" and "Pno. 2". Pno. 1 has a treble and bass staff with a 3/4 time signature, and it is mostly silent. Pno. 2 has a treble and bass staff with a 3/4 time signature, playing a melody with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the music, with Pno. 2 playing a more complex melody and Pno. 1 playing a chordal texture.

figura 18: Seção A, subdivida em a1 e b1

Presto

Pno. 1

10

f

sf

Pno. 2

10

sf

Doppio movimento

15

Pno. 1

15

Pno. 2

p

figura 19: Seção A, subdivida em a2 e b2

Verifica-se que a seção A tem função estrutural fundamental para a organização formal do *Capriccio*, pois os elementos estruturais de todas as seções posteriores se relacionam diretamente com os mesmos da seção A (tanto de a1 quanto de a2). Tem-se, ainda, uma rerepresentação da seção A no final da peça (a qual chamamos de terceira parte), transposta para outra harmonia⁵², garantindo assim a sua importante função formal. Da mesma forma, o prolongamento final da peça – a coda –, também é derivado do material da seção A, mais precisamente da subseção a2.

Após a introdução (seção A), segue-se a segunda parte, que é composta pelas seções B,C,D,E,F e pela seção que conclui essa parte intermediária da obra, a qual chamaremos de *codetta*. Tal segunda parte caracteriza-se por repetições, variações e permutações entre as diferentes seções. Há freqüentes recorrências e empréstimos estruturais entre uma seção e outra (motivos, arpejos, escalas, texturas), embora as características próprias de cada seção permaneçam preservadas.

Dentro das seções, os materiais estruturais (linhas melódicas, fragmentos escalares, arpejos) sofrem contínuas transformações. Para propiciar conexão entre as seções e subseções, Stravinsky reapresenta materiais recorrentes nas seções com variação (elisão ou adição), possibilitando assim um tipo de desenvolvimento entre as seções. Evidentemente que não se trata aqui de um desenvolvimento do tipo tonal, mas antes uma técnica de adição ou redução de elementos, por meio de justaposições. Tal procedimento foi acertadamente indicado por Boulez, quando explica o “desenvolvimento rítmico” das seções em sua análise da *Sagração da Primavera* (Cf. BOULEZ, 1995, p. 81).

A seção B exemplifica bem tal procedimento. Temos quatro subdivisões (b1, b2, b3, b4). A cada reaparição de b ocorrem cortes, adições e variações, sendo que em tal subseção, por sua vez, é possível detectar duas estruturas contrastantes. Assim, temos em b1 uma relação de oposição entre o contorno que identifica a própria seção b, quatro compassos, e uma linha melódica com alternância de articulação, com linha do baixo irregular. Já em b2, temos apenas três compassos, e a figuração característica (notas acentuadas numa divisão rítmica irregular sob as notas sol e sib) é reduzida e variada, tendo como término desta subseção um movimento escalar. Em b3, percebe-se que a

⁵² Serão tratados os aspectos harmônicos do *Capriccio* em específico tópico sobre tal assunto.

oposição evidencia-se já entre a figuração característica de b e o movimento escalar, para finalmente em b4, ocorrer o desenvolvimento quase que completo do movimento escalar. Portanto, temos uma direcionalidade que se realiza dentro mesmo da seção B: uma aparição inicial de notas acentuadas sob ritmo irregular que gradualmente vão sendo “contaminadas” por movimentos escalares, a ponto destes prevalecerem nesta oposição.

p, ma poco marcato

>ben marcato ma non f

3) Sempre ♩ = 66
(in 4)

Figura 20: Seção B, c. 16

A seção C, número 8 da partitura, é formada a partir do fragmento escalar da seção B, que pode aparecer tanto na forma ascendente quanto descendente. Tal fragmento escalar é seguido por uma apoiatura. A cada repetição de tal estrutura (fragmento escalar + apoiatura) tem-se novas alterações que vão modificando sua forma original.

The image shows a musical score for section C of the Capriccio. It is written for two pianos, Piano 1 and Piano 2, in a 2/4 time signature and the key of B-flat major. Piano 1's part is primarily melodic, featuring a series of eighth and sixteenth notes with slurs and ties. Piano 2's part provides a rhythmic accompaniment, consisting of chords and single notes, often with rests. The score is presented in a standard musical notation format with treble and bass clefs for each piano part.

Figura 21: seção C do *Capriccio*.

A idéia musical da seção D é formada por dois fragmentos. O primeiro apresenta linha melódica, caracterizada por uma apojatura (la#/si) sobre a harmonia de sol maior. Tal intervalo de segunda menor, la#/si, além de ser uma referência à seção A – que também se configura a partir de um intervalo de segunda menor (mi/fá, no caso) –, se revela bastante pertinente dentro do contexto da peça, pois evidencia importante referência às relações de oposição nos campos harmônicos da peça (sol maior/sol menor), que serão analisados posteriormente. Assim, tal intervalo tem um peso estrutural fundamental dentro das relações das seções⁵³. O segundo fragmento é composto por tercinas mais linha descendente que conduz à repetição do primeiro fragmento.

⁵³ Este é mais um exemplo típico da importância do intervalo nas composições de Stravinsky.

fragmento 1 fragmento 2 repetição do frag.1 repetição do frag. 2

figura 22: Fragmentos 1 e 2 da Seção D, compassos 57 a 60.

Interessante analisar o tratamento dado à linha do baixo do piano nos primeiros oito compassos da seção D, nº 10 da partitura. Com apenas pequeno grupo de notas diatônicas, Stravinsky consegue alcançar grande possibilidade de variação, permutando as notas pertencentes à idéia original a cada nova reaparição. Desse modo, a linha grave do piano (mão esquerda) apresenta, a cada nova mudança de compasso, configuração diferente, isto é, adicionam-se novas notas ao grupo primeiro; ou ainda permutam-se as notas entre si, modificando assim o seu lugar original. Trata-se, portanto, de um exemplo que representa a técnica composicional mais típica de Stravinsky, qual seja: o emprego da permutação e da repetição variada com o objetivo de “desenvolvimento” das idéias musicais.

Figura 23: Exemplo da linha do baixo na seção D

A seção E, nº14 da partitura, é construída a partir de três estruturas fundamentais: escalas, arpejos e trinados. As escalas e os arpejos são recorrências constantes em todas as seções. Já os trinados remetem-se diretamente à seção A – de modo semelhante ao que acontece com o intervalo se segunda menor na seção D. Tais estruturas são tratadas como camadas horizontalmente sobrepostas. Trata-se aqui de um procedimento técnico, típico da fase neoclássica, há disposição de camadas simultâneas estruturadas principalmente no plano horizontal:

The image displays a musical score for two piano parts, labeled 'Piano 1 solo' and 'Piano 2 Orquestra', spanning measures 78 and 79. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 12/8 time signature. The upper system, 'Piano 1 solo', features a complex texture with multiple layers of eighth-note patterns, including a prominent trill in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The lower system, 'Piano 2 Orquestra', consists of three staves. The top staff of this system contains a melodic line with a 'grazioso' marking and a fermata over a note, followed by a second measure with a '2' indicating a second ending. The middle and bottom staves of the lower system contain simpler accompanimental figures, including a single eighth note in the first measure and a half note in the second measure.

figura 24: Estruturas em camadas da Seção E, compassos 78 e 79

A seção F, nº 19, é toda construída sob a estrutura de arpejo de mib maior. Os arpejos podem variar tanto em sua duração (figurações rápidas ou breves) quanto em sua direção (ascendente ou descendente). Tal seção é praticamente toda diatônica, apresentando-se no tom de mib maior. As estruturas de arpejo encontradas nessa seção F são referências à segunda subseção de A, a qual chamamos de a2 (ver exemplo da seção A acima).

The image shows a musical score for two pianos. The top system is labeled "Piano 1 solo" and the bottom system is labeled "Piano 2 orchestra". Both systems are in 2/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score consists of two measures, 99 and 100. In measure 99, Piano 1 has a melodic line starting with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a half note D4. Piano 2 has a similar melodic line. In measure 100, Piano 1 has a half note D4, followed by quarter notes C4, B3, and A3, then a half note G3. Piano 2 has a similar melodic line. The score is marked with a piano dynamic (*p*) and the tempo/style marking *leggiero*.

figura 25: estruturas de arpejo, seção F, compassos 99 e 100

Por fim, temos uma seção que conclui a seção intermediária (B, C, D, E e F), as quais serão chamadas de *codetta*. Tal seção é composta por três estruturas básicas: notas rápidas e repetidas, linha melódica com contornos cromáticos e acompanhamento nos graves – notas curtas em terças menores. Além disso, outro fator importante da *codetta* é a sua tonalidade: sib menor, tom que não havia sido apresentado anteriormente, mas que se mostra estreitamente ligado ao centro de sib (no contexto da tonalidade sib menor é o homônimo de sib maior).

7

sempre poco *sf*

sempre poco *marcato*

smb. *p secco e leggiero*

Figura 26: Codetta, compassos 141 a 143

Pode-se, assim, a partir da descrição pormenorizada das características de cada seção, compor um quadro geral que represente a organização formal do primeiro movimento do *Capriccio*.

Seção	Compasso	Centro tonal	Textura	Característica musical
A1 a1	1-5	Mi	Sobreposição de escala, trinado e ataques	Mi-fá + escala + trinado
b1	6-10	Lá	Sobreposição de notas	Melodia em legato
a2	11-14	Mi	Sobreposição de escala, trinado e ataques	Mi-fá + escala + trinado
b2	12-15	Lá	Sobreposição de notas	Melodia em legato
B1	16-43	Sol	Contraponto	Acentos + deslocamento rítmico
C	44-56	Sib	Melodia/acompanhamento	Escalas
D1	57-73	Sol	Melodia/acompanhamento	Apojatura (la#-si) + tercinas
E	78-85	Sol	Melodia/acompanhamento	Trinado + notas repetidas
D2	86-91	Sib	Melodia/acompanhamento	Melodia com alterações cromáticas
F	99-108	Mib	Contraponto	Melodias triádicas
B2	109-140	Sol	Contraponto	Acentos + deslocamento rítmico
Codetta	141-157	Sib	Melodia/acompanhamento	
A2 a1	158-162	Ré	Sobreposição de escala, trinado e ataques	Ré-Mib + escala + trinado
b1	163-167	Sib	Sobreposição de notas	Melodia em legato
a2	168-171	Ré	Sobreposição de escala, trinado e ataques	Ré-Mib + escala + trinado
b2	172-175	Sol	Sobreposição de notas	Melodia em legato
Coda	176-183	Sol	Notas longas com acompanhamentos de notas curtas	Notas sustentadas com <i>ostinato</i> na linha dos graves

Tabela 6: Esquema gráfico do primeiro movimento do *Capriccio*

2.3. Aspectos harmônicos

O aspecto harmônico mais evidente, quando voltamos nosso olhar para o *Capriccio*, é o diálogo constante com a música tonal. Tal diálogo se estabelece principalmente no âmbito das funções tonais principais (tônica-dominante-subdominante), que, na música de Stravinsky, são remodeladas, estendidas e alteradas, resultando assim em novos contextos harmônicos. Muitos dos elementos estruturais da música tonal recebem novo tratamento na música do compositor. Desse modo, no *Capriccio* é possível detectar elementos que são paradigmáticos do sistema tonal, quais sejam: movimentos escalares, tríades, arpejos, cadências, apojeturas, motivos. Entretanto, a maior conexão com o sistema tonal presente na obra – e pode-se dizer na música de neoclássica de Stravinsky – é a própria noção de uma atração para um centro organizador do discurso musical (*ver tópico sobre centros*).

Dessa forma, temos no *Capriccio* a presença de centros polarizadores que se interligam por relações muito próximas às progressões tonais, mas que no caso específico dessa obra se dá por relações entre terças (maiores e menores). Portanto, as seções intermediárias da obra alternam a polarização fundamentalmente em torno de dois centros: sol e sib. Semelhante a um contexto tonal, os centros caminham a partir de progressões. Sendo assim, se o centro parte de sol, pode caminhar tanto para sol maior, quanto para sol menor; da mesma forma, se o centro parte de sib, faz percurso semelhante, indo para sib maior ou sib menor. A relação entre estes dois centros é o princípio que organiza todo o plano harmônico da peça.

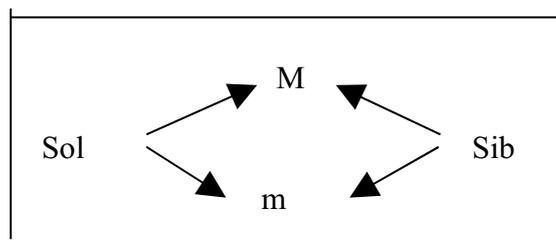


Gráfico 3: Relações de terças no *Capriccio*

É possível encontrar, assim, quatro principais campos harmônicos explorados na peça, sendo que duas notas tônicas são comuns a todos os campos: sol (maior ou menor) e sib (maior ou menor). A relação intervalar entre elas – terça menor⁵⁴. – é o intervalo mais importante da obra, ganhando função estrutural. Tal intervalo se revela rico na possibilidades de relações com outros contextos, pois apresenta evidente referência aos modos maior-menor do sistema tonal. Tal intervalo assim funciona como um princípio que direciona o fluxo harmônico da peça, contribuindo para organização estrutural da peça, além de develar la a ligação mais marcante da peça, pois são esses os dois centros os principais de toda a obra.

Embora a relação entre os dois centros de sol e sib sejam determinantes para a relação estrutural do *Capriccio*, pode-se verificar que tal relação acaba por se estabilizar na nota sol (nota em que se finaliza a peça), confirmando tal centro como o eixo principal da obra.

Há também na presente obra outro intervalo que apresenta importância fundamental para a organização do discurso musical: o intervalo de segunda menor. Tal intervalo apresenta-se principalmente na Primeira parte da peça e seu procedimento é um exemplo típico do peso do intervalo na música de Stravinsky.

Inicialmente apresentado na seção A1, o intervalo de segundo menor é encontrado sobre

⁵⁴ Flo Menezes afirma que o intervalo de terça menor apresentado nos graves apresenta-se como um dos arquétipos da música neoclássica de Stravinsky (Cf. MENEZES, 1987, p. 255).

uma bordadura das notas mi-fá (compassos 1 a 3); tal o intervalo é igualmente rerepresentado na seção B (compasso 24), enfatizando a idéia musical de tal seção, só que agora transposto para o tom de sol menor (no caso, re-mib); por fim, quando a seção A é rerepresentada (A2), a aparição original do intervalo, mi-fá, é modificada para o tom de sol menor – re-mib, as memas notas expostas na seção B. Percebe-se, assim no *Capriccio*, uma direcionalidade construída a partir da organização de intervalos, possibilitando assim a conexões entre as seções e idéias musicais, além de confirmar a importância dos mesmos nas composições de Stravinsky.

Ainda no que diz respeito aos centros harmônicos, e da mesma forma como visto na análise da *Sonata*, os centros podem apresentar estreita relação com as seções no *Capriccio*, o que se permite encontrar específicos campos harmônicos em cada uma das mesmas. No entanto, no *Capriccio* a relação com o sistema tonal se mostra ainda mais próxima, pois pode-se relacionar as seções com tonalidades⁵⁵ (e não apenas com notas isoladas como visto na *Sonata*). Podemos, assim, traçar o percurso harmônico da peça, que se transforma juntamente com a articulação de cada seção:

Seção	A 1	B1	C	D1	E	D2	F	B2	Codetta	A2	Coda
Campo Harmônico	Mi frígio	Sol m	Sib M	Sol M	Sol m	Sib M	Mib M	Sol m	Sib m	Ré frígio	Sol m

Tabela 7: Relação da seção com os centros polarizadas do *Capriccio*

Ao examinarmos a tabela acima, podemos apontar pertinentes situações que denotam a íntima ligação entre campo harmônico e forma.

Interessante ainda apontar outra técnica particular da escrita de Stravinsky, encontrada frequentemente em sua música, presente em diferentes partes do *Capriccio*: a sobreposição de duas funções harmônicas opostas. Tal procedimento é bastante comum, podendo ser detectada

⁵⁵Embora também se possa encontrar contexto modais, principalmente na seção introdutória A.

claramente na produção da fase russa⁵⁶. Outra possibilidade de tal processo apresenta-se na forma de uma sobreposição entre um acorde cuja função é claramente constituída e um baixo que se remete a outra determinada função. Tem-se um exemplo desse processo nos términos das subseções b1 e b2 . Nesses dois casos, verifica-se a relação de tônica-dominante sobrepostas. No primeiro caso apresenta-se um acorde de mi maior com sétima com baixo em lá; e no segundo, um acorde de ré maior com sétima tendo a nota sol como baixo.

Figura 27: Sobreposição de funções, compasso 10.

Figura 28: Sobreposição de funções, compasso 15.

⁵⁶ Tem-se como exemplo típico de tal procedimento o acorde “petrushka”, presente no balé do mesmo nome. Trata-se de um acorde de dó maior sobreposto a um acorde de Fa# maior, configurando-se como uma sobreposição de dois acordes na relação de trítono.

Esses dois exemplos ocorrem justamente no término de uma seção, o que evidencia a função de tal procedimento como articulador das idéias musicais. Assim, tem-se mais um caso típico da estreita relação entre os campos harmônicos e a organização formal na partitura do *Capriccio*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudar a música neoclássica de Stravinsky é tentar delimitar com precisão um objeto que freqüentemente se transforma. A fase neoclássica do compositor russo está longe de ser um período homogêneo. Ao tratar da música de Stravinsky, percebe-se que a pluralidade e multiplicidade, características tão típicas de suas composições, também se fazem presente na fase neoclássica.

Assim, ao lidar com objeto demasiado complexo, como é o neoclassicismo do compositor russo, percebeu-se que a análise aprofundada das partituras, a partir do estudo dos procedimentos técnicos do compositor, contribuiu decisivamente para se tentar responder as problemáticas levantadas na presente dissertação.

Dessa forma, percebeu-se que os procedimentos empregados na fase neoclássica, analisados neste trabalho, mostraram-se estreitamente ligados como os processos empregados na fase russa do compositor russo. Isso ficou bastante evidente quando detectamos o princípio de construção em camadas, por exemplo, presente na *Sonata*. Apesar de a obra apresentar texturas bastante tradicionais – tais como melodia em estrutura de acompanhamento e escrita contrapontística –, a forma com que Stravinsky trabalha tais estruturas revela-se como um procedimento típico do período russo, pois tais texturas são pensadas como camadas que se sobrepõem no tempo musical. Do mesmo modo, a construção das seções musicais no *Capriccio*, embora estivessem unidas por eficientes conexões, mostraram-se construídas a partir de um pensamento que trata as seções como partes isoladas, identificadas a partir da afirmação de determinados parâmetros, o que demonstra ser um pensamento característico da fase russa de Stravinsky, qual seja: a escrita em blocos sonoros justapostos.

Da mesma forma, outro procedimento detectado nas duas obras analisadas é a organização do discurso musical a partir de determinados centros tonais, que igualmente estruturam as obras do período russo. A vinculação estreita dos centros tonais com a articulação das seções, de modo a conduzir o fluxo musical, confirmou também a perspectiva da utilização de procedimentos técnicos típicos de Stravinsky como a sobreposição de harmonias diatônicas.

Assim, como apontado por Whittall (1991), verificou-se que o neoclassicismo de Stravinsky é antes um redirecionamento na trajetória criativa do compositor do que uma quebra com um “idioma stravinskiano” anterior, uma vez que a partir de nossa análise foi possível encontrar os mesmos procedimentos técnicos empregados tanto na fase russa quanto na neoclássica. Tal perspectiva aponta, desse modo, para uma visão mais unificada da obra de Stravinsky.

Além disso, constatou-se, na presente pesquisa, que o neoclassicismo de Stravinsky extrapola um mero retorno aos clássicos. A partir da análise do *Capriccio*, por exemplo, foi possível observar a influência de Tchaikovsky, compositor caro a Stravinsky, e com isso constata-se um retorno aos “romantismo” em pleno “neoclassicismo” do compositor. Além disso, na *Sonata*, encontrou-se muito maior número de referências a procedimentos do período barroco do que ao período clássico. Dessa forma, a partir de tais constatações, podemos inferir que o neoclassicismo de Stravinsky avança além de uma mera volta a determinado período histórico musical. Trata-se antes de um re-olhar de toda a história da música, o que nos permite encontrar no neoclassicismo de Stravinsky outras facetas, relativizando até a pertinência do próprio termo neoclássico.

A análise de duas músicas da fase neoclássica, realizada nesta dissertação, propiciou interessantes conclusões sobre o desenvolvimento da linguagem neoclássica de Stravinsky, permitindo assim detectar transformações internas na escrita neoclássica do compositor. No que diz respeito ao tratamento dados às referências presentes nas obras, foi possível encontrar procedimentos diferentes entre as mesmas. Na *Sonata*, as referências se mostraram mais evidentes: a escrita contrapontística, a reinvenção do baixo-contínuo, além de uma periodicidade rítmica constante – alusão típica à escrita barroca – interrompida apenas nos términos das seções. Percebeu-se assim que as referências extraídas de contextos sonoros barrocos e clássicos são fortemente presentes na *Sonata* de Stravinsky, mostrando-se até uma multiplicidade de estilos dentro de uma mesma obra. Já no caso do *Capriccio*, encontrou-se processo diferente. Embora a influência do romantismo russo, principalmente de Tchaikovsky, foi apontada como importante inspiração para a obra, a linguagem do *Capriccio* apresentou-se mais orgânica, na medida em que as referências

provenientes de outros contextos mostraram-se inteiramente absorvidas pela linguagem de Stravinsky, o que nos permite apontar uma técnica neoclássica mais consolidada.

Trata-se assim de dois momentos diferentes dentro do contexto neoclássico de Stravinsky. Um primeiro, relativo à *Sonata*, no qual as referências a outros contextos estão presentes de forma mais direta, resultando numa obra multi-referencial, heterogênea que aponta mais para a multiplicidade estilística típica da música de Stravinsky; um segundo, no que diz respeito ao *Capriccio*, uma significativa transformação na escrita neoclássica, na qual as referências externas são absorvidas por uma linguagem mais orgânica e integral, apontando assim para um processo de paradigmática dos processos clássicos na escrita do compositor.

5- Referências bibliográficas

a) Livros:

ADORNO, Theodor. W. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BENT, Ian. *Analysis: the New Grove Handbooks in Books*. London, Mac Millan, 1987.

BERGER, Arthur. *Refleciotns of an American Composer*. Berkley: University of California Press, 2002.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

CONE, Edward T . *Stravinsky: The progress of a Method* in: *Música Hodie* vol7, nº1, 2007 (trad. de Antenor F. Corrêa e Graziela Bortz.)

COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. London: J.M.Cent, 1987.

CROSS, Jonathan. *The Stravinsky Legacy. (Music in the Twentieth Century)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

_____. (edit.). *The Cambridge Companion to Stravinsky*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

DALMONTE, Rossana. *Berio: Entrevista sobre a Música*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

DRUSKIN, Mikhail. *Igor Stravinsky: His Personality and views*. New York: Cambridge University Press, 1983.

HYDE, Martha. *The Neoclassical works of Igor Stravinsky* In: CROSS, Jonathan. *The Cambridge Companion to Stravinsky*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p.155-207.

_____. *Neoclassical and Anacrhonistic impulses in twentieth century music*. *Music Theoric Spectrum* 18, 1996, p.200-235.

MENEZES FILHO, Florivaldo. *Apoteose de Schoenberg*, São Paulo: Nova Estella, Edusp, 1987.

MESSING, SCOTT. *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept from the*

Schoenberg/Stravinsky polemic. Rochester: University of Rochester, 1996.

MORGAN, Robert P. *Twentieth- Century Music: A History of musical Style in Modern Europe and America*. New York: Norton, 1991.

PASLER, Jann (edit.), *Confronting Stravinsky*. Berkley: University of California Press, 1986.

RETI, Rudolph. *Tonality, Atonality and Pantonality: a study of some trends in twentieth century music*. Wesport, Connecticut: Greenwood Press, 1958.

ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. New York: Norton, 1988.

SALZMAN, Eric. *Introdução à Música do Século XX*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1967.

STRAUS, N. Joseph. *Remaking the Past: Musical Modernism and the influence of the Tonal Tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

_____. *Sonata Form in Igor Stravinsky*. In *Stravinsky Retrospectives*. HAIMO, Ethan; JOHNSON Paul. Lincoln:University of Lebraska Press, 1987.

STRAVINSKY, Igor. *Chronicles of my life*. New York: Simon & Schuster, 1936.

_____. *Poética Musical em seis lições*. Trad. Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1996.

STRAVINSKY, Igor; CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinsky*. Trad. Stella Rodrigo Octavio Moutinho. São Paulo: Perspectiva, 1984.

STRAVINSKY, Igor; CRAFT, Robert. *Crônicas de uma amizade 1948-1971*. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

STRAVINSKY, Igor; CRAFT, Robert. *Memories and Commentaries*. Berkley and Los Angeles: University of California, 1959.

STRAVINSKY, Igor.; CRAFT, Robert. *Themes and Conclusions*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1972.

TARUSKIN, Richard. *Stravinsky and Russian Traditions*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996.

TOORN, Pieter C. Van den. *The Music of Igor Stravinsky*. New Haven: Yale Univ.Press, 1983.

_____. *Stravinsky and the Rite of Spring*. Berkley: University of California Press, 1987.

WALSH, Stephen. *The Music of Stravinsky*. New York: Oxford University Press, 1988.

WHITE, Eric.W. *Stravinsky: the composer and his works*. Berkeley: University of California Press, 1978.

_____; NOBLE, Jeremy. *Stravinsky: Série The New Grove*. Porto Alegre, LP&M, 1991.

WHITTALL, Arnold. *Musical Composition in the Twentieth Century*. New York: Oxford University Press, 1999.

_____. *Neo-classicism*. In SADIE S. (edit.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001.

VLAD, Roman. *Stravinsky*. New York: Oxford University Press, 1978.

ZAMPRONHA, Edson S. “*A construção do sentido musical*” in: SEKEFF, Maria de Lourdes e ZAMPRONHA, Edson S. (org.) *Arte e Cultura: Estudos Interdisciplinares III*. São Paulo: Annablume/ FAPESP, 2000, p.75-84.

ZAMPRONHA, Edson. “Do Grau à Nota – o caminho do tonal ao atonal através da falsa-relação e da anti-neutralização”. In: SEKEFF, M. L. e ZAMPRONHA, E., *Arte e Cultura – Estudos Interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2006, p.105-138.

b) Partituras:

STRAVINSKY, Igor. *Sonate*. New York: Boosey & Hawkes, 1925.

STRAVINSKY, Igor. *Capriccio for piano and orchestra*. New York: Boosey & Hawkes, 1929 (rev. 1949).

STRAVINSKY, Igor. *Capriccio for piano and orchestra: reduction for two piano by the composer*. New York: Boosey & Hawkes, 1929 (rev. 1949).