DOI 10.20504/opus2019a2507

Simultaneidade espacial multicêntrica na música de Stravinsky: questões teóricas e novos exemplos

Alexy Viegas
(Universidade de São Paulo, São Paulo-SP)

Resumo: Conforme Straus (2014), certos procedimentos composicionais de Stravinsky podem ser entendidos por meio da elaboração de duas camadas simultâneas de prolongamento de quintas justas separadas por algum intervalo. Lerdahl (2001) sugere um tipo de hierarquia tonal que pode ser modelada por um espaço multidimensional, no qual determinada distância espacial equivalerá à distância cognitiva. Acolhendo conceitos de Lerdahl (2001) e Straus (2014), este trabalho busca investigar aspectos qualitativos da simultaneidade multiespacial na música de Stravinsky, atentando-se especialmente a passagens de *Ragtime for Eleven Instruments* (1918), *Preludium for Jazz Ensemble* (1937), *Tango* (1940) e *Ebony Concerto* (1945), obras orientadas pela influência da música popular americana. Este artigo se detém aos desdobramentos da questão da simultaneidade em processos composicionais de Stravinsky, sobretudo mediante aquilo que denominamos como "prolongamentos simultâneos multicêntricos". Este artigo busca ampliar tal discussão pelo intermédio de uma perspectiva teórica baseada principalmente na ideia de prolongamento estrutural provida pela teoria neoschenkeriana.

Palavras-chave: Espaço musical. Stravinsky. Modernismo. Simultaneidade. Análise musical.

Multicentric Space Simultaneity in Stravinsky's Music: Theoretical Issues and New Examples

Abstract: According to Straus (2014), much of Stravinsky's music elaborates two structural fifths separated by some interval. Lerdahl (2001) suggests a kind of tonal hierarchy that can be modeled by a multidimensional space in which space distance corresponds to cognitive distance. Conciliating concepts by Lerdahl (2001) and Straus (2014), this paper aims to investigate qualitative aspects of multi-spatial simultaneity in Stravinsky's music, supported by new analytical examples from *Ragtime for Eleven Instruments* (1918), *Preludium for Jazz Ensemble* (1937), *Tango* (1940) and *Ebony Concerto* (1945). This paper focuses on the developments of the simultaneity issue in Stravinsky's compositional processes, especially through simultaneous multicentric prolongations. This paper seeks to expand this discussion through a theoretical perspective primarily based on the neo-Schenkerian structural prolongation idea.

Keywords: Music space; Stravinsky; Modernism; simultaneity; music analysis.

VIEGAS, Alexy. Simultaneidade espacial multicêntrica na música de Stravinsky: questões teóricas e novos exemplos. *Opus*, v. 25, n. 1, p. 149-182, jan./abr. 2019. http://dx.doi.org/10.20504/opus2019a2507

Submetido em 30/11/2018, aprovado em 04/04/2019.

A música de Stravinsky aproxima-se de questões de centricidade pós-tonal em um estado categórico que não abandona completamente alguns elementos tradicionalmente tonais. Tal tendência ao rompimento com a tradição – que, ao mesmo tempo, possui potencial para eleger alguns componentes tradicionalmente estabelecidos para conservação e manutenção (como, por exemplo, tríades, relações de quintas justas e escalas diatônicas) – notabiliza certos processos composicionais de Stravinsky atrelados à noção de centricidade. Apesar de lidar com elementos típicos do tonalismo, como intervalos consonantes, tríades maiores e menores, fragmentos e escalas diatônicas maiores e menores, Stravinsky recorreu a estas "lembranças tonais" de uma forma muito particular em algumas de suas obras, abandonando determinadas questões mais profundamente arraigadas na tradição tonal (como predeterminações de progressão de acordes e conformidades formais que possam projetar o acontecimento e sucessão de eventos em certos momentos da partitura). Os elementos tonais presentes na música de Stravinsky, especialmente o parâmetro das relações de hierarquia entre alturas, são dispostos de maneira a subverter (e em alguns momentos, romper com) conceitos tradicionais de estabilidade, desenvolvimento e equilíbrio, promovendo, através deste desprendimento de questões da tradição musical, uma nova ordem própria. Conforme observa Straus:

> Toda música tonal é cêntrica, focalizada em classes de notas ou tríades específicas, mas nem toda música cêntrica é tonal. Mesmo sem os recursos da tonalidade, a música pode ser organizada em torno de centros referenciais. Uma grande quantidade de música pós-tonal focaliza notas, classes de notas ou conjuntos de classes de notas específicos como um meio de modelar e organizar a música. Na ausência da harmonia funcional e do encadeamento tradicional, os compositores usam uma variedade de meios contextuais de reforço. No sentido mais geral, notas que são expostas frequentemente, sustentadas em duração, colocadas em registro extremo, tocadas mais fortemente e acentuadas rítmica ou metricamente tendem a ter prioridade sobre notas que não têm aqueles atributos (STRAUS, 2013: 144).

Uma vez que determinadas tradições formais são abandonadas, novos conceitos e relações formais podem se manifestar, e, por consequência da observação dessa natureza formal emergente, o emaranhado de eventos experienciados pode tornar-se mais inteligível ao observador. O entendimento acerca de questões específicas de ordenamento formal nas obras de Stravinsky pode ser alcançado, a nosso ver, pela exploração teórica em torno da questão do prolongamento, conceito que permeia textos produzidos por Heinrich Schenker e seus seguidores. Paralelamente, nos apoiaremos também em Lerdahl (2001) na descrição da peculiaridade inerente a prolongamentos em determinadas peças de Stravinsky.

Contexto teórico analítico

Embora seja um farto campo para exploração teórica, este artigo se detém a desdobramentos da questão da simultaneidade em processos composicionais de Stravinsky, sobretudo por meio daquilo que denominamos como prolongamentos simultâneos multicêntricos. Este artigo busca ampliar tal discussão por intermédio de uma perspectiva teórica baseada principalmente na ideia de prolongamento estrutural da teoria neoschenkeriana. Desse modo, e para o exercício da abordagem teórica aqui interpelada, tomaremos as obras *Ragtime for*

Eleven Instruments (1918), *Preludium for Jazz Ensemble* (1937), *Tango* (1940) e *Ebony Concerto* (1945) – ambas influenciadas pela ideia da música popular americana – como objetos de reflexão analítica. Primeiramente realizaremos uma síntese das teorias que fundamentam a discussão sobre prolongamentos simultâneos multicêntricos, incluindo concepções schenkerianas (DRABKIN, 2001a, 2001b. BENT; POPLE, 2001) e do espaço básico (LERDAHL, 2001), que de certa forma foram conciliadas na teoria biquintal proposta por Straus (2014). Posteriormente apresentaremos reflexões estéticas e, por fim, considerações gerais sobre a temática aludida.

A ideia schenkeriana. Na discussão schenkeriana, a questão do prolongamento refere-se à geração do material harmônico e contrapontístico de uma peça enquanto elaboração linear de uma estrutura fundamental (*Ursatz*) (DRABKIN, 2001a: §1). A *Ursatz* corresponde ao "desenho básico contrapontístico subjacente à estrutura de uma peça ou um movimento, ou ao resultado final de sucessivas "reduções de harmonia-contraponto" em uma análise redutiva de camadas", representando, portanto, uma estrutura musical (DRABKIN, 2001b: §1). Conforme observam Bent e Pople (2001: cap. 4, §22), "a visão de Schenker sobre uma composição musical era que obras tonais que exibem maestria seriam projeções no tempo de um único elemento: a tríade de tônica".

> A projeção dessa tríade compreende dois processos: sua transformação em uma "estrutura fundamental" de duas partes chamada *Ursatz* e a "composição" (*Auskomponierung*), ou elaboração, da estrutura por uma técnica ou mais de "prolongamento". A *Ursatz* é composta de uma descida linear à raiz da tríade – a "linha fundamental" (*Urlinie*) – acompanhada por um "arpejamento" no baixo (*Bassbrechung*) [ou baixo fundamental], da tônica à dominante, e de volta à tônica. Na forma mais simples da *Ursatz*, a descida linear começa a partir do terceiro grau da tríade tônica, e cada nota nessa estrutura é acompanhada por um acorde no baixo. Mas esta é uma noção altamente abstrata e, na prática, a elaboração começa com a estrutura em uma forma já articulada, representando o "plano de fundo" (*Hintergrund*) da obra[1] (BENT; POPLE, 2001: cap. 4, §22, tradução minha).

Partindo da ideia de que a *Ursatz* seja o nível mais profundo em uma composição tonal, "métodos de prolongamento podem ser aplicados à voz superior ou ao baixo, ou a uma das vozes internas emergentes dos primeiros estágios de elaboração"; "estes métodos podem também ligar uma voz interna à outra, ou as duas vozes externas a si mesmas" (DRABKIN, 2001a: §1). Dentre os métodos de prolongamento descritos por esta teoria e suas ramificações, encontram-se a ascensão inicial (*initial ascent*; *Anstieg*), o desdobramento (*unfolding*; *Ausfaltung*), o movimento para/de uma voz interna (*motion to/from an inner voice*; *Untergreifen*), a permuta (*voice exchange*), o registro obrigatório (*obligatory register*; *obligate Lage*), a transferência de registro (*register transfer*;

[1] "The projection of this triad comprises two processes: its transformation into a two-part 'fundamental structure' called the Ursatz, and the 'composing-out' (Auskomponierung), or elaboration, of the structure by one technique or more of 'prolongation'. The Ursatz is made up of a linear descent to the root of the triad – the 'fundamental line' (Urlinie) – accompanied by an 'arpeggiation' in the bass (Bassbrechung), from the tonic to the dominant and back to the tonic. In the simplest form of the Ursatz the linear descent begins with the 3rd of the tonic triad, and each note in it is accompanied by one chord in the bass. But this is a highly abstract notion, and in practice the elaboration begins with the structure in an already articulated form, representing the 'background' (Hintergrund) of the work" (BENT; POPLE, 2001: cap. 4, §22).

Hoherlegung/Tieferlegung), o acoplamento (*coupling*; *Kopellung*), a superposição (*superposition*), a aproximação superior (*reaching over*; *Übergreifen*), a nota de cobertura (*cover tone*; *Deckton*), a substituição (*substitution*), a interrupção (*interruption*; *Unterbrechung*), a ligação (*Linkage*; *Knüpftechnik*) e o paralelismo (*parallelism*) (FRAGA, 2009). Por intermédio da interação de tais mecanismos, os planos estruturais mais profundos representados pela *Ursatz* sofrem processos de prolongamento melódico e harmônico funcional, "gerando" planos médios e o plano de superfície, uma perspectiva hipoteticamente mais próxima de procedimentos composicionais. No sentido inverso, e mais aproximado de processos de análise musical, o plano da superfície musical pode passar por processos de redução e diminuição, que por sua vez são eficazes em indicar os planos mais profundos (frontal, médio e de superfície).

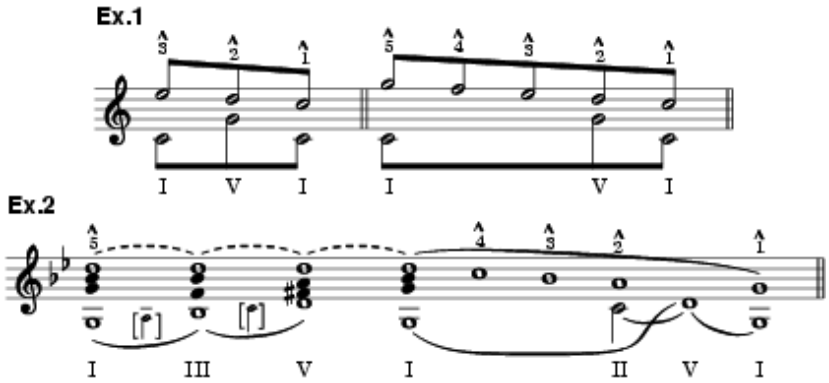


Fig. 1: As duas formas mais comuns da *Ursatz* em Dó maior (Ex. 1); *Ursatz* do primeiro movimento da *Sinfonia em Sol menor*, de Mozart, conforme Schenker (1926) (Ex. 2) (DRABKIN, 2001b).

Por sua capacidade de reconhecer e classificar características e classes de prolongamentos de uma tônica (ou altura principal), a teoria schenkeriana consequentemente propaga-se por questões formais. Ao observar, por exemplo, o prolongamento de uma tônica *x* no início de uma peça, processos de modulação ou tonicização[2] temporária de alturas secundárias e, finalmente, o retorno à tônica *x* ao final da partitura, o pensamento schenkeriano, apoiado em um vasto repertório baseado na harmonia funcional, estabelece um modelo analítico que conjectura expectativas e padrões formais. Assim, determinadas características comuns a prolongamentos recorrentes em períodos e estéticas são categorizadas pela crítica e historiografia musical

[2] "O ato de estabelecer um novo centro tonal, ou de dar a um grau diferente da fundamental (primeiro grau) o papel de tônica. […] O termo *Tonikalisierung* se origina na segunda parte do *Harmonielehre* de Heinrich Schenker (1906, capítulos 2-3), onde exemplos de tonicização são usados para mostrar como uma coleção diatônica pode ser musicalmente enriquecida pela implicação de outra (através da presença de uma única nota estranha), e como o conceito de *Stufe* (isto é, uma harmonia significativa identificada com um determinado grau de escala) é mais útil do que a noção de modulação transitória. O termo 'tonicização' é às vezes usado em um contexto não schenkeriano para caracterizar a modulação em um nível baixo, onde uma nova tonalidade é afirmada apenas brevemente" ("The act of establishing a new key centre, or of giving a degree other than the first the role of tonic. […] The term Tonikalisierung originates in the second part of Heinrich Schenker's Harmonielehre (1906, chaps. 2–3), where examples of tonicization are used to show how one diatonic collection can be musically enriched by the implication of another (through the presence of a single foreign note), and how the concept of Stufe (i.e. a significant harmony identified with a particular scale degree) is more useful than the notion of transitory modulation. The term 'tonicization' is sometimes used in a non-Schenkerian context to characterize modulation at a low level, where a new key is touched on only briefly.") (DRABKIN, 2001c: §1-3, tradução minha).

enquanto estilos[3] e gêneros[4], os quais buscam agrupar obras de características relativamente equivalentes (o que inclui a questão da duração e do prolongamento de eventos musicais).

O espaço básico: precedentes teóricos. De certa forma, o estudo de Straus (2014) – que será debatido adiante – ecoa o conceito de espaço melódico conforme Fred Lerdahl. Em *Tonal Pitch Space* (2001), trabalho construído por intermédio da base da Teoria Geradora da Música Tonal (*Generative Theory of Tonal Music*; doravante: GTTM), Lerdahl descreve um tipo de hierarquia tonal fundamentada não apenas em estudos teóricos musicais, mas também em trabalhos de cognição e psicologia da música. Lerdahl lista precedentes teóricos de modelos tradicionais geométricos que, desde suas origens no período Barroco enquanto artifício didático para modulações parcimoniosas, correlacionam distância espacial e distância musical indutiva:

> Heinichen (1728) propôs o círculo de regiões [da Fig. 2(a)], em que o principal círculo de quintas alterna com o seus homólogos relativos menores. […] Kellner (1737) fez progressos ao sugerir a estrutura da Fig. 2(b), que liga as principais regiões maiores-menores em um duplo círculo de quintas. […] Mais tarde, Gottfried Weber (1821-1824) […] invocou o gráfico na Fig. 2(c). O círculo de quintas aparece no eixo vertical, com os relacionamentos maiores-menores paralelos e relativos alternando no eixo horizontal. G maior, F maior, A menor, e C menor são todas regiões equidistantes de C maior, e assim por diante, por transposição dos demais elementos[5] (LERDAHL, 2001: 43, tradução minha).

[3] "Um termo que denota modo de discurso, modo de expressão; mais particularmente o modo como uma obra de arte é executada. […] Pode ser usado para designar a música característica de um compositor individual, de um período, de uma área geográfica ou de um centro, ou de uma sociedade ou função social" ("A term denoting manner of discourse, mode of expression; more particularly the manner in which a work of art is executed. […] It may be used to denote music characteristic of an individual composer, of a period, of a geographical area or centre, or of a society or social function.") (PASCALL, 2001: §1, tradução minha).

[4] "Classe, tipo ou categoria, sancionada por convenção. Uma vez que as definições convencionais derivam (indutivamente) de particularidades concretas, como obras musicais ou práticas musicais e, portanto, estão sujeitas a mudanças, um gênero provavelmente está mais próximo de um 'tipo ideal' (no sentido de Max Weber) do que de uma 'forma ideal platônica'. Os gêneros são baseados no princípio da repetição. Codificam repetições passadas e convidam repetições futuras. Estas são duas funções muito diferentes, destacando respectivamente qualidades de obras de arte e qualidades de experiência, e têm promovido duas abordagens complementares ao estudo do gênero. O primeiro é propriamente um ramo da poética, e seus alunos variaram de Aristóteles aos atuais expoentes de uma estética analítica. O segundo se refere mais à natureza da experiência estética, e é mais bem entendido como um fator orientador na comunicação. Essa perspectiva tem sido favorecida por muitos estudiosos recentes da literatura e da música e reflete uma tendência mais geral de problematizar a relação entre as obras de arte e sua recepção" ("A class, type or category, sanctioned by convention. Since conventional definitions derive (inductively) from concrete particulars, such as musical works or musical practices, and are therefore subject to change, a genre is probably closer to an 'ideal type' (in Max Weber's sense) than to a Platonic 'ideal form'. Genres are based on the principle of repetition. They codify past repetitions, and they invite future repetitions. These are two very different functions, highlighting respectively qualities of artworks and qualities of experience, and they have promoted two complementary approaches to the study of genre. The first is properly a branch of poetics, and its students have ranged from Aristotle to present-day exponents of an analytical aesthetic. The second concerns rather the nature of aesthetic experience, and is best understood as an orientating factor in communication. This perspective has been favoured by many recent scholars of literature and music, and reflects a more general tendency to problematize the relation between artworks and their reception.") (SAMSON, 2001: §1, tradução minha).

[5] "[…] Heinichen (1728) proposed the regional circle in Figure 2.1a, in which the major circle of fifths alternates with its relative minor counterpart. […] David Kellner (1737) made progress by suggesting the

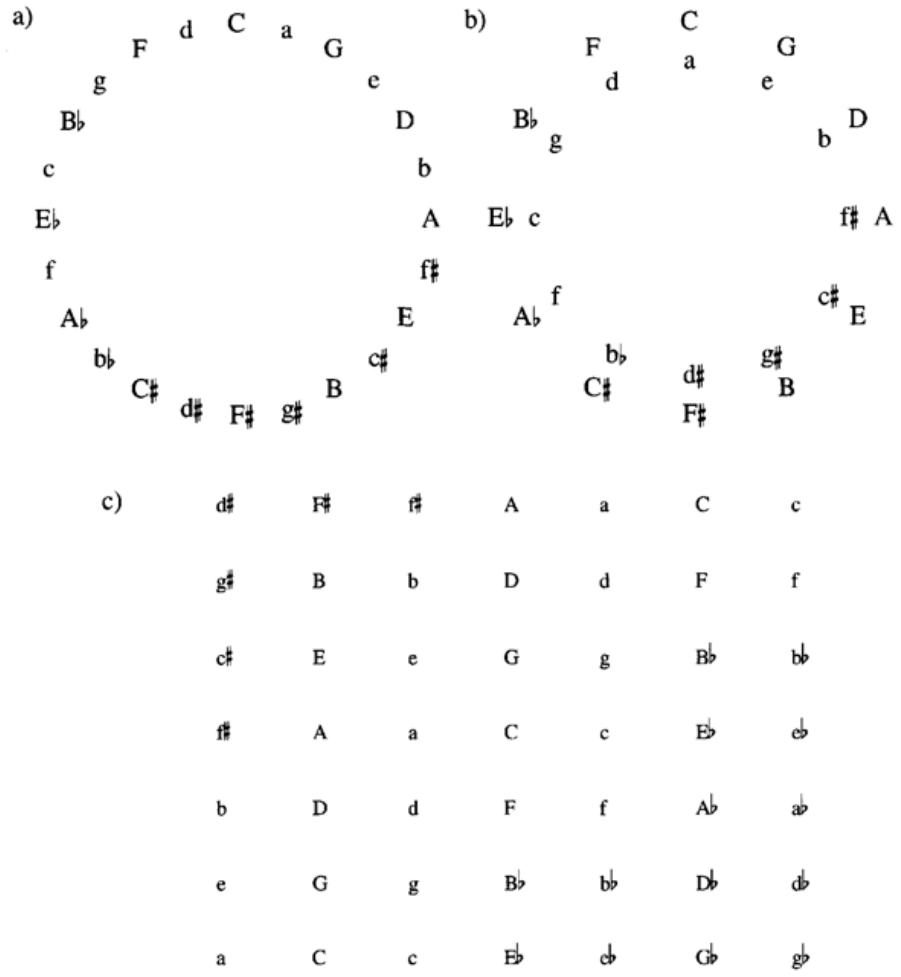


Fig. 2: (a) Círculo regional de Heinichen; (b) Círculo regional de Kellner; (c) Mapa de regiões de Weber (LERDAHL, 2001: 43).

Além de destacar trabalhos a respeito de proximidade tonal e do parentesco de acordes dentro de uma região (RAMEAU, 1722. SECHTER, 1853. PISTON, 1978), Lerdahl (2001: 42) cita também os estudos de David Lewin (1987), que, seguindo Hugo Riemann (1902), discute progressões harmônicas por meio de representação espacial. Ao observar o enfoque da tradição dos estudos de psicologia em torno de notas e classes de altura, em detrimento de relações de acordes e regiões, Lerdahl destaca a representação da elevação de alturas por intermédio de uma hélice (DROBISCH, 1855), a qual apresenta recorrências de oitava posicionadas de forma proximal no eixo vertical do giro da hélice. Esta perspectiva é expandida por Roger Shepard (1982), que inclui outros intervalos relacionados, como a quinta justa. Combinando ciclos de semitom e quinta justa, Shepard cria a hélice dupla da Fig. 3(a), a qual denomina "mapa melódico".

structure in Figure 2.1b, which links relative minor- major regions in a double circle of fifths. […] Later on, Gottfried Weber (1821-1824) (anticipated by Vial 1767; see the frontispiece of Lester 1992) invoked the chart in Figure 2.1c. The circle of fifths appears on the vertical axis, with relative and parallel major-minor relationships alternating on the horizontal axis. G major, F major, A minor, and C minor are all equidistant regions from C major, and so on by transposition throughout" (LERDAHL, 2001: 43).

Lerdahl (2001: 43-44) compara a hélice dupla de Shepard com a estrutura de rede apresentada na Fig. 3(b), considerando um "outro tipo de espaçamento de alturas, e com uma longa história na teoria musical, em que o eixo horizontal é apresentado em quintas perfeitas e o eixo vertical em terças maiores". Proposta originalmente pelo matemático L. L. Euler (1739) como uma forma de representar a entonação, foi utilizada por Hugo Riemann como *Tonnetz* (tabela de relações) de várias maneiras ao longo de sua carreira (MOONEY, 1996). Lerdahl aponta que, sendo ajustada para o temperamento igual, "tal representação corresponde ao 'mapa harmônico' de Shepard (1982)" (LERDAHL, 2001: 43). A *Tonnetz* de temperamento igual serve como base para estudos neoriemannianos[6], vertente teórica dedicada especialmente a processos de transformação entre acordes e/ou regiões.

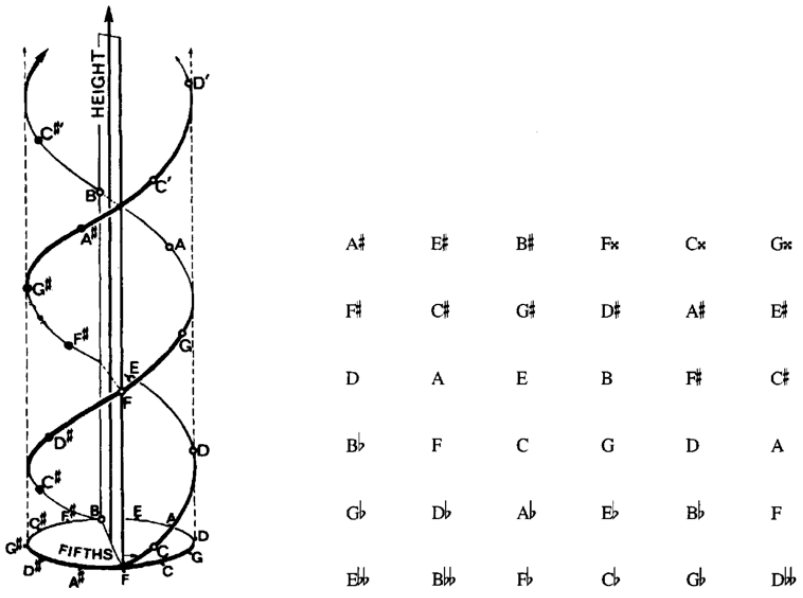


Fig. 3: (a) Mapeamento harmônico de Shepard; (b) *Tonnetz* (tabela de relações), de Riemann (LERDAHL, 2001: 44).

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

[6] Lerdahl destaca os trabalhos de Richard Cohn (1997), Brian Hyer (1995), David Kopp (1995) e David Lewin (1992).

A formulação teórica de Lerdahl (2001) para o espaço diatônico tonal, que mais tarde servirá como fundamentação para Straus (2014), encontra sustentação no trabalho experimental de Carol Krumhansl (1983, 1990) e seus associados, os quais realizaram investigações a respeito da sensibilidade de ouvintes à proximidade de alturas, acordes e regiões em relação a uma tônica induzida. O nível de classe de alturas adquire a forma de cone na Fig. 4(a), em que as classes mais estáveis aparecem na parte inferior e as menos estáveis na parte superior. Para Lerdahl (2001: 46), a estratificação (da Fig. 4) "confirma a observação conhecida (por exemplo, em MEYER, 1956) de que, na tonalidade clássica, a tônica é mais estável, em seguida, os outros membros da tríade tônica, depois, as classes de altura diatônica restantes e, posteriormente, as classes de altura não diatônicas".

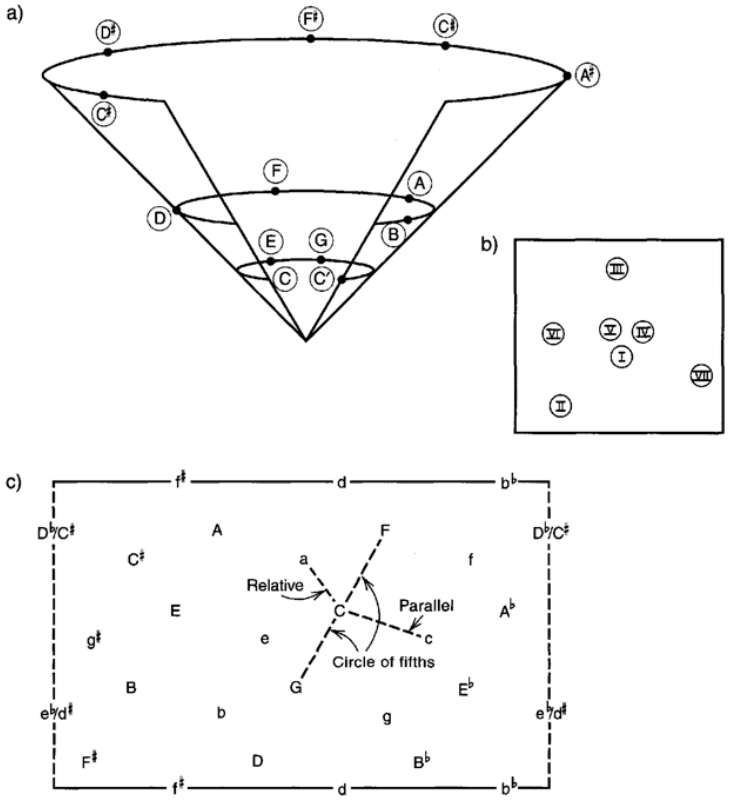


Fig. 4: Representações espaciais de Krumhansl derivados de dados empíricos: (a) proximidade de classes de altura; (b) proximidade de acordes; (c) proximidade de regiões (LERDAHL, 2001: 46).

O cerne da ideia de espaço entre alturas tonais de Lerdahl tem origem nos estudos de Diana Deutsch e John Feroe (1981), os quais propõem uma teoria de codificação de sequências de altura que sugere uma nova abordagem em relação aos resultados de Krumhansl. A ideia destes autores indica uma proximidade sintomática com o princípio reducionista e hierárquico sustentado pelas correntes neoschenkerianas. Tais autores

> […] criam a hipótese de que ouvintes estruturam sequências tonais por meio de alfabetos hierarquicamente organizadas. O alfabeto superior é a oitava; em seguida vêm tríades e acordes de sétima, então a escala diatônica, e, finalmente, a escala cromática [como na Fig. 4(a)]. […] Eles argumentam que quanto mais

> parcimoniosamente uma melodia puder ser representada em termos destes alfabetos, mais fácil será para o ouvinte codificar tal sequência[7] (LERDAHL, 2001: 45, tradução minha).

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

O conceito de espaço básico. Do conceito de espaço básico de Lerdahl, a ideia de alfabetos hierarquicamente organizados, trazida por Deutsch e Feroe, é externalizada conforme a Fig. 5. O nível a (*level* a) é o espaço da oitava (ou da fundamental), o nível b (*level b*) é o espaço da quinta, o nível c (*level c*) é o espaço triádico, o nível d (*level d*) é o espaço diatônico e o nível e (*level e*) é o espaço cromático. Em contraste com Deutsch e Feroe, Lerdahl justifica a inclusão do espaço de quinta por conta deste intervalo ser mais estável do que a terça de uma tríade, e porque a quinta torna-se a unidade base para o deslocamento do espaço. A exclusão do nível de acorde de sétima é explicada, segundo o autor, pela pouca independência deste tipo de acorde no repertório clássico e pelo fato do intervalo de sétima comportar-se geralmente como uma dissonância local, governada por princípios de vozes condutoras. Porém, Lerdahl alerta que se a sétima for entendida enquanto elemento harmônico, esta poderá ser adicionada ao nível triádico. Lerdahl (2001: 48) adota também a representação numérica da Fig. 5(b) por esta trazer à tona a característica formal básica de que o "nível e" proporciona um ciclo fechado de elementos, com elementos adjacentes separados pelo mesmo intervalo.

> O espaço básico é óbvio – todos estamos conscientes de oitavas, tríades, escalas diatônica e cromática – e ele ainda apresenta um grande poder explicativo. […] O espaço é algébrico. Cada nível do espaço se elabora em classes de altura menos estáveis no nível próximo mais baixo; inversamente, as alturas mais estáveis em um nível continuam no nível próximo superior. A estrutura é assimétrica e representa diretamente a escala diatônica e a tríade[8] (LERDAHL, 2001: 48, tradução minha).

[7] "Diana Deutsch and John Feroe (1981) propose a theory of encoding of pitch sequences that suggests a novel approach with respect to Krumhans's results. […] They hypothesize that listeners structure tonal sequences by means of hierarchically organized alphabets. The superordinate alphabet is the octave; then come triads and seventh chords, then the diatonic scale, and finally the chromatic scale […]. They argue that the more parsimoniously a melody can be represented in terms of these alphabets, the easier it is for the listener to encode the sequence" (LERDAHL, 2001: 45).

[8] "The basic space itself is obvious—we are all aware of octaves, triads, and diatonic and chromatic scales—yet it has great explanatory power. […] It meets the listed requirements. The space is algebraic. Each level of the space elaborates into less stable pcs at the next smaller level; conversely, the more stable pcs at one level

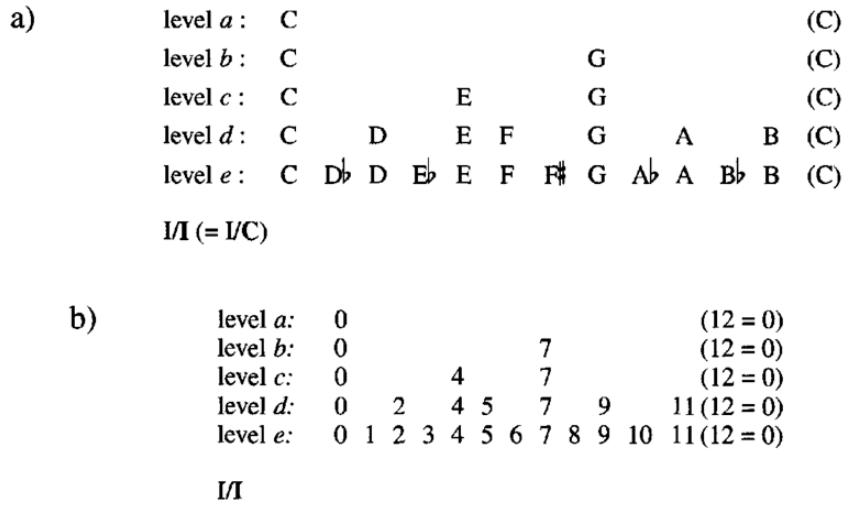


Fig. 5: O espaço básico: (a) usando nome das notas; (b) em formato numérico (LERDAHL, 2001: 47).

Como base para os múltiplos desdobramentos do espaço básico dentro da GTTM, Lerdahl (2001: 48) observa que a distância de outras classes de altura a partir de uma tônica – (0) – pode ser calculada tanto verticalmente quanto horizontalmente. A distância vertical dá a profundidade da incorporação de uma classe de altura ao contar o número de níveis abaixo no espaço básico em que tal classe de altura aparece pela primeira vez. A Fig. 6 expõe esta questão para cada uma das classes de altura da Fig. 5.

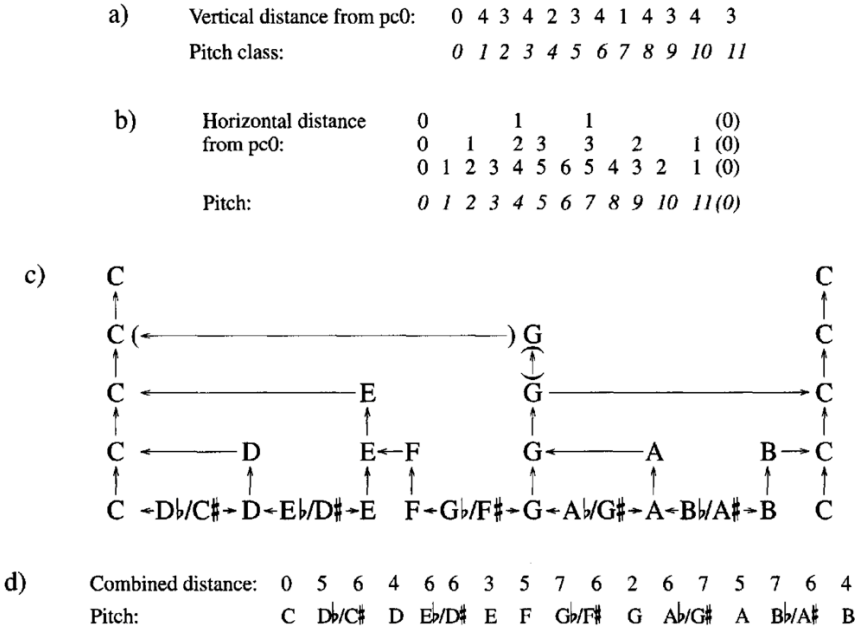


Fig. 6: Classes de altura e proximidade entre alturas no espaço básico: (a) profundidade vertical do embutimento de classe de altura; (b) número de passos horizontais para cada nível; (c) caminhos de alturas horizontais e verticais, passo a passo; (d) número de movimentos para cada altura, em Dó (LERDAHL, 2001: 49, tradução minha).

continue on to the next larger level. The structure is asymmetrical and rep- resents the diatonic scale and the triad directly" (LERDAHL, 2001: 48).

Simultaneidade multicêntrica. Aspectos de simultaneidade em música são articulados em diversos níveis, como no âmbito: das alturas (onde acordes, harmonias ou texturas contrapontísticas são alcançadas por meio de planos sonoros simultâneos); dos timbres (combinações instrumentais e orquestrais simultâneas); das texturas (camadas e planos sonoros simultâneos); das dinâmicas (simultaneidade de intensidades); dos ritmos; técnico-estilístico (simultaneidade da melodia acompanhada ou do contraponto); da coexistência de formas artísticas geradoras de novos gêneros (como a simultaneidade entre música e texto na canção); de novas formas artísticas (como a simultaneidade entre música, texto literário e teatro na ópera), dentre outras possibilidades. Mesmo em casos menos óbvios, como na prática monofônica, pode-se pensar sobre questões de simultaneidade musical entre o material musical e a linha do tempo, ou a linha do tempo criada pela percepção do ouvinte enquanto a música se articula no tempo e espaço. A própria percepção do som relacionado ao tempo e ao espaço é capaz de evidenciar questões de simultaneidade na experiência e na filosofia musical. Conforme observa Leeuw (2005: 77), "a teoria da harmonia, conforme compreendida nos dias de hoje, abrange apenas alguns séculos do desenvolvimento da 'simultaneidade' em seu amplo sentido terminológico".

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

No repertório barroco, clássico e romântico, uma determinada ambiguidade multicentral pode ser observada através de práticas de afirmação de diversos centros de alturas distintas durante uma peça, algo comum a movimentos de obras ou a seções dentro de movimentos. Tal ambiguidade foi e tem sido entendida enquanto desenvolvimentos assíncronos de uma tonalidade central principal, como, por exemplo, o prolongamento da tonalidade de início e de conclusão de uma sinfonia, prolongada por "subtonalidades" intermediárias. A teoria neoschenkeriana, uma das principais vertentes teóricas destinadas a este repertório, descreve a manifestação de tonalidades intermediárias e passageiras como prolongamento e extensão de uma tonalidade principal, normalmente afirmada no início e ao final da obra.

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

> Percebemos a distância existente entre a estrutura e a música em si; a percepção desta distância nos mostra primeiramente que a composição aparece como uma elaboração ou prolongamento da progressão estrutural. A "distância" entre a composição e sua estrutura encontra expressão nos gráficos

> que somente então recebem seu formato definitivo. No interior deste processo de audição estrutural, cada altura e cada progressão revelam seu significado, com um desdobramento orgânico da progressão básica, e suas partes individuais na formação do organismo tonal por inteiro. Assim, o processo indutivo explica o significado e o impacto dos prolongamentos na criação das cores, do interesse e da tensão na música[9] (SALZER, 1962: 207, tradução minha).

Além do notável êxito em apontar técnicas de prolongamentos lineares no repertório barroco, clássico e romântico, adaptações desta teoria também têm sido capazes de evidenciar prolongamentos em alguns exemplos do Romantismo Tardio e da música do século XX, especialmente no Modernismo. Estando estes movimentos distantes – ao menos em termos estéticos e estilísticos – do repertório descrito pela teoria neoschenkeriana, o estudo de prolongamentos lineares mostra-se capaz de abordar obras desenvolvidas mesmo em alguns ambientes pós-tonais.

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

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

Como uma resposta a tais procedimentos ultragermânicos, uma parte do Modernismo sugere expressões estéticas particulares, porém não completamente opostas à música da tradição desenvolvimentista. Apresenta, por exemplo, um novo tipo de ambiguidade linear, valendo-se por vezes de coleções não diatônicas (pentatônicas, hexatônicas, octatônicas ou cromáticas) ou de

[9] "We realize the 'distance' between the structure and the actual music; the perception of this distance first of all shows that the composition appears as an elaboration or prolongation of the structural progression. The 'distance' between a composition and its structure finds expression in the graphs which only now receive their definite shape. For within this process of structural hearing each tone and each progression reveals its significance as an organic offshoot of the basic progression and its individual share in forming the tonal organism in its entirety. Thus the inductive process explains the meaning and impact of the prolongations which create the color, interest and tension of the music" (SALZER, 1962: 207).

estruturas e fragmentos tonais, algo que pode ser entendido como uma espécie de "prefácio para a simultaneidade multicêntrica". Embora ainda seja desenvolvido de forma assíncrona (ou seja, de maneira incoexistente, e não simultaneamente), assim como em exemplos característicos do Romantismo Tardio, este novo tipo de ambiguidade sugere, por vezes, a desconstrução de alturas centrais hierárquicas únicas, como por meio da elaboração de ambientes diatônicos ambíguos (ex.: a dualidade de um centro maior e seu relativo menor, como em *La fille aux cheveux de lin*, de Debussy). Especialmente a partir do Modernismo, a monocentralidade tonal deixa, portanto, de ser um atributo musical consensualmente desejável, incontestável e facilmente reconhecível – como nos casos de obras que, do Barroco ao Romantismo, explicitaram a tonalidade em seus próprios títulos –, podendo agora a centralidade de uma peça se manifestar dubiamente durante a partitura. Tal ambiguidade se desdobrará e se potencializará na obra de Stravinsky e de alguns outros compositores modernistas em novas dualidades, pluralidades, multiplicidades e simultaneidades.

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

Além de estabelecer diálogos entre coleções não diatônicas e o próprio diatonicismo, Stravinsky empreende, em diversas obras, um tipo de simultaneidade multicêntrica, algo que pode ser descrito como uma expansão da ambiguidade praticada assincronamente por estruturas não simultâneas no Romantismo Tardio ou no Modernismo de Debussy. Por meio de experiências analíticas, cognitivas e teóricas, percebemos que a música de Stravinsky manipula processos composicionais baseados em simultaneidades multicêntricas, que por sua vez permitem o prolongamento de diversas camadas tonais, modais, ou de coleções não diatônicas concomitantes, homônimas ou cujas alturas centrais são ou não distintas. Tal simultaneidade torna-se um aspecto fundamental nos processos composicionais de Stravinsky, um compositor orientado esteticamente por uma lógica particular capaz de alcançar estruturas ambíguas.

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

> A simultaneidade […] na música exerce papel importante desde o começo de seu desenvolvimento histórico, sobretudo quando falamos de música tradicional ocidental. Stuckenschmidt aponta em seu livro *Twentieth Century Music* (1976) procedimentos de simultaneidades não usuais desde o século XIII, alguns motetos, por exemplo, com sobreposição de textos em línguas diferentes e com sobreposição de processos musicais e métricas diferentes. De certa maneira a

> polifonia como era aplicada mesmo dentro dos moldes mais tradicionais não deixa de ser um rico processo de simultaneidades. Mas o próprio autor reforça que é no século XX que a simultaneidade adquire novo sentido e passa a ser explorado de maneira mais intensa. Ele elenca obras como *Sarcasmes* de Prokofiev, as *Bagatelas* de Bartok, a *Segunda Sonatina* de Busoni, *Pelléas* e *Mélisande* de Debussy, *Salomé* de Strauss e a obra pianística de Scriabin como exemplos de projetos de simultaneidade emblemáticos do começo do século XX (MACHADO, 2014: 4).

Por conta da ausência de precedentes teóricos em torno de tais processos, alguns trabalhos de análise musical deste repertório, ao se depararem com a ambiguidade dos prolongamentos simultâneos multicêntricos, frequentemente tendem a proferir observações pouco cautelosas, como "determinada passagem é um exemplo do politonalismo", ou "tal movimento é bimodal". A terminologia da bitonalidade ou da politonalidade tem sido uma rápida e insegura solução encontrada para a descrição do repertório caracterizado por eventos multicentrais simultâneos, e, neste cenário, o *Bolero,* de Ravel, talvez seja o exemplo mais icônico de tal prática terminológica – a qual manifesta-se algumas vezes de maneira inadequada e muitas vezes pouco reflexiva.

Embora seja um farto campo para exploração teórica, procuro me deter neste artigo aos desdobramentos da questão da simultaneidade em processos composicionais de Stravinsky, sobretudo mediante aquilo que denomino como prolongamentos simultâneos multicêntricos. Em seguimento ao pioneirismo de Straus (2014) sobre o assunto, busco ampliar esta discussão pelo intermédio de uma perspectiva teórica baseada principalmente na ideia de prolongamento estrutural neoschenkeriana (SALZER, 1962) e na terminologia da teoria dos conjuntos (FORTE, 1973. RAHN, 1980).

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

O aspecto fundamental da abordagem biquintal tomada por Straus parte do conceito neoschenkeriano de harmonias referenciais estáveis e de procedimentos pelos quais estas harmonias podem ser estendidas, elaboradas e prolongadas por meio da condução de vozes. Straus (2014: 32) relata a análise de Heinrich Schenker de 1926[10] sobre uma passagem do *Concerto para Piano* (1924) de Stravinsky, no qual, apesar de creditar o uso de progressões lineares por parte de Stravinsky, Schenker condena o compositor por frustrar seu "comportamento natural" (o das progressões lineares) sempre que possível. Schenker questiona o fato de Stravinsky "contradizer seu plano de composição sempre que pode", um ponto de vista compreensível, tendo em vista que o vasto repertório explorado e estudado pelo musicólogo compreende basicamente obras do período clássico ou romântico.

[10] Publicada em Schenker (1996).

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

> Embora algumas das análises produzidas dentro desta tradição [a de Schenker] tenham sofrido falta de consistência e clareza, a possibilidade do prolongamento na música de Stravinsky foi e continua sendo atraente. […] O modelo biquintal que proponho pode dialogar com conceitos schenkerianos e pode colher os benefícios da abordagem dos prolongamentos, incluindo o sentido de que unidades musicais possam ser unidas através do preenchimento de espaços e de que trechos e coleções maiores emerjam de fragmentos menores e mais simples via processos consistentes[11] (STRAUS, 2014: 32, tradução minha).

No conceito de estruturas biquintais de Straus, duas quintas perfeitas são estabilizadas e elaboradas. Com isso, este modelo teórico inexoravelmente estipula uma relação com o tradicional e contraditório conceito de bitonalidade. Segundo Straus (2014: 5), bitonalidade significa que a música é concebida e entendida através de duas tonalidades, simultaneamente. Nas passagens mais características de Stravinsky, entretanto, há algum tipo de nível de tensão entre dois centros de altura que competem entre si, cada qual reforçado por sua própria quinta. Straus sugere pensarmos em bitonalidade na música de Stravinsky como um espectro de possibilidades, mais do que um simples estado absoluto:

> Às vezes, as quintas estruturais são afirmadas com importância virtualmente igual; outras vezes, uma delas é percebida como subordinada à outra. O aparato analítico pode dar a impressão de que as duas quintas são sempre iguais em peso estrutural, mas, na prática musical, a proeminência relativa das quintas irá variar. O modelo teórico apresentado aqui é destinado a capturar e expressar uma variedade de efeitos bitonais[12] (STRAUS, 2014: 5, tradução minha).

Dialogando com formulações teóricas neoschenkerianas, da teoria dos conjuntos e da teoria neoriemanniana, Straus apresenta uma tabela em que resume seis interpretações, as quais denomina "modelos de harmonia e vozes condutoras na música de Stravinsky" (Quadro 1). A

[11] "While some of the analyses produced within this tradition have suffered from inconsistency and lack of clarity, the possibility of prolongation in Stravinsky's music has long been and remains appealing. […] The bi-quintal model presented here can do those things and can thus reap the benefits of the prolongational approach, including a sense that musical units can be bound together by embellishing spans and that larger groupings and collections emerge from smaller, simpler ones via consistent processes" (STRAUS, 2014: 32).

[12] "Sometimes, the structural fifths are asserted with virtually equal strength; other times, one is felt as relatively subordinate to the other. The analytical apparatus may give the impression that the two fifths are always equal in structural weight, but in musical practice, the relative prominence of the fifths will vary. The theoretical model presented here is designed to capture and express a range of bitonal effects" (STRAUS, 2014: 5).

primeira fileira da tabela (*model*) corresponde à classe intervalar que separa as duas quintas estruturais. A segunda fileira (*PC*) apresenta uma classe de altura *X* em oposição à classe de altura decorrente do modelo em questão (ex.: C – C♯ no Modelo 1, C – D no Modelo 2 etc). A terceira fileira (*fifths*) identifica as quintas estruturais das classes de altura propostas pela segunda fileira. A quarta fileira (*harmonic axis*) representa a combinação das duas quintas estruturais em um único tetracorde, identificado como "eixo harmônico". A quinta fileira (*harmonic fill*) identifica caminhos comuns pelos quais as quintas estruturais podem ser preenchidas harmonicamente, frequentemente pelos conjuntos de classes de altura [027], [0247] e [0257], apesar de outros preenchimentos harmônicos também serem possíveis. A sexta fileira (*harmonic fill - triads*) identifica as tríades relevantes e as conecta a operações neoriemannianas familiares, P, L, R, e suas obversas, P', L' e R'. A sétima fileira (*forths*) dispõe cada uma das quintas estruturais em intervalos de quarta, segundo o conceito de equivalência de classes intervalares. A oitava fileira (*melodic fill – primary spans*) exibe as quartas melódicas com preenchimento por notas de passagem, tipicamente criando conjunto de classes do tipo [025/035], [0135/0245] ou [0235]. A nona fileira (*melodic fill – secondary spans*) expõe possibilidades de preenchimento das demais quartas e terças dentro do eixo harmônico que inclui notas de passagem. A décima fileira (*scales*) sugere escalas e coleções que podem emergir como subproduto dos seis modelos harmônicos e melódicos de estruturas biquintais.

Model	1	2	3	4	5	6
PC	C, C♯	C, D	C, E♭	C, E	C, F	C, F♯
Fifths	G G♯ C C♯	G A C D	G B♭ C E♭	G B C E	G C C F	G C♯ C F♯
Harmonic axis	C–C♯–G–G♯ 0–1–7–8 (=0156)	C–D–G–A 0–2–7–9 (=0257)	C–E♭–G–B♭ 0–3–7–t (=0358)	C–E–G–B 0–4–7–t (=0158)	C–F–G–C 0–5–7–0 (=027)	C–F♯–G–C♯ 0–6–7–1 (=0167)
Harmonic fill (027/057, 0247, 0257)	**C**–(D–E–F)–**G** **C♯**–(C♯–C♯–C♯)–**G♯**	**C**–(D–E–F)–**G** **D**–(E–F♯–G)–**A**	**C**–(D–E–F)–**G** **E♭**–(F–G–A♭)–**B♭**	**C**–(D–E–F)–**G** **D**–(F♯–G♯–A)–**B**	**C**–(D–E–F)–**G** **F**–(G–A–B♭)–**C**	**C**–(D–E–F)–**G** **F♯**–(G♯–A♯–B)–**C♯**
Harmonic fill (triads)	C+ —P'— C♯– P P C– C♯+	C+ – DIAPO – D– P P C– D+	C+ E♭– P P C– —R— E♭+	C+ —L— E– P P C– –HEXPO– E+	C+ —L'— F– P P C– —R'— F+	C+ –OCTPO– F♯+ P P C– –OCTPO– F♯–
Fourths	G–C, G♯–C♯	G–C, A–D	G–C, B♭–E♭	G–C, B–E	G–C, C-F	G–C, C♯–F♯
Melodic fill (primary spans) 0135/0235/0245	**G**–A(♭)–B(♭)–**C** **G♯**–A(♯)–B(♯)–**C♯**	**G**–A(♭)–B(♭)–**C** **A**–B(♭)–C(♯)–**D**	**G**–A(♭)–B(♭)–**C** **B♭**–C(♭)–D(♭)–**E♭**	**G**–A(♭)–B(♭)–**C** **B**–C(♯)–D(♯)–**E**	**G**–A(♭)–B(♭)–**C** **C**–D(♭)–E(♭)–**F**	**G**–A(♭)–B(♭)–**C** **C♯**–D(♯)–E(♯)–**F♯**
Melodic fill (secondary spans)		**D**–E(♭)–F(♯)–**G** **A**–B(♭)–**C**	**C**–D(♭)–**E♭** **E♭**–F–**G** **G**–A(♭)–**B♭**	**C**–D–**E** **E**–F(♯)–**G** **G**–A–**B**		
Scales	Harmonic minor	Diatonic	Octatonic Diatonic	Diatonic Hexatonic	Diatonic Acoustic	Octatonic

Quadro 1: Seis modelos de harmonia e vozes condutoras na música de Stravinsky (STRAUS, 2014: 4).

Como anexo de seu artigo, Straus apresenta um consistente catálogo com 95 passagens de 44 obras distintas de Stravinsky, onde são identificadas técnicas de desenvolvimento de estruturas biquintais, compreendendo o período composicional de *Petrushka* a *Agon* (obras compostas entre 1910 e 1957). A Fig. 7, demonstra o modelo 6 de relação biquintal na abertura de *Le Noces* (1913) entre o acorde de acompanhamento (B♭-F) e o fragmento motívico vocal

principal (E-B). A Fig. 8 apresenta esta nova abordagem teórica ao amplamente discutido exemplo do acorde de *Les Augures printaniers*, em *Le Sacre du Printemps*, em que Straus observa uma estrutura biquintal de modelo I (E♭/E). Ambos os exemplos compõem parte da extensa exemplificação apresentada por Straus em seu artigo original.

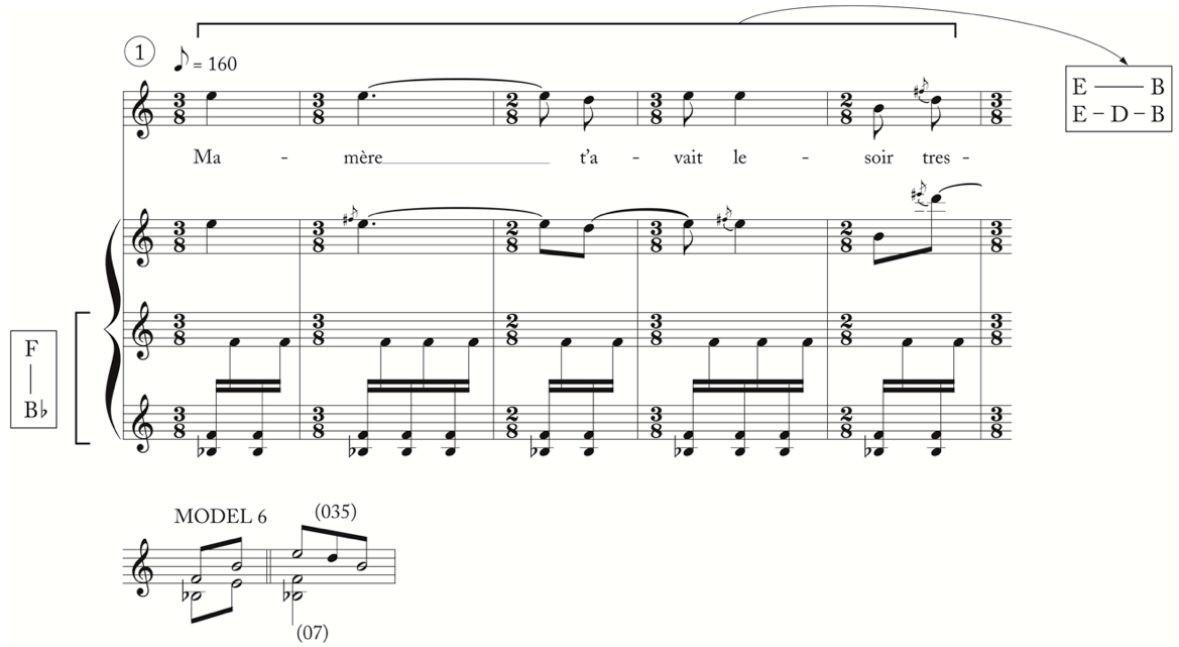


Fig. 7: *Les Noces* – Modelo 6 (B♭/E) (STRAUS, 2014: 10).

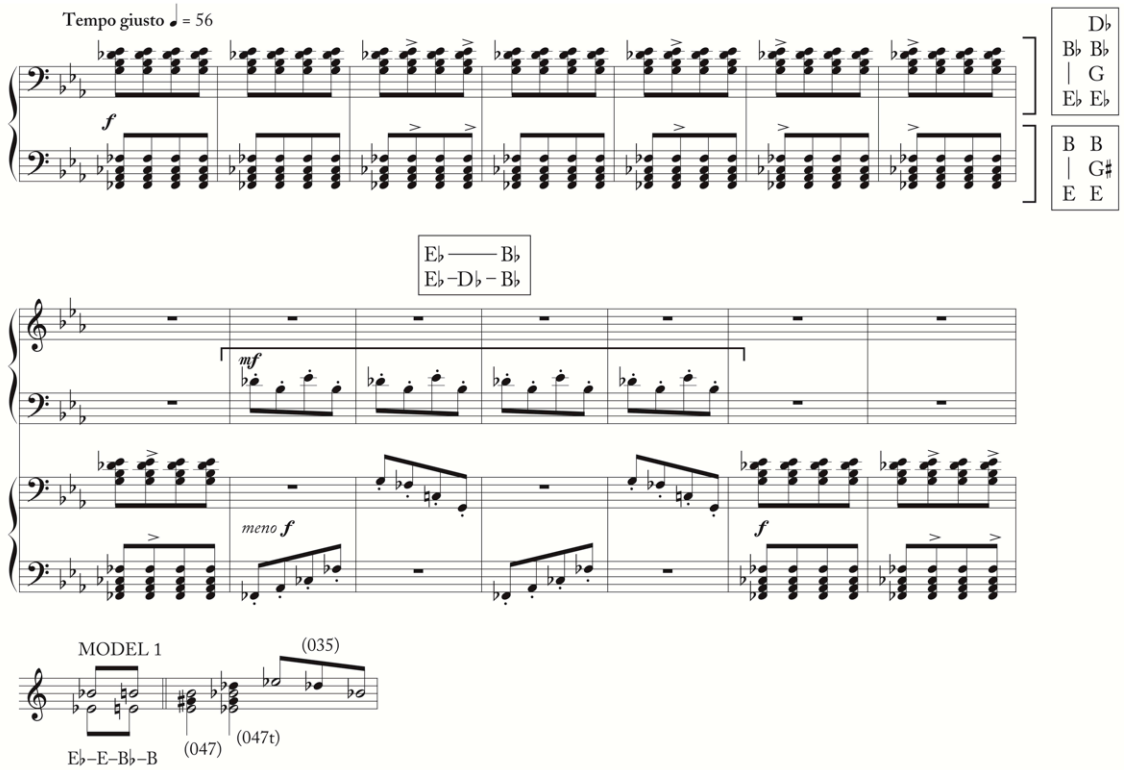


Fig. 8: *Le Sacre du Printemps*, "Les Augures printaniers". Modelo Biquintal I (E♭/E). A harmonia superimpõe E–B, representada por uma tríade de F♭ maior, e E♭–B♭ representado como um acorde de E-maior-menor com sétima. A quinta estrutural E♭– B♭ é também realizada e preenchida melodicamente de forma parcial como E♭–D♭–B♭ (035) (STRAUS, 2014: 14).

Novos exemplos

À luz da perspectiva teórica de Straus, podemos identificar a presença da estrutura biquintal de modelo 2 na primeira seção de *Ragtime for Eleven Instruments* (1918), de Stravinsky (c. 5-9). Neste exemplo (Fig. 9), a estrutura quintal B♭–F é desenvolvida no registro mais grave (representada pela clave de fá), enquanto uma estrutura quintal C-G é desenhada no registro agudo (clave de sol), sendo esta última preenchida melodicamente por todas as classes de altura entre a quinta C-G (C♯-D-D♯-E-F-F♯). O perfil de preenchimento de espaço [01234567] utilizado por Stravinsky na quinta mais aguda (C-G) colabora para a desconstrução da ideia de *ragtime* tradicional, uma vez que Stravinsky substitui a característica estilística diatônica do gênero popular por intermédio de uma ambiguidade pós-tonal, articulada por uma coleção altamente cromática. Embora duas quintas sejam desenvolvidas, este exemplo mostra como nenhuma destas quintas sugere quaisquer relações tipicamente tonais em seus prolongamentos. Portanto, conforme previamente observado por Straus, as terminologias de "bitonalidade" ou "politonalidade", baseadas na morfologia de tonalidade, podem ser incapazes de representar a multiplicidade e a particularidade dos múltiplos procedimentos composicionais de Stravinsky.

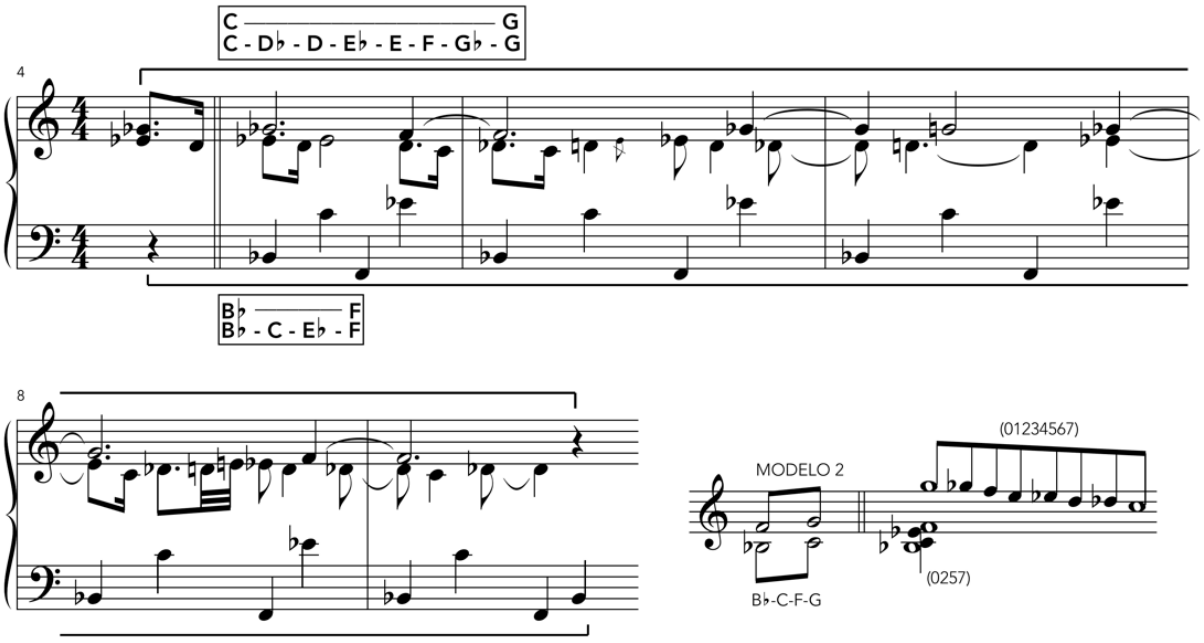


Fig. 9: Modelo Biquintal 2 (B♭/C) em *Ragtime for Eleven Instruments* (1918), de Stravinsky.

Em *Ragtime for Eleven Instruments* (1918), c. 25-26 (Fig. 10), o modelo biquintal 2 desenvolve a quinta de G-D (012367) nos registros mais agudos e a quinta G♯-D♯ (037) no registro de acompanhamento, registro este que apesenta a marcha rítmica típica dos *ragtimes* tradicionais. Logo adiante, nos c. 27-28, a quinta das camadas superiores é transposta de G-D (c. 25-26) para C-G (c. 27-28), adquirindo um tipo de preenchimento que compreende todo o espaço cromático entre as notas principais da quinta (01234567), enquanto a quinta G♯-D♯ da camada inferior permanece praticamente inalterada (com exceção da adição da altura F). Em um nível tão rápido e passageiro, o contraste criado por intermédio da operação de transposição de uma das camadas, bem como por alterações nas determinações rítmicas e motívicas, favorece a

impressão de variabilidade, imprevisibilidade, impermanência e constante modificação do material musical. Este exemplo caracteriza o modelo biquintal 1 (G/G♯).

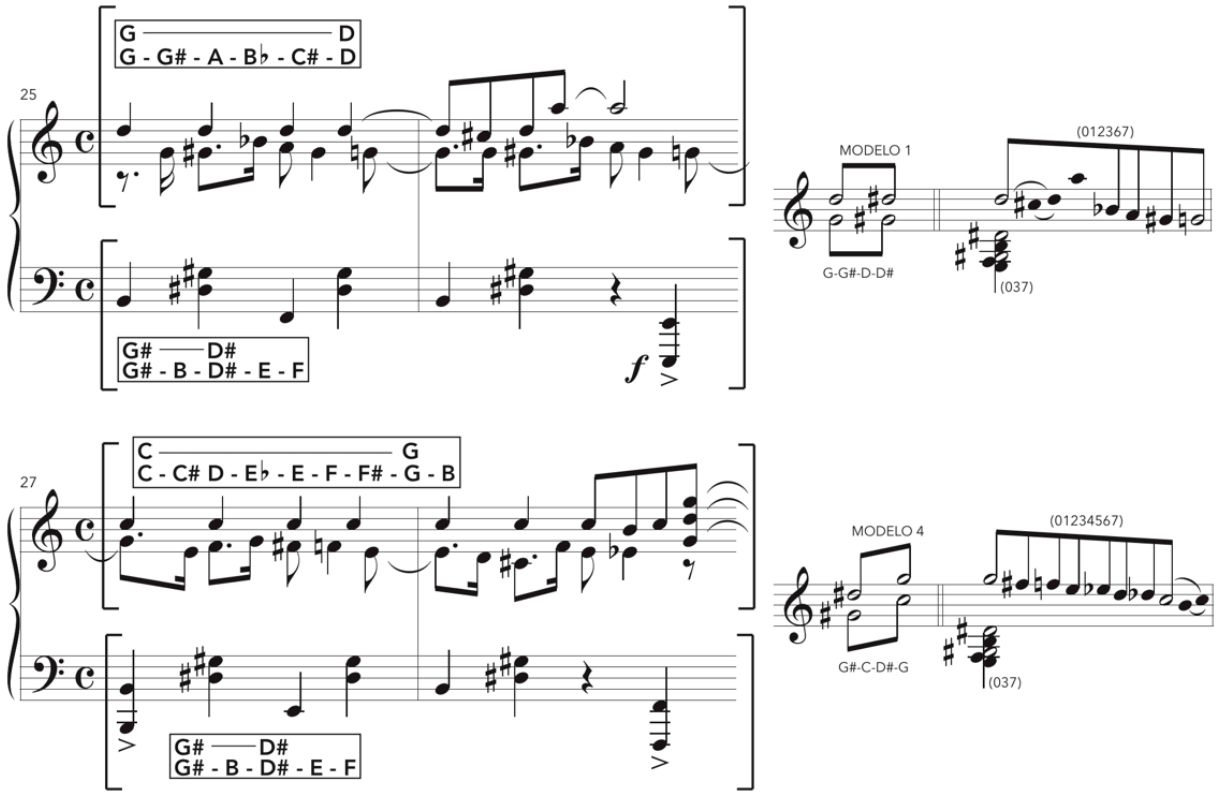


Fig. 10: Modelo biquintal 1 (G/G♯, c. 25-26) e modelo biquintal 4 (G♯/C, c. 27-28) em *Ragtime for Eleven Instruments* (1918), de Stravinsky.

Na polifonia do segundo movimento de *Ebony Concerto* (1945), c. 11-12 (Fig. 11), as linhas parcialmente heterogêneas do clarinete, saxofone tenor e saxofone barítono articulam, cada qual por seu tipo próprio de preenchimento, o espaço quintal de F-C. Este mesmo espaço é reforçado pelas linhas dos trombones, piano e contrabaixo, os quais executam a tríade de Fá menor. No entanto, a trompa em fá entoa simultaneamente, em sequência, as alturas E♭-F♭-G♭-A♭, as quais são circundadas pelo espaço quintal A♭-E♭. O trecho em questão envolve, assim, o modelo biquintal 3 (F/A♭). Apesar de se articular simultaneamente ao acompanhamento tríadico de Fá menor, a linha da trompa apresenta um perfil de alturas que destoa das demais camadas, conquistando espaço de destaque e foco de atenção por conta do "descolamento" causado por sua quinta (A♭-E♭) em relação à quinta proeminente (F-C). A predominância central de F é, portanto, desequilibrada momentaneamente pela simultânea ocorrência e concorrência de um material "estranho", o qual, conjuntamente com o centro principal, estabelece uma interessante oposição entre espaços cujas alturas principais são distintas.

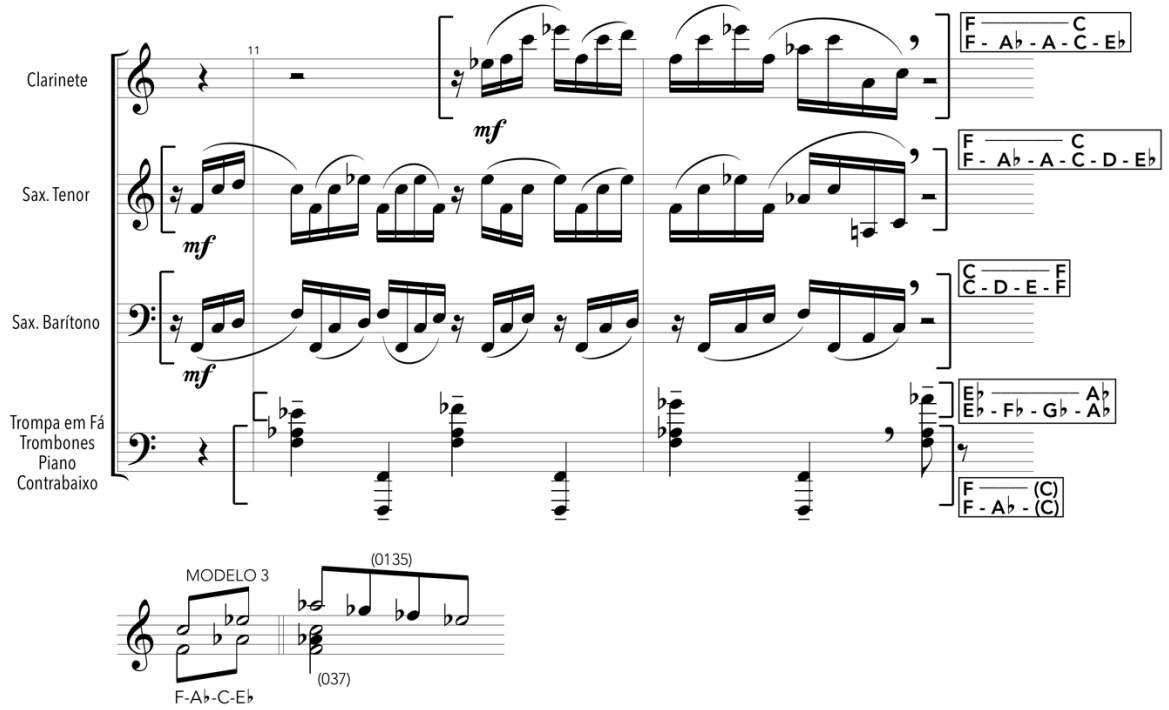


Fig. 11: Modelo Biquintal 3 (F/A♭) no segundo movimento de *Ebony Concerto* (1945), c. 11-12, de Stravinsky.

Ainda no segundo movimento de *Ebony Concerto*, c. 18-21 (Fig. 12), o material de alturas que intercala os acordes rítmicos nos trompetes (tempos fortes) por outros acordes nos trombones (nos contratempos) percorre o espaço cromático (D-E-F-F♯-G-G♯-A-B♭-B-C), triádico (D-F-F♯-A) e quintal (D-A) de Ré. A aparição de um novo material de caráter melódico (A-B-C-D-E), apresentado pelo primeiro trompete (c. 21), organiza, mais uma vez, uma estrutura biquintal (A-E), desta vez descrita por Straus como o modelo 5. As questões texturais que implicam neste exemplo, como o contraste entre o acompanhamento (trompetes 2-5 e trombones) e o pequeno fragmento melódico (primeiro trompete), possibilitam a identificação de camadas em oposição e, consequentemente, o reconhecimento de perfilamentos específicos para cada uma destas camadas. Muito embora o intenso cromatismo que domina este trecho possa ocasionar interpretações sobre aleatoriedade e indeterminabilidade transitória, a verificação de espaços de alturas principais desenvolvidos em níveis cromáticos, diatônicos, triádicos e quintais por intermédio de separação textural é reveladora para o reconhecimento do arcabouço substancial de momentos musicais desta natureza.

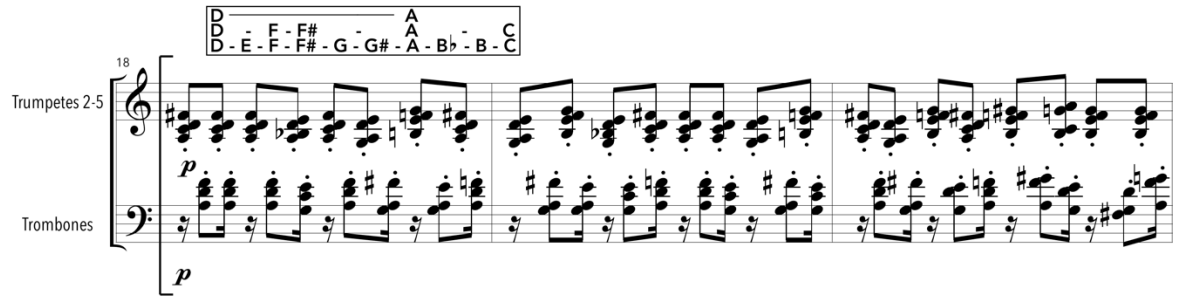


Fig. 12: Modelo biquintal 5 (A/D) no segundo movimento de *Ebony Concerto* (1945), c. 18-21, de Stravinsky.

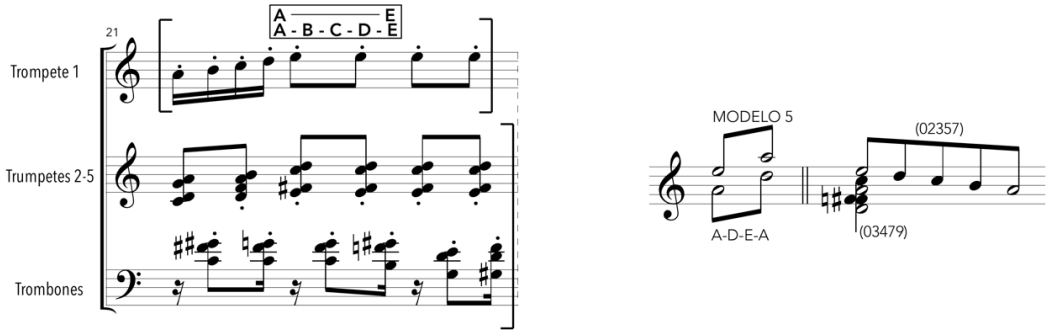


Fig. 12 (cont.): Modelo biquintal 5 (A/D) no segundo movimento de *Ebony Concerto* (1945), c. 18-21, de Stravinsky.

O início do terceiro movimento de *Ebony Concerto*, c. 1-10 (Fig. 13), expõe a oposição entre um material de caráter melódico (contrabaixo e clarone) e outro de qualidade vertical (trompetes 1-5 e violão). Enquanto a melodia percorre o espaço triádico de D (D-F-G-A-C) em torno da quinta D-A, os acordes pronunciados em registro superior articulam o espaço triádico de G (G-B-C-D) ao redor da quinta G-D, caracterizando, portanto, o modelo biquintal 5 (D/G). Em confronto com estruturas biquintais articuladas por espaços altamente cromáticos (conforme Fig. 10 e Fig. 12), o exemplo aqui em questão ilustra perfilamentos de espaço mais rarefeitos e menos intensos, algo que simplifica a constatação estrutural. Destaca-se também, neste exemplo, o fato da altura C incluir-se dentro do espaço triádico G-B-D quase como um elemento de intromissão e disrupção ao tradicional equilíbrio da tríade maior (neste caso, a tríade de Sol), algo típico do vocabulário composicional de Stravinsky.

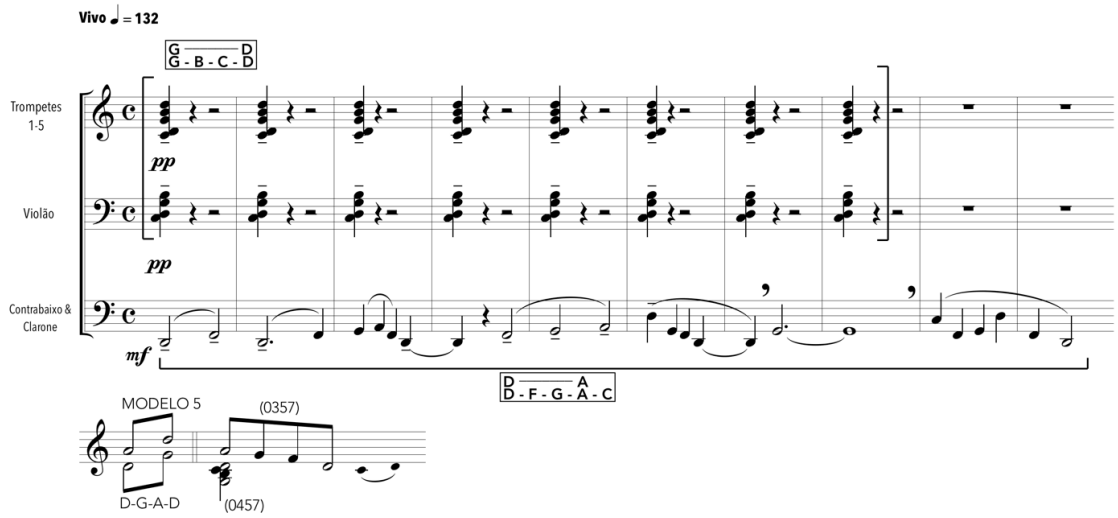


Fig. 13: Modelo biquintal 5 (D/G) no terceiro movimento de *Ebony Concerto* (1945), de Stravinsky.

A seguir, no mesmo movimento, c. 45-51 (Fig. 14), a melodia envolta na quinta D-A, apresentada nos compassos iniciais do movimento, é retomada e variada pela trompa em Fá. Simultaneamente, o espaço de quinta E♭-B♭ (clarinetes, violão, contrabaixo e harpa) é desenvolvido na função de acompanhamento melódico, tipificando, consequentemente, o modelo biquintal 1 (D/E♭). A dualidade de terça maior e menor (G♭, na camada mais grave; G♮, presente

como preenchimento dos acordes), além de poder ser compreendida como uma alusão à *blue note*, representa uma "casualidade" peculiar ao trecho: o mesmo intervalo de terça menor que rege a movimentação do material temático principal (D-F) também profere movimento à linha de baixo (E♭-G♭). Apesar do exemplo ilustrar apenas o fragmento melódico D-F (na trompa em Fá), o que representa uma rarefação do preenchimento quintal dos compassos iniciais da peça, as demais alturas com tal função aparecem nos compassos subsequentes.

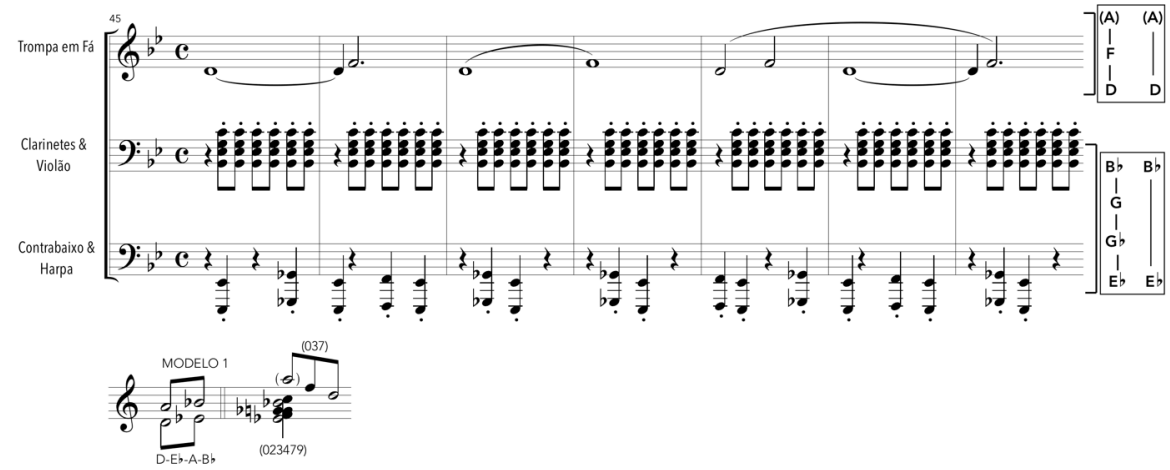


Fig. 14: Modelo biquintal 1 (D/E♭) no terceiro movimento de *Ebony Concerto* (1945), de Stravinsky.

Alguns compassos depois (c. 82-91), a introdução é reapresentada, porém sob variação (Fig. 15). O material melódico, que inicialmente (c. 1-8) contornava o espaço diatônico de D (D-F-G-A-C), é aqui reafirmado sem alteração ou variação. O material vertical de acompanhamento, entretanto, sofre variação por transposição: o acorde G-B-C-D (c. 1-8) ressurge como F-A-C-D (c. 82-91). O processo de transposição das alturas que envolviam o espaço de quinta G-D (c. 1-8) para F-C (c. 82-91) faz com que o modelo biquintal em questão também seja alterado, passando a corresponder ao modelo biquintal 3 (D/F). Tal procedimento ilustra um tipo de equilíbrio harmonioso e coexistencial entre estabilidade e variação.

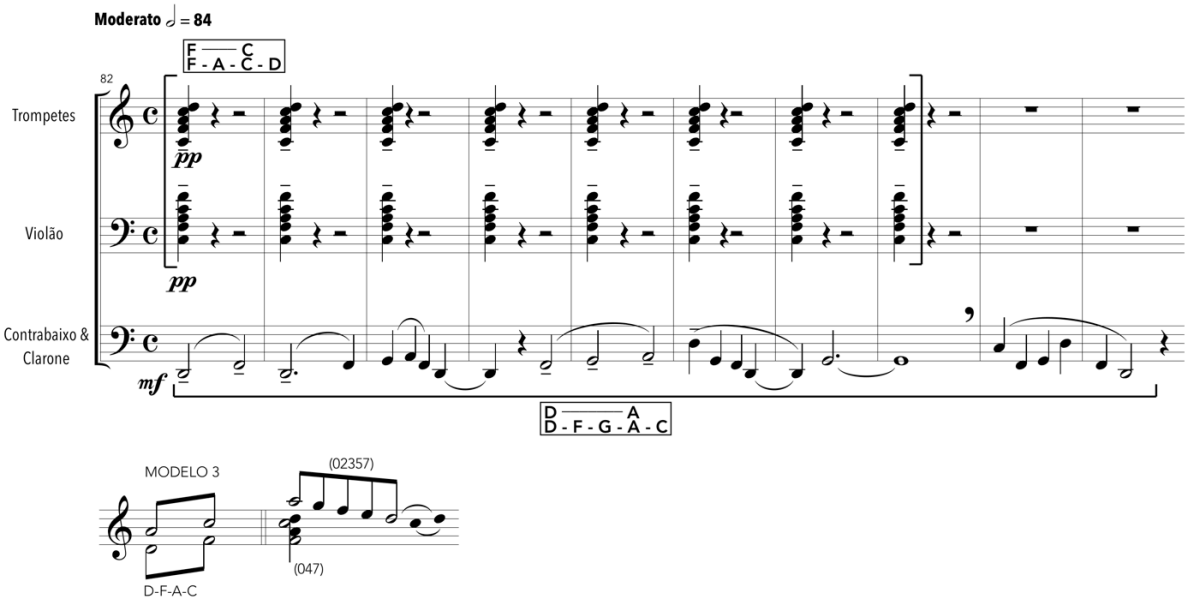


Fig. 15: Modelo biquintal 3 (D/F) no terceiro movimento de *Ebony Concerto* (1945), de Stravinsky.

Adiante (c. 100-105), um trecho de características texturais similares aos anteriores (melodia e acompanhamento de textura homofônica) também revela uma estrutura biquintal. A quinta B♭-F (trompa em Fá e trombones) é preenchida pelas alturas D♭-A♭ em seu nível de acorde (B♭-D♭-F-A♭), preenchimento este que, por sua vez, também caracteriza uma disputa entre duas quintas. A análise apresentada (Fig. 16), entretanto, considera B♭-F como a quinta principal da camada por conta de seu posicionamento no registro mais grave. Simultaneamente, o material melódico que alterna arpejos e descidas escalares (clarone e piano) percorre o espaço cromático e diatônico de escalas maiores e menores de F (F-G-A♭-A-B♭-C-D♭-E♭, c. 100-102; e F-G♭-G-A-'C'-E♭, c. 103-105), o que, em oposição à quinta B♭-F dos acordes, caracteriza o modelo biquintal 5 (F/B♭).

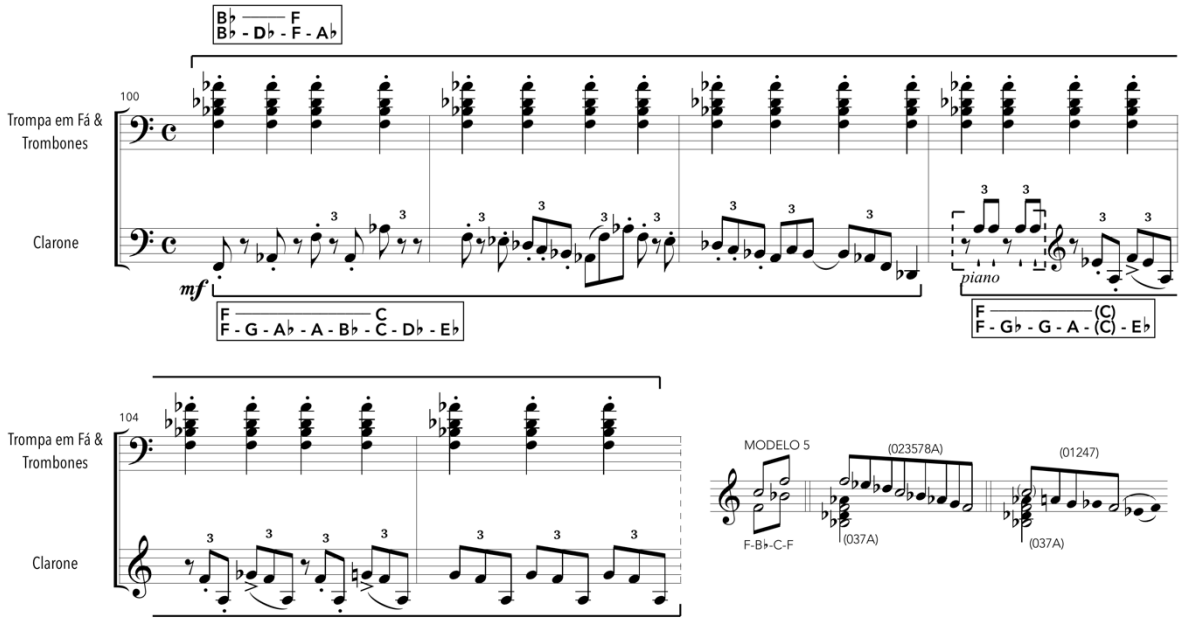


Fig. 16: Modelo biquintal 5 (F/B♭) no terceiro movimento de *Ebony Concerto* (1945), de Stravinsky.

Encaminhando-se aos momentos finais da peça (Fig. 17), a melodia dos clarinetes e os acordes de acompanhamento (trompetes, trompa em fá e trombones) percorrem todo o espaço diatônico de G♭ maior (G♭-A♭-B♭-C♭-D♭-E♭-F), nos c. 111-114, em oposição à linha textural da camada mais grave (harpa, contrabaixo e trombone), que por sua vez realiza contraponto melódico mediante o espaço diatônico de D♭ maior (D♭-E♭-F-G♭-A♭-B♭-C), nos c. 112-115, configurando o modelo biquintal 5 (G♭/D♭). Apesar da predominância do modelo 5 no trecho, a articulação momentânea e rapidamente interrompida da quinta de E♭-B♭ (c. 115) permite a caracterização temporária de três quintas simultâneas (D♭/G♭/E♭). Ainda que passageiramente, o aparecimento transitório deste terceira quinta E♭-B♭ (preenchida por E♭-F-G-B♭-D♭) favorece o ambiente de flutuação e indeterminação de hierarquia dentro do ordenamento de alturas do todo, especialmente quando todas as alturas em questão, independentemente de seu envelope textural, são consideradas como um único conjunto. Faz-se, necessário, mais uma vez, um olhar sobre as independências texturais de cada uma das camadas em jogo para que o tecido biquintal possa ser notado.

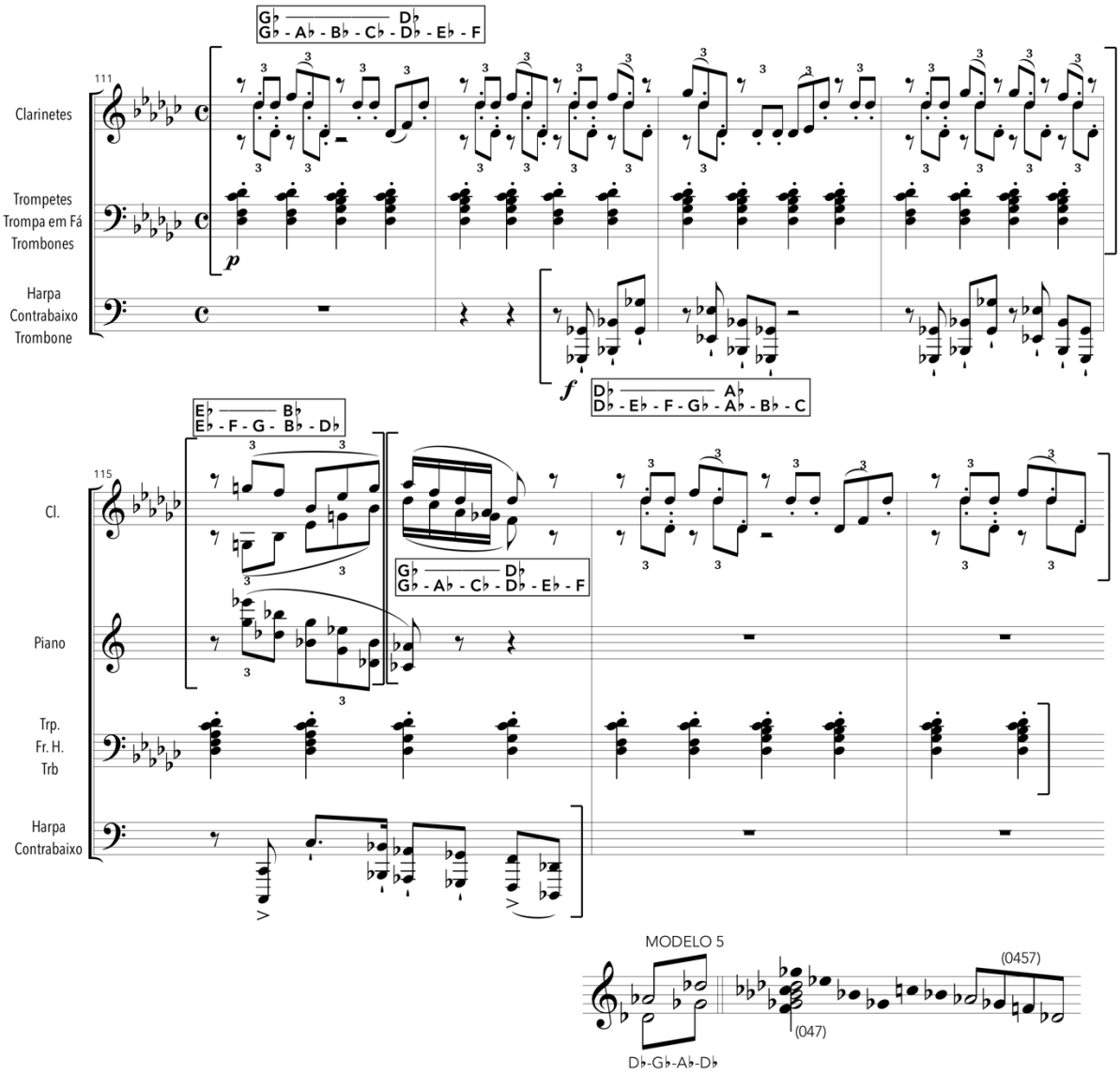


Fig. 17: Modelo biquintal 5 (G♭/D♭) no terceiro movimento de *Ebony Concerto* (1945), de Stravinsky.

O modelo zero. Embora tenha atentado-se basicamente aos modelos 1, 2, 3, 4, 5 e 6 de harmonia e vozes condutoras biquintais, Straus reconhece um "modelo 0 como o modelo de composições clássicas e de obras neoclássicas de Stravinsky". Apesar de sua extensa exemplificação de modelos de sonoridade mais dissonantes, o autor não apresenta exemplos nos quais o modelo 0 se faria presente. Tendo em vista a grande parcela de obras de Stravinsky compostas entre 1910 e 1957 relacionadas ao empréstimo de elementos clássicos à sua estética neoclássica e a sonoridades "mais estáticas e consonantes" (em comparação com sua fase primitiva russa, que tende ao instável e dissonante), uma significativa parte de processos composicionais neoclássicos de Stravinsky poderia ser compreendida através do conceito biquintal sob a perspectiva de um modelo 0 de quintas homônimas: um modelo mais conservador, que se entrelaça com o próprio conceito de monocentralidade. A homogeneidade das quintas no modelo 0, ao contrário da heterogeneidade dinâmica característica dos modelos 1, 2, 3, 4, 5 e 6, possibilita um ambiente sonoro relacionado à ideia de estase. Sobre este tema, Kramer nos lembra que:

> Críticos e analistas da música de Igor Stravinsky frequentemente comentaram a predileção do compositor pela estase harmônica. Particularmente em sua música composta durante a década de 1910, Stravinsky criou passagens estendidas baseadas em acordes únicos ou na alternância de dois acordes. Uma razão plausível para este tratamento estilístico pode ser a tentativa de focar a atenção do ouvinte no ritmo. Seja qual for sua motivação, existem importantes consequências de seu uso de harmonias congeladas[13] (KRAMER, 1986: 174, tradução minha).

Indo de acordo com a observação de Kramer sobre "passagens estendidas baseadas em acordes únicos", a introdução de *Tango* (1940) sugere uma construção biquintal de modelo 0, onde a quinta estrutural D-A do registro grave (mão direita do pianista) é prolongada nos compassos 1-6 pelos eixos harmônicos (02357) e (02457) entre os compassos 6-8, enquanto a quinta A-D do registro superior (também na mão direita do pianista) expande-se por intermédio do eixo harmônico (0235) durante toda a introdução (Fig. 18). É relevante destacar aqui a sutil elaboração contrapontística do trecho, em especial o movimento contrário nos compassos 2-4 e 6-8, algo que ornamenta a textura homofônica do momento e permite a diferenciação auditiva das estruturas biquintais homônimas.

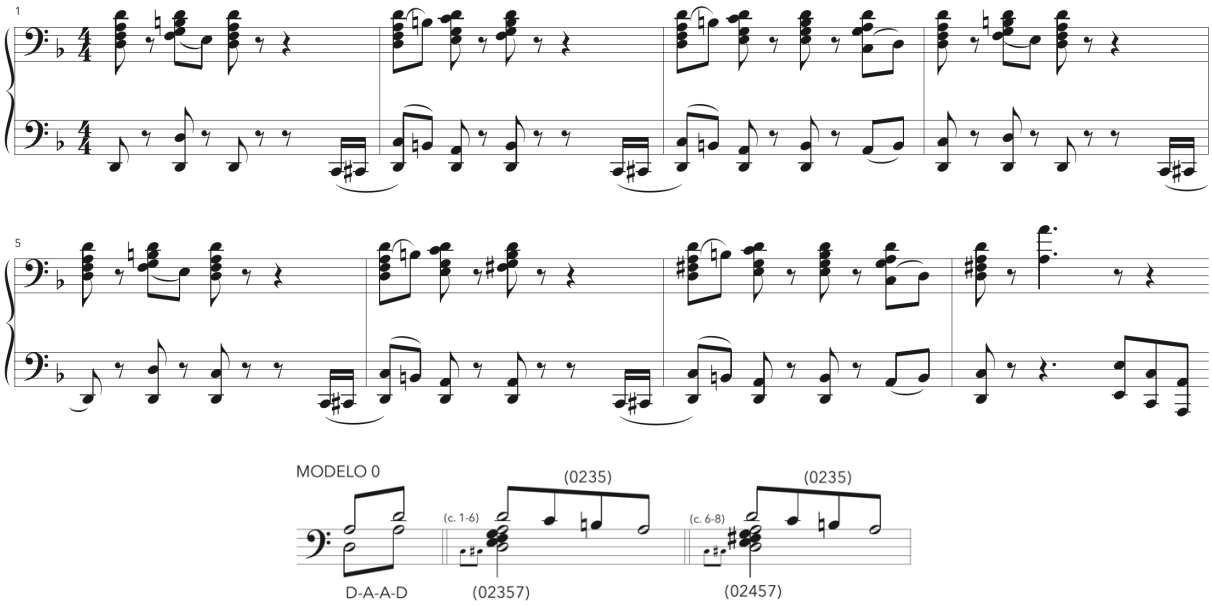


Fig. 18: Introdução de *Tango* – Modelo biquintal 0 (D/D).

Com a elaboração contrapontística das quintas homônimas em questão (D-A | A-D), uma sonoridade modal é auferida, sendo o modo dórico (c. 1-6) sucedido pelo modo mixolídio (c. 7-8). A mudança da sonoridade triádica menor para maior (que ocorre precisamente no c. 6) e o retorno à sonoridade menor (c. 9) favorecem o estabelecimento de um ambiente sonoro

[13] "Critics and analysts of Igor Stravinsky's music have often noted his predilection for harmonic stasis. Particularly in music written during de 1910s, he created extended passages based on single chords or on the alternation of two chords. One plausible reason for this stylistic trait is that he wanted to focus the listener's attention on rhythm. Whatever the motivation, there are important consequences of his use of frozen harmonies" (KRAMER, 1986: 174).

dualmente instável e estático, devido ao fato das estruturas quintais compreenderem as mesmas classes de altura (modelo 0, na classe de altura referencial Ré). Apesar de representar um discreto elemento de variação na introdução da peça, a mudança da nota F para F♯ (terça menor para maior) desempenha um papel estrutural em um momento de sonoridade predominantemente estática, sonoridade esta que será contrastada por uma escrita mais contrapontística e "menos homofônica" nos trechos subsequentes. O movimento súbito causado pela mudança de Ré menor para Ré maior (que ocorre no c. 6) e o posterior retorno à Ré menor na primeira seção temática da peça (c. 9 em diante) fortalecem o sentido de suspense e instabilidade sugerido pelos compassos iniciais.

Tal formulação musical do "inesperado" (ou talvez do esperado, no caso de um compositor como Stravinsky) nos faz refletir sobre os processos harmônicos particulares do compositor e sobre a consciência estética de Stravinsky a respeito destes processos. Ewell (2013: §2.5) cita um comentário do compositor sobre a "curta história da harmonia": "[…] os acordes abandonaram gradualmente suas funções diretas de orientação harmônica e começaram a seduzir através do esplendor individual de seus efeitos harmônicos"[14] (STRAVINSKY; CRAFT, 1959: 121, tradução minha). Em comparação com o contraponto, um processo bastante recorrente em sua obra, Stravinky comenta que "formas construídas sob desenvolvimento modulatório ou sob passagens harmônicas transitórias são instáveis e sempre possuem um caráter vago e incoerente […]: não a harmonia – algo fluido e instável –, mas sim o contraponto representa o material construtivo"[15] (STRAVINSKY apud EWELL, 2013: §2.5, tradução minha). Nossa leitura é a de que as palavras de Stravinsky sobre contraponto não se referem ao sentido renascentista, barroco ou clássico do termo: seu comentário procura direcionar a legitimidade de seus próprios processos composicionais que frequentemente utilizam a "ferramenta do contraponto" de forma pouco comprometida com a tradição, revelando traços que correspondem melhor ao conceito de "contraponto de ideias", como por exemplo duas (ou mais) estruturas quintais simultâneas.

Segundo Kramer (1986: 174, tradução minha), "quando uma seção [na música de Stravinsky] usa uma área harmônica imutável, a mudança para a nova seção necessariamente implica em descontinuidade"[16]. Confirmando esta observação, a seção consecutiva à introdução da peça apresentará contraste aos momentos iniciais, considerando-se principalmente parâmetros texturais e motívicos. Assim, *Tango* manifesta variação decorrente do contraste entre estaticidade parcial em seus primeiros momentos e dinamismo nas sessões conseguintes.

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

[14] "[…] chords gradually abandoned their direct function of harmonic guidance and began to seduce with the individual splendors of their harmonic effects" (STRAVINSKY; CRAFT, 1959: 121).
[15] "Forms built on a modulating development or on harmonic transitory passages are unstable and always have an incoherent and vague character … Not harmony—a fluid and unstable thing—but counterpoint represents the true constructive material" (STRAVINSKY apud EWELL, 2013: §2.5).
[16] "When a section uses an unchanging harmonic area, the move into the subsequent section necessarily entails discontinuity" (KRAMER, 1986: 174).

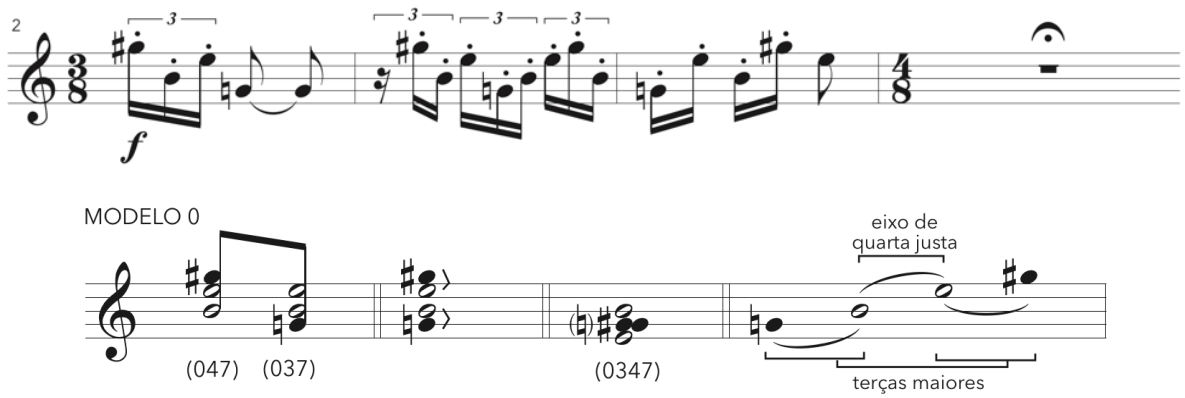


Fig. 19: Introdução de *Preludium For Jazz Ensemble* – modelo biquintal 0 (E/E).

A simultaneidade dos acordes de Mi maior e Mi menor insinua algumas implicações. A primeira delas diz respeito a uma possível referência por parte de Stravinsky à *blue note*, um aspecto melódico estilístico de blues e jazz. De acordo com Gerhard Kubik (2001), *blue note* é "um conceito utilizado por críticos e músicos de jazz a partir das primeiras décadas do século XX em diante na música negra americana para caracterizar alturas percebidas como desvios da escala diatônica ocidental". O autor argumenta:

> Já fora observado durante a década de 1920 que cantores e intrumentistas de blues e jazz tendiam a apresentar a terça e a sétima (às vezes também a quinta justa) em uma configuração diatônica onde estas alturas estão abaixadas por um semitom, frequentemente com flutuações microtonais. Através desta observação, musicólogos tentaram construir a "escala blues". As primeiras proposições davam conta de que cantores de blues usavam entonações de terça menor ou de "sétima blues", como E♭ e B♭, respectivamente, sobre uma tríade de Dó maior. Geralmente, cantores de blues do sul dos Estados Unidos comentam de "problematizar" ou "flexionar" estas notas [através da manipulação cromática]. Contra o plano de fundo caracterizado por uma forte tonalidade central, cantores de blues desenvolvem temas e variações melódicas altamente independentes dos acordes de violão utilizados no acompanhamento. A entonação, frequentemente com deslizes e consideráveis melismas, por vezes desvia por valores microtonais da afinação padrão do violão ou do piano[17] (KUBIK, 2001, tradução minha).

[17] "A concept used by jazz critics and musicians from the early decades of the 20th century onwards in black American music, notably in Blues and Jazz, to characterize pitch values perceived as deviating from the western diatonic scale. It was already observed in the 1920s that blues and jazz singers, as well as instrumentalists tend to present the 3rd and 7th, sometimes also the 5th degree in a diatonic framework by pitch values a semitone lower, often with microtonal fluctuations. From this observation musicologists have tried to construct 'blues scales'. The earliest proposition was that blues singers were using minor-3rd intonations or 'blue 7ths' such as Eb and Bb respectively over a C major triad. […] Generally, blues singers in the Deep South speak of 'worrying' or 'bending' the notes. Against the background of a strong central tonality, blues singers develop themes and melodic variations largely independently of the guitar chords used in the accompaniment. The intonation, often with glides and considerable melisma, sometimes deviates by microtonal values from the standard tunings of the guitar or the piano" (KUBIK, 2001).

Muito embora a exposição da variabilidade de terças seja uma prática constante por parte de músicos populares americanos, uma construção típica de um músico de blues ou jazz dificilmente exporia tal dualidade da *blue note* de terça maior-menor conforme a solução de quebra de registro encontrada por Stravinsky. Apesar de não se caracterizar como uma doutrina inflexível, a prática mais comum e recorrente no blues e no jazz apresenta as duas terças (maior e menor) no espaço de um semitom no mesmo âmbito de oitava (mesmo registro), ao contrário da formulação de Stravinsky, que separa a terça menor da terça maior através da quebra de oitava, o que consequentemente provoca uma dissonância intervalar de nona menor.

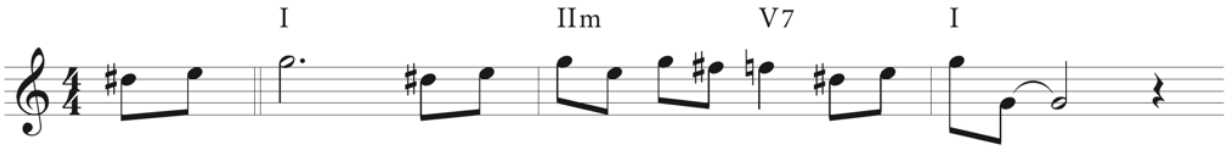


Fig. 20: *Blue note* de terça menor-maior no tema de jazz *Stormy Wheather*, de Ted Koehler e Harold Harlem (1933).

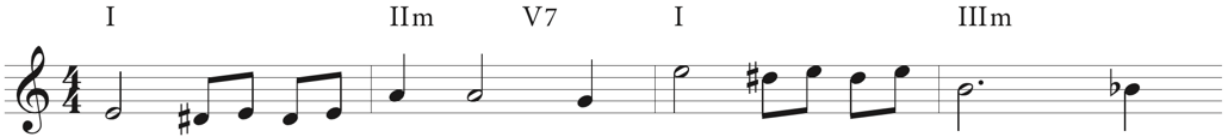


Fig. 21: *Blue note* de terça menor-maior no tema de jazz *Stars Fell on Alabama*, de Mitchel Parish e Frank Perkins (1934).

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

Apesar da engenhosidade por trás desta passagem de *Preludium*, é possível que tal construção tenha sido baseada em uma técnica bastante simples, a respeito da qual Stravinsky pode ter associado a ideia de terça maior ao registro (ou oitava) mais agudo(a), e terça menor ao registro (oitava) menos agudo(a). O resultado desta formulação composicional é um interessante modelo simétrico de sonoridade biquintal e pós-tonal que provém mais de práticas comuns ao blues e ao jazz do que propriamente do repertório tradicional clássico ocidental com o qual Stravinsky lidou mais cotidianamente durante sua vida composicional. Seja qual for a forma pela qual a mente criativa de Stravinsky acessou tal formulação e optou por incluí-la na partitura de *Preludium*, nos interessa perceber que o procedimento por trás deste exemplo mantém uma estrita relação com o jazz não apenas por intervenção da *blue note*, mas também por outras correspondências, como a indicação de surdina para o trompete solo, as linhas de percussão ou a

instrumentação bastante próxima à de uma *big band* típica (com a presença de um naipe de saxofones).

Reflexões estéticas sobre o conjunto de obras abordadas. Considerando que o recorte de obras selecionadas para análise neste artigo abrange trabalhos influenciados pela música popular americana, parece-nos apropriado a observação de alguns fundamentos que contornam tal idiossincrasia. Esteticamente falando, a maneira pela qual Stravinsky manipula materiais provenientes de ambientes tonais, especialmente durante suas fases primitiva e neoclássica, o torna mais próximo de métodos "calculistas" do que de procedimentos da tradição tonal barroca, clássica e romântica, através da qual Stravinsky se formou como músico e com a qual lidou durante toda a sua vida. Bernstein (1976) comenta sobre uma série de implicações estéticas e teóricas através das quais o caso de Stravinsky se manifesta, especialmente considerando a coexistência de critérios objetivos e expressivos na obra do compositor russo:

> É possível que alguma coisa possa ser objetiva e ao mesmo tempo expressiva? Existe algo como uma "objetividade expressiva"? Seria isto esteticamente possível? […] Esta nova atitude de não envolvimento pessoal foi uma reação previsível contra o pesado e quase mórbido subjetivismo que guiou a música alemã de Wagner a Schönberg. Esta reação floresceu centralmente em Paris, mesmo antes da virada do século. […] O que Stravinsky fez durante um período de quarenta e poucos anos [suas fases primitiva e neoclássica] foi manter a tonalidade "fresca", de uma forma ou de outra. […] Adorno diria que ele [Stravinsky] a manteve fresca através de "refrigeração", congelando assim toda a vida presente dentro dela [da tonalidade]. Isso seria uma hostil descrição de algo que é de fato uma verdade; ou seja, uma nova objetividade, mais limpa, fria, um tipo de expressão ligeiramente resfriada, que é o resultado de se colocar a própria criatividade em uma distância respeitosa do objeto de criação, de assumir uma perspectiva musical mais distante[18] (BERNSTEIN, 1976: 331, tradução minha).

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

> Mesmo em obras dinâmicas e "emotivas", como em *Petrushka* e *Le Sacre*, Stravinsky mantém uma certa distância [de suas próprias obras]. O compositor não está mais expressando a si mesmo, seus conflitos interiores ou sua geografia física. Ao invés disso, ele está contemplando o mundo ao qual ele está afetivamente vinculado: […] o mundo particular de um carnaval russo, como em

[18] "Can something be both objective and expressive? Is there such a thing as "objective expressivity"? Is this aesthetically possible? […] This new attitude of personal disinvolvement was a predictable reaction against the heavy, almost morbid subjectivism that had informed Germanic music from Wagner to Schönberg. This reaction flourished centrally In Paris; Paris was the new locus, and as early as the turn of the century—even before. […] What […] Igor did, over that forty-some-year period, was to keep tonality "fresh", by one means or another. […] Adorno would say that he kept it fresh by refrigeration, thus freezing the life out of it. That would be a hostile way of describing what was actually true; namely, a new objectivity, a cleaner, cooler, slightly refrigerated kind of expression, which was the result of placing the creative self at a respectful distance from the created object, of taking a more removed perspective on music" (BERNSTEIN, 1976: 331).

> *Petrushka,* ou o mundo da Rússia pagã de seus próprios sonhos, como *Le Sacre* – contemplando estes mundos e registrando musicalmente o que estes mundos expressam a ele. O resultado musical é uma espécie de documento estético, desromantizado, como uma apresentação objetiva. Pode-se perceber isto logo nas notas iniciais de *Petrushka.* Não estamos ouvindo Stravinsky, mas sim um aspecto da vida russa registrada através da linguagem pessoal de Stravinsky[19] (BERNSTEIN, 1976: 335, tradução minha).

O que tais considerações estéticas teriam a ver com os processos composicionais aqui estudados? A principal resposta diz respeito à proximidade estética e, consequentemente, de técnicas composicionais, entre obras canônicas de Stravinsky descritas por Bernstein (como *Petrushka* e *Le Sacre*) com até mesmo as releituras de música americana (ragtime, jazz, tango, blues). Em suas abordagens de gêneros populares americanos, Stravinsky também mantém uma posição de distanciamento do objeto musical, e, por conta disso, sua relação com o jazz não é a mesma de um aficionado colecionador de discos, ou a de um compositor ou músico do gênero. *Preludium for Jazz Ensemble* não seria uma tentativa por parte de Stravinsky de imitar ou simular composições típicas de *big bands*, mas sim uma observação estética hipoteticamente "desvinculada de afetos" por parte de Stravinsky de uma manifestação musical popular tipicamente americana. Não ouvimos um exemplo de "música popular americana composta por Stravinsky", mas sim "a música popular americana que passa pela mente criativa de Stravinsky" e que por ele é registrada em partitura. Isso explica os raros comentários de Stravinsky sobre jazz, nos quais revela que apenas parte de seus elementos característicos lhe interessava enquanto materiais de composição ou fonte de inspiração, apesar de demonstrar admiração pelo gênero e reconhecê-lo como uma manifestação artística genuína:

> Se o jazz me influenciou? *Patterns* de jazz e especialmente combinações instrumentais de jazz me influenciaram quarenta anos atrás, é claro, mas não a ideia de jazz. […] Isto é um outro mundo. Eu não o acompanho, mas o respeito. Ele [o jazz] pode ser uma arte de uma dignidade muito tocante, como é no caso dos funerais de jazz de New Orleans. Em suas melhores formas, é certamente o melhor entretenimento musical nos Estados Unidos[20] (STRAVINSKY; CRAFT, 1959: 132, tradução minha).

Conforme o próprio compositor revela, a releitura de ragtime em *L'Historie du Soldat* corresponderia a um "retrato", ou a uma "fotografia de concerto" do gênero, no sentido em que

[19] "Even in such dynamic and 'emotional' works as *Petrouchka* and *Le Sacre du Printemps* he keeps a certain distance. The composer is now not expressing himself any more, his inner conflicts or his psychic geography. He is, rather, contemplating a world to which he is affectively attached: […] the specific world of a Russian carnival, as in *Petrouchka*, or to the dreamworld of a pagan Russia, as in *Le Sacre* — contemplating those worlds and recording musically what they expressed to him. The resulting music is then a kind of aesthetic document, unromanticized, an objective presentation. You can feel it instantly with the first notes of Petroschka. This is not Stravinsky we are hearing, but an aspect of Russian life, recorded in Stravinsky's personal language" (BERNSTEIN, 1976: 335).

[20] "Has jazz influenced me? Jazz patterns and especially jazz instrumental combinations did influence me forty years ago, of course, but not the idea of jazz. […] That is another world. I don't follow it but I respect it. It can be an art of very touching dignity, as it is in the New Orleans jazz funerals. And, at its rare best, it is certainly the best musical entertainment in the U.S." (STRAVINSKY; CRAFT, 1959: 132).

as *Valsas* de Chopin não são valsas típicas para se dançar, mas sim "retratos de valsa" (STRAVINSKY; CRAFT, 1982: 54). O fato de Stravinsky relacionar seu ragtime com as *Valsas* de Chopin pode significar que a questão da dança desempenha um importante papel nesta discussão estética. O diálogo com a dança, linguagem artística com a qual Stravinsky trabalhou muito proximamente, pode lhe ter exigido acentuar a busca por novas soluções pós-tonais, biquintais ou não, que evitassem interpretações subjetivas (muito embora estas ainda sejam possíveis).

O fato das manifestações musicais americanas abordadas por Stravinsky também se caracterizarem como formas de entretenimento pode ter sido algo valioso aos olhos de um compositor que buscava se afastar de características subjetivas da tradição germânica. É perfeitamente possível compreendermos o caráter de objetividade e funcionalidade intrínseco a estas formas musicais populares como uma solução (ou alternativa) às questões existenciais ultrarromânticas. Stravinsky encontra na dualidade de processos composicionas biquintais um dos elementos necessários para cumprir seus planos estéticos particulares, e, por meio do desenvolvimento de tais processos, é possível percebermos um certo padrão de conformidade que une obras como *Petrushka* e *Les Noces* de suas "obras populares", como *Ragtime for Eleven Instruments*, *Ebony Concerto* e *Preludium for Jazz Ensemble*.

Considerações finais

De que forma a nova abordagem proposta por Straus se relacionaria com procedimentos composicionais adotados por Stravinsky? Concordamos com Ewell (2013: §2.1) em sua afirmativa de que "é lamentável que Stravinsky, tendo falado e escrito tão prolificamente ao longo de toda sua vida, nunca chegou a escrever um tratado sobre sua própria técnica composicional".[21] Porém, em entendimento com Straus (1982: 261), "a necessidade de uma nova teoria, livre de associações tradicionais ou anacrônicas, foi deixada clara por Stravinsky enquanto principal compositor de música cêntrica não tonal". Nas palavras do próprio compositor: "Compor, para mim, é colocar em ordem um certo número de sons de acordo com certas relações intervalares; esta atividade leva à busca pelo centro sobre o qual a série de sons envolvidos em meu trabalho deve convergir"[22] (STRAVINSKY, 1970: 37, tradução minha).

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

Straus (2014: 32) acredita que os procedimentos harmônicos e de vozes condutoras em Stravinsky são notavelmente consistentes durante diversas fases de sua carreira, através de diferentes ambientes de escalas ou coleções. Conforme pudemos observar, procedimentos biquintais, incluindo aqueles de modelo 0 (estruturas biquintais homônimas, até então ainda não

[21] "It is unfortunate that Stravinsky, having spoken and written a vast amount of prose over the course of a long lifetime, never got around to writing a treatise about his own compositional technique" (EWELL, 2013: §2.1).
[22] "Composing, for me, is putting into an order a certain number of these sounds according to certain interval-relationships. This activity leads to a search for the center upon which the series of sounds involved in my undertaking should converge" (STRAVINSKY, 1970: 37).

explorados analiticamente), podem ser identificados em sua produção neoclássica. Independentemente do exemplo musical de Stravinsky em questão – seja de sua fase primitiva russa, neoclássica ou serial –, a análise de modelos biquintais (ou "centros de convergência", conforme definiu o próprio compositor) pode ser capaz de clarificar uma significativa faceta dos processos tipicamente stravinskianos.

Referências

BENT, Ian; POPLE, Anthony. Verbete "Analysis". In: SADIE, Stanley; TYRRELL, John (Orgs.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: Grove Music Online. New York: Macmillan, 2001. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>. Acesso em: 19 set. 2016.

BERNSTEIN, Leonard. *The Unanswered Question:* Six Talks at Harvard. Cambridge: Harvard University Press, 1976.

COHN, Richard. Neo-Riemannian Operations, Parsimonious Trichords, and Their Tonnetz Representations. *Journal of Music Theory*, n. 41, p. 1-66, 1997.

DEUTSCH, Diana; FEROE, John. The Internal Representation of Pitch Sequences in Tonal Music. *Psychological Review*, n. 88, p. 503-522, 1981.

DRABKIN, William. Verbete "Prolongation". In: SADIE, Stanley; TYRRELL, John (Orgs.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: Grove Music Online. New York: Macmillan, 2001a. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>. Acesso em: 9 maio 2018.

_____. Verbete "Ursatz". In: SADIE, Stanley; TYRRELL, John (Orgs.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: Grove Music Online. New York: Macmillan, 2001b. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>. Acesso em: 9 maio 2018.

_____. Verbete "Tonicization". In: SADIE, Stanley; TYRRELL, John (Orgs.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: Grove Music Online. New York: Macmillan, 2001c. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>. Acesso em: 9 maio 2018.

DROBISCH, Moritz Wilhelm. Uber musikalische Tonbestimmung und Temperatur. In: *Abhandlungen der Königlich sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig*, v. 4. Leipzig: Hirzel, 1855. p. 3-121.

EULER, Leonard. *Tentamen novae theoriae musicae*. New York: Broude, 1968. Publicado originalmente em 1739.

EWELL, Phillip. 'On the System of Stravinsky's Harmony' by Yuri Kholopov: Translation and Commentary. *Music Theory Online*, v. 19, n. 2, 2013. Disponível em: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.13.19.2/mto.13.19.2.ewell.html - FN2>. Acesso em: 17 fev. 2015.

FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music***.** New Haven: Yale University Press, 1973.

FRAGA, Orlando. *Progressão linear:* uma breve introdução à teoria de Schenker. Curitiba: DeArtes UFPR, 2009.

HEINICHEN, Johann David. *General-Bass in der Composition*. Hildesheim: Olms, 1969. Publicado originalmente em 1728.

HYER, Brian. Reimag(in)ing Riemann. *Journal of Music Theory*, n. 39, p. 101-138, 1995.

KOPP, David. *A Comprehensive Theory of Chromatic Mediant Relations in Mid-Nineteenth- Century Music*. Tese (Doutorado). Brandeis University, 1995.

KRAMER, Jonathan. Discontinuity and Proportion in the Music of Stravinsky. In: PASLER, Jann (Org.). *Confronting Stravinsky:* Man, Musician and Modernist. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1986.

KRUMHANSL, Carol L. Perceptual Structures for Tonal Music. *Music Perception*, n. 1, p. 28-62, 1983.

_____. *Cognitive Foundations of Musical Pitch*. New York: Oxford University Press, 1990.

KUBIK, Gerhar. Verbete "Blue note". In: SADIE, Stanley; TYRRELL, John (Orgs.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: Grove Music Online. New York: Macmillan, 2001. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>. Acesso em: 13 maio 2015.

LEEUW, Ton de. *Music of the Twentieth Century:* A Study of its Elements and Structure. Trad. Stephen Taylor. Amsterdam: Amsterdam University, 2005.

LERDAHL, Fred. *Tonal Pitch Space*. New York: Oxford University Press, 2001.

LEWIN, David. *Generalized Musical Intervals and Transformations*. New Haven: Yale University Press, 1987.

_____. Some Notes on Analyzing Wagner: the ring and parsifal. *Nineteenth Century Music*, n. 16, p. 49-58, 1992.

MACHADO, Marco Antônio Crispim. Cubismo analítico e sintético: uma abordagem sobre a simultaneidade nas obras de Stravinsky e Ives. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 24., São Paulo. *Anais*... Pôster. São Paulo, 2014.

MEYER, Leonard. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.

MOONEY, Michael Kevin. *The Table of Relations and Music Psychology in Hugo Riemann's Harmonic Theory*. Tese (Doutorado). Columbia University, 1996.

PASCALL, Robert. Verbete "Style". In: SADIE, Stanley; TYRRELL, John (Orgs.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: Grove Music Online. New York: Macmillan, 2001. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>. Acesso em: 19 set. 2016.

PISTON, Walter. *Harmony*. 4. ed. rev. e exp. por M. DeVoto. New York: Norton, 1978.

RAHN, John. *Basic Atonal Theory*. New York and London: Longman, 1980.

RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*. Trad. Cosset. New York: Dover, 1971. Originalmente publicado em 1722.

RIEMANN, Hugo. *Grosse Kompositionslehre*. v. 1. Berlin: W. Spemann, 1902.

SALZER, Felix. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New York: Dover Publications, 1962.

SAMSON, Jim. Verbete "Genre". In: SADIE, Stanley; TYRRELL, John (Orgs.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: Grove Music Online. New York: Macmillan, 2001. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>. Acesso em: 19 set. 2016.

SCHENKER, Heinrich. Further Consideration of the Urlinie: II. In: DRABKIN, William (Ed.). *The Masterwork in Music*. v. 2. Trad. John Rothgeb. New York: Cambridge University Press, 1996. p. 1–22.

SECHTER, Simon. *Die Grundsatze der Musikalischen Komposition*. Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1853.

SHEPARD, Roger. Structural Representations of Music Pitch. In: DEUTSCH, Diana (Ed.). *The Psychology of Music*. New York: Academic, 1982.

STRAUS, Joseph. Stravinsky's "Tonal Axis". *Journal of Music Theory*, v. 26, n. 2, p. 261-290, 1982.

_____. *Introdução à Teoria Pós-Tonal*. Trad. Ricardo Bordini. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

_____. Harmony and Voice Leading in the Music of Stravinsky. *Music Theory Spectrum*, v. 36, n. 1, p. 1-33, 2014.

STRAVINSKY, Igor. *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*. Cambridge: Harvard University Press, 1970.

STRAVINSKY, Igor; CRAFT, Robert. *Conversations with Igor Stravinsky*. New York: Doubleday & Company, 1959.

_____. *Dialogues*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1982.

Alexy Viegas é doutor em Música (2017) pela Universidade de São Paulo (USP) com duplo estágio sanduíche (ULaval-Canadá, 2015; e CUNY-EUA, 2015-2016); mestre em Música (2010) pela Universidade Federal do Paraná (UFPR); bacharel em Música Popular (2008) pela Faculdade de Artes do Paraná (UNESPAR-FAP). Como pesquisador, desenvolveu dissertação de mestrado sobre o elemento popular na peça *Ragtime Para Onze Instrumentos*, de Igor Stravinsky (2009-2010), e produziu tese de doutorado sobre a relação de Stravinsky com a música popular americana (2013-2017). Foi parecerista de Comunicações de Congressos da ANPPOM (2017 e 2018) na subárea Teoria e Análise Musical. Atua nas áreas de produção e edição sonora, tecnologia, arranjo, composição, editoração e gravação. alexyviegas@hotmail.com