

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (UNIRIO)
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

AS PRIMEIRAS OBRAS SERIAIS DE IGOR STRAVINSKY: UMA ANÁLISE DOS
PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS

PAULO HENRIQUE GUIMARÃES RAPOSO

VOLUME 1

RIO DE JANEIRO, 2012

AS PRIMEIRAS OBRAS SERIAIS DE IGOR STRAVINSKY: UMA ANÁLISE DOS
PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS

por

PAULO HENRIQUE GUIMARÃES RAPOSO

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre, sob a orientação do Prof. Dr. Caio Nelson de Senna Neto.

Rio de Janeiro, 2012

R219 Raposo, Paulo Henrique Guimarães.
As primeiras obras de Igor Stravinsky : uma análise dos procedimentos composicionais / Paulo Henrique Guimarães Raposo, 2012.
2v. ; 30cm

Orientador: Caio Nelson de Senna Neto.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

1. Stravinsky, Igor, 1882-1971 - Crítica e interpretação. 2. Procedimentos composicionais. 3. Serialismo (Música). I. Senna Neto, Caio Nelson de. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Música. III. Título.

CDD – 781.3

Autorizo a cópia da minha dissertação *As primeiras obras seriais de Igor Stravinsky: uma análise dos procedimentos composicionais* para fins didáticos.

Assinatura



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

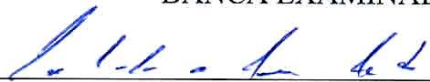
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

**“AS PRIMEIRAS OBRAS SERIAIS DE IGOR STRAVINSKY:
Uma Análise dos Procedimentos Compositivos”**


por

Paulo Henrique Guimarães Raposo

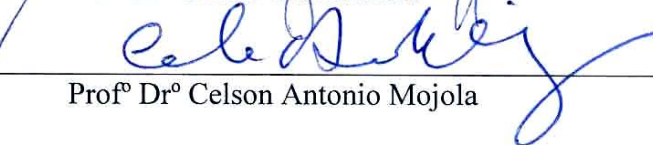
BANCA EXAMINADORA



Prof^o Dr^o Caio Nelson de Senna Neto (orientador)



Prof^a Dr^a Carole Gubernikoff



Prof^o Dr^o Celso Antonio Mojola

Conceito: APROVADO

MARÇO DE 2012

AGRADECIMENTOS

À CNPq, pela bolsa de mestrado que permitiu a realização deste trabalho.

Ao meu orientador prof. Dr. Caio Nelson de Senna Neto, por todas suas críticas, sugestões e correções assim como também pela sua confiança e amizade.

Ao compositor Celso Antonio Mojola, que além de ter aceitado participar como membro da banca e como intérprete de minha *Sonatina*, vem contribuindo para o meu desenvolvimento desde o início de meus estudos na área da composição.

À Carole Gubernikoff e Rodrigo Cicchelli Velloso, pelas valiosas contribuições.

À Ingrid Barancoski, Cesar Albino, Thiago Tavares, Marcelo Ferreira, Ricardo Ferreira e Walter Junior, por terem aceitado participar da Defesa de Produto Artístico como intérpretes das peças compostas no decorrer desta pesquisa.

Ao Luciano Garcez, por ter gentilmente me hospedado em seu apartamento no Rio de Janeiro e pelo aprendizado que tive em nossas conversas e debates.

Aos meus familiares, pelo seu apoio incondicional aos rumos que venho trilhando nos estudos musicais.

À Solange Nascimento, por estar sempre ao meu lado.

Ao Carlos Eduardo Ramos, que por estar passando pelo mesmo processo de elaboração de uma dissertação de mestrado, esteve presente ao longo desses dois anos, contribuindo com discussões e reflexões.

Ao Abilio Marcondes de Godoy, companheiro de longa data nas criações artísticas.

Ao Rogério Guarapiran, pelos choros, mentiras e parcerias.

"(...) when everything is said and done, the most meaningful analysis of a symphony is another symphony".

Luciano Berio

RAPOSO, Paulo Henrique Guimarães. *As Primeiras Obras Seriais de Igor Stravinsky: Uma Análise dos Procedimentos Compositivos*. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Neste trabalho, objetiva-se analisar as obras de Igor Stravinsky que apresentam o uso do serialismo combinado com outras formas de organização harmônica, especificamente aquelas entre a *Cantata* e *Agon* (1951-1957). Foram abordados, ainda, os métodos de variação desenvolvidos pelo compositor em obras anteriores, como a *Sonata* para dois pianos (1944), onde foi destacada a sua relação com a técnica serial. Buscou-se, posteriormente, aplicar os procedimentos compositivos observados nas análises em composições originais. A pesquisa foi realizada através de uma revisão bibliográfica (contextualização histórica e levantamento dos métodos analíticos desenvolvidos para abordar a música de Stravinsky) e através da análise minuciosa da organização serial dessas obras. É proposta uma análise da organização harmônica, motivica e formal do *Septeto*, que ocupa uma posição privilegiada nessa investigação. O último capítulo é um memorial de composição. Foi possível constatar, através das análises, que Stravinsky desenvolveu uma abordagem bastante original em relação à técnica serial, que foi combinada com outros elementos harmônicos e com formas herdadas da tradição, resultando em uma expansão das possibilidades criativas envolvendo esta técnica, que se mostraram frutíferas para a elaboração das composições aqui apresentadas.

Palavras-chave: Igor Stravinsky – Procedimentos Compositivos – Serialismo

RAPOSO, Paulo Henrique Guimarães. Stravinsky's Early Serial Compositions: An Analysis of the Compositional Procedures. 2012. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

The research focuses the works of Igor Stravinsky that combines serialism with other forms of harmonic organization, specifically those between the *Cantata* and *Agon* (1951-1957). It is also discussed the method of variation developed by the composer in earlier works such as the *Sonata* for two pianos (1944), highlighting their relationship with the serial technique. The compositional procedures observed in the analysis of these works were, subsequently, applied on original compositions. This study was conducted through a literature review (both an historical overview and a survey of the analytical methods developed to address the music of Stravinsky) and a throughout analysis of the serial content of these works. It is proposed an analysis of the harmonic, motivic and formal organization of the *Septet*, which occupied a privileged position in this investigation. The last chapter is a composer's memorial. It can be seen throughout the analysis, which Stravinsky developed a highly original approach in relation to serial technique, which was combined with other harmonic elements and inherited forms of tradition, resulting in expanding the creative possibilities involving this technique which show to be fruitful in the development of the compositions presented here.

Keywords: Igor Stravinsky – Compositional Procedures – Serialism

SUMÁRIO

VOLUME 1

LISTA DE QUADROS, FIGURAS E EXEMPLOS MUSICAIS	XI
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 – REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	7
1.1 A MÚSICA TARDIA DE IGOR STRAVINSKY	7
1.2 O PROBLEMA “STRAVINSKY” PARA A ANÁLISE MUSICAL	17
CAPÍTULO 2 – ANÁLISES DAS OBRAS DE IGOR STRAVINSKY	27
2.1 <i>SEPTETO</i>	27
2.1.1 Primeiro Movimento	28
2.1.2 Segundo Movimento	37
2.1.3 Terceiro movimento	42
2.2 DA <i>CANTATA</i> AO BALÉ <i>AGON</i>	46
2.2.1 <i>Cantata</i>	46
2.2.2 <i>Three Songs from William Shakespeare</i>	49
2.2.3 <i>In Memoriam Dylan Thomas</i>	53
2.2.4 <i>Greeting Prelude</i>	56
2.2.5 <i>Canticum Sacrum</i>	60
2.2.6 <i>Agon</i>	66
2.3 <i>SONATA PARA DOIS PIANOS</i>	73
2.4 CONSIDERAÇÕES GERAIS.....	76
CAPÍTULO 3 – MEMORIAL DE COMPOSIÇÃO	77
3.1 <i>SONATINA</i>	77
3.2 <i>O RIO DE ARIADNE</i>	82
3.3 <i>INFÂNCIA</i>	86
3.4 <i>JEUX</i>	92
3.4.1 <i>Introdução e Final</i>	93
3.4.2 <i>Interlúdios</i>	94
3.4.3 <i>Agôn</i>	95
3.4.4 <i>Illinx</i>	97
3.4.5 <i>Mimicry</i>	99
3.4.6 <i>Alea</i>	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
REFERÊNCIAS	106

VOLUME 2

ANEXOS

ANEXO I – <i>SEPTETO</i>	112
ANEXO II – <i>SONATINA</i>	113
ANEXO III – <i>O RIO DE ARIADNE</i>	114
ANEXO IV – <i>INFÂNCIA</i>	115
ANEXO V – <i>JEUX</i>	116
ANEXO VI – (DVD) RECITAL DE DEFESA DE PRODUTO ARTÍSTICO	117

LISTA DE QUADROS, FIGURAS E EXEMPLOS MUSICAIS

Quadro 1 - Categorias estilísticas da música tardia de Stravinsky (Straus, 2003, p.156)	25
Quadro 2 - Organização dos movimentos da <i>Cantata</i> (Stravinsky)	47
Quadro 3 - Esquema formal dos <i>Dirge-Canons</i> de <i>In Memoriam Dylan Thomas</i>	55
Quadro 4 - Organização dos movimentos de <i>Canticum Sacrum</i> (Stravinsky)	61
Quadro 5 - Organização dos movimentos de <i>Agon</i> (Stravinsky)	66
Quadro 6 - Séries empregadas na <i>Sonatina</i> (primeiro movimento)	79
Quadro 7 - Séries e permutações empregadas no terceiro movimento	80
Quadro 8 - Séries resultantes da multiplicação	85
Quadro 9 - Organização dos movimentos de <i>Jeux</i> (Paulo Henrique Raposo)	93
Quadro 10 - Notas comuns entre as diversas transposições da série	95
Quadro 11 - Séries empregadas em cada um dos cânones de <i>Illinx</i>	98
Quadro 12 - Estrutura Harmônica de <i>Mimicry</i>	100
Quadro 13 - Organização das formas da série	100
Figura 1 - Desenho que determina o ordenamento das séries de <i>Sonatina</i>	81
Figura 2 - Desenho que determina o ordenamento das séries de <i>O Rio de Ariadne</i>	85
Ex. 1 - Escala ocatônica em suas formas e transposições possíveis	18
Ex. 2 - Análise de van den Toorn do início da <i>Sagração</i> (van den Toorn, 1983, p.102)	19
Ex. 3 - Redução harmônica dos três primeiros cps. da <i>Sagração</i>	20
Ex. 4 - Análise das classes de conjuntos empregadas nos cps. 4-6 da <i>Sagração</i>	20
Ex. 5 - Análise das classes de conjuntos empregados nos cps. 10-12 da <i>Sagração</i>	21
Ex. 6 - Motivo A e suas derivações (<i>Septeto</i> de Stravinsky – primeiro movimento)	29
Ex. 7 - Motivo B e suas derivações	29
Ex. 8 - Modos empregados no primeiro tema	30
Ex. 9 - Intersecção entre os modos 1 e 2	30
Ex. 10 - Prolongamento harmônico do primeiro tema	31
Ex. 11 - Derivações motivicas empregadas na transição	31
Ex. 12 - Aparição do motivo inicial na transição	31
Ex. 13 - Derivação da série de sete notas	32
Ex. 14 - Relação entre o Modo 1 e a série empregada no segundo tema	32
Ex. 15 - Início do segundo tema	33
Ex. 16 - Continuação do segundo tema	33
Ex. 17 - Sujeito e contra-sujeito do <i>fugato</i>	34
Ex. 18 - Conexões entre as formas da série	35
Ex. 19 - Conclusão do <i>fugato</i> (cps. 45-47)	35
Ex. 20 - Retransição (<i>stretto</i>)	36
Ex. 21 - Centros tonais no primeiro movimento do <i>Septeto</i>	37
Ex. 22 - Série de 16 notas empregada no segundo movimento	37
Ex. 23 - Tema da <i>Passacaglia</i>	38
Ex. 24 - Combinação de elementos seriais e não-seriais	38
Ex. 25 - Estrutura das séries da segunda variação	39
Ex. 26 - Fragmento da terceira variação (parte do piano)	40
Ex. 27 - Apresentação do tema na terceira variação	40

Ex. 28 - Séries empregadas na quarta variação	41
Ex. 29 - Redução da quinta variação	41
Ex. 30 - Redução do início da sexta variação.....	42
Ex. 31 - Sujeito da fuga do terceiro movimento.....	43
Ex. 32 - Resposta do sujeito	43
Ex. 33 - Resumo das duas primeiras fugas.....	44
Ex. 34 - Inversão do sujeito inicial.....	44
Ex. 35 - Resumo das duas últimas fugas	45
Ex. 36 - Centros tonais do terceiro movimento.....	46
Ex. 37 - Série do <i>Ricercar II</i> da <i>Cantata</i>	47
Ex. 38 - <i>Cantus Cancrizans</i>	48
Ex. 39 - Fragmento do primeiro <i>Canon</i> do <i>Ricercar II</i>	48
Ex. 40 - Série de quatro notas de <i>Musick to Heare</i> (Stravinsky).....	49
Ex. 41 - Redução da introdução de <i>Musick to Heare</i>	50
Ex. 42 - Agrupamento das séries de <i>Musick to Heare</i>	50
Ex. 43 - Três esboços de <i>Full Fadom Five</i> de Stravinsky (Straus, 2003, p.153)	51
Ex. 44 - Construção canônica do início de <i>Full Fadom Five</i>	51
Ex. 45 - Uso canônico da série em <i>Full Fadom Five</i>	52
Ex. 46 - Derivação da melodia de <i>When Dasies Pied</i> (Stravinsky)	53
Ex. 47 - Espelhamento da melodia entre os cps. 7-10 de <i>When Dasies Pied</i>	53
Ex. 48 - Série de cinco notas de <i>In Memoriam Dylan Thomas</i> (Stravinsky)	54
Ex. 49 - Derivação da série de <i>In Memoriam Dylan Thomas</i> (Chamberlain, 1989, p.30)	54
Ex. 50 - Início da redução para piano do <i>Prelude</i> de <i>In Memoriam Dylan Thomas</i>	56
Ex. 51 - Canção <i>Happy Birthday to You</i>	56
Ex. 52 - Séries empregadas em <i>Greeting Prelude</i> (Stravinsky).....	57
Ex. 53 - Redução dos dez primeiros cps. de <i>Greeting Prelude</i>	58
Ex. 54 - Redução da seção central de <i>Greeting Prelude</i>	59
Ex. 55 - Reexposição do tema em <i>Greeting Prelude</i>	60
Ex. 56 - Série dodecafônica de <i>Surge, Aquilo</i>	62
Ex. 57 - O uso vertical da série em <i>Surge, Aquilo</i>	62
Ex. 58 - Emprego de séries incompletas em <i>Surge, Aquilo</i>	63
Ex. 59 - Escrita canônica em <i>Surge, Aquilo</i>	63
Ex. 60 - Série do terceiro e quarto movimentos de <i>Canticum Sacrum</i>	63
Ex. 61 - Apresentação do <i>Cantus Firmus</i> em <i>Ad Tres Virtues Hortationes</i>	64
Ex. 62 - Elaboraões contrapontísticas sobre o <i>cantus firmus</i>	64
Ex. 63 - Transformações do ritmo do <i>cantus firmus</i>	65
Ex. 64 - Escrita canônica em <i>Brevis Motus Cantilenae</i>	65
Ex. 65 - “Melodia de timbres” em <i>Brevis Motus Cantilenae</i>	66
Ex. 66 - Conexões motivicas entre <i>Pas-de-Quatre</i> e <i>Double Pas-de-Quatre</i>	67
Ex. 67 - Séries empregadas em <i>Double Pas-de-Quatre</i>	68
Ex. 68 - Emprego das séries A e B em <i>Double Pas-de-Quatre</i>	69
Ex. 69 - Figurações cromáticas de <i>Double Pas-de-Quatre</i>	69
Ex. 70 - Redução dos cps. iniciais de <i>Triple Pas-de-Quatre</i>	70
Ex. 71 - Série de <i>Coda</i>	70
Ex. 72 - Sobreposição de elementos seriais e não-seriais em <i>Coda</i>	71
Ex. 73 - Séries empregadas na terceira parte de <i>Agon</i>	71
Ex. 74 - Partições da série em <i>Bransle Double</i>	72
Ex. 75 - Séries empregadas na quarta parte de <i>Agon</i>	72
Ex. 76 - Partições da série em <i>Four Trios</i>	73
Ex. 77 - Tema do segundo movimento da <i>Sonata</i> para dois pianos (Stravinsky).....	74

Ex. 78 - Transposição da série de 29 notas.....	74
Ex. 79 - Fragmento da primeira variação da <i>Sonata</i>	74
Ex. 80 - Fragmento da segunda variação.....	75
Ex. 81 - Sujeito do <i>Fugato</i> da terceira variação	75
Ex. 82 - Final da terceira variação.....	75
Ex. 83 - Série diatônica empregada na <i>Sonatina</i> (Paulo Henrique Raposo)	77
Ex. 84 - Início do segundo movimento da <i>Sonatina</i>	78
Ex. 85 - Permutações da série empregadas na <i>Sonatina</i>	79
Ex. 86 - Relação entre as transposições da série	80
Ex. 87 - Organização das transposições empregadas no terceiro movimento.....	80
Ex. 88 - Série de 147 notas empregadas no terceiro movimento	81
Ex. 89 - Cps. iniciais do tema e da primeira variação	82
Ex. 90 - Partitura-Labirinto empregada em <i>O Rio de Ariadne</i> (Paulo Henrique Raposo)	83
Ex. 91 - Série do <i>Septeto</i> de Stravinsky.....	83
Ex. 92 - Série de oito notas empregada em <i>O Rio de Ariadne</i>	83
Ex. 93 - Etapas da multiplicação serial.....	84
Ex. 94 - Série de 114 notas empregada em <i>O Rio de Ariadne</i>	85
Ex. 95 - Transformação de um fragmento da série em um conjunto.....	86
Ex. 96 - Escala pentatônica empregada em <i>Infância</i> (Paulo Henrique Raposo)	86
Ex. 97 - Quatro transposições da escala pentatônica.....	87
Ex. 98 - Motivo inicial do primeiro movimento de <i>Infância</i>	87
Ex. 99 - Série de dez notas e sua subdivisão	87
Ex. 100 - Rotação das séries de <i>Infância</i>	88
Ex. 101 - Início do primeiro movimento de <i>Infância</i>	88
Ex. 102 - Série O_{10} (incompleta) empregada na transição	89
Ex. 103 - Síntese dos materiais seriais e escalares	89
Ex. 104 - Inversão da escala pentatônica.....	90
Ex. 105 - Transformações da série	90
Ex. 106 - Início do segundo movimento de <i>Infância</i>	90
Ex. 107 - Segundo movimento de <i>Infância</i> (terceiro cp.)	91
Ex. 108 - Início da segunda seção de segundo movimento de <i>Infância</i>	91
Ex. 109 - Conjunto resultante da sobreposição de duas escalas pentatônicas.....	91
Ex. 110 - Acordes derivados de I_1 e I_{11}	92
Ex. 111 - Início da quarta seção	92
Ex. 112 - Série de 30 notas derivada de <i>Cai Cai Balão</i>	93
Ex. 113 - Cps. iniciais de <i>Introdução</i>	94
Ex. 114 - Séries empregadas em <i>Solo</i>	94
Ex. 115 - Análise das séries empregadas em <i>Solo</i>	95
Ex. 116 - Material harmônico empregado em <i>Agôn</i>	96
Ex. 117 - Fragmento do início de <i>Agôn</i>	96
Ex. 118 - Acordes empregados em <i>Agôn</i>	97
Ex. 119 - Início da primeira variação de <i>Agôn</i>	97
Ex. 120 - Séries empregadas em <i>Illinx</i>	98
Ex. 121 - Início de <i>Illinx</i> (cânone duplo).....	98
Ex. 122 - Derivação da série de doze notas de <i>Mimicry</i>	99
Ex. 123 - Permutações da série de doze notas	100
Ex. 124 - Emprego das séries na seção A de <i>Mimicry</i>	101
Ex. 125 - Séries empregadas em <i>Alea</i>	102
Ex. 126 - O uso da série em <i>Alea</i>	102

INTRODUÇÃO

O compositor Igor Stravinsky (1882-1971) é considerado um dos principais representantes da música do século XX. Sua música influenciou toda uma geração de compositores e é possível afirmar, sem o risco de exagero, que esta influência se estende até os dias de hoje. Apesar de toda sua popularidade, seu último período composicional, que se inicia a partir de suas experiências com a técnica serial, é ainda pouco conhecido e estudado.

Como afirma Straus, após a conclusão de sua ópera *The Rake's Progress*, Stravinsky iniciou uma nova jornada, modificando drasticamente sua abordagem composicional. As obras compostas neste período contrastam tanto com sua música precedente como entre si mesmas (Straus, 2001, p.4-5). O autor ainda resume o último período composicional do compositor como uma “remarcável sucessão de estréias, do ponto de vista técnico, músico-constitutivista”, partindo de:

(...) suas primeiras obras a empregarem uma série (*Cantata* [1952], *Septet* [1953], *Three Songs from William Shakespeare* [1954]); sua primeira obra integralmente serial (*In Memoriam Dylan Thomas* [1954]); sua primeira obra que emprega uma série dodecafônica (*Agon*¹ [1954-1957]); sua primeira obra a incluir um movimento dodecafônico (*Surge, Aquilo* de *Canticum Sacrum* [1956]); sua primeira obra integralmente dodecafônica (*Threni* [1958]); primeira obra a empregar as matrizes baseadas na rotação hexacordal (*Movements* [1959]); primeira obra a empregar a verticalização das matrizes rotatórias (*A Sermon, a Narrative, and a Prayer* [1961]); primeira obra a empregar a rotação da série como um todo (*Variations* [1965]); primeira obra a empregar a rotação dos tetracordes de uma série (*Introitus* [1965]); e sua primeira obra a empregar duas séries em conjunto (*Requiem Canticles* [1966], sua última grande obra). (Straus, 2001, p.4)².

Assim sendo, este período é digno de apreciação e estudo. Primeiro por sua significância histórica, por representar uma das correntes da música do pós-guerra, segundo pelo interesse biográfico, por se tratar de uma surpreendente reorientação estilística por parte

¹ Aqui Straus considera o ano de 1954 como início da composição de *Agon*, porém White afirma que composição foi iniciada em dezembro de 1953, logo após a conclusão das *Três Canções de Shakespeare*, sendo que mais de um terço da obra foi concluída antes de ser interrompida por *In Memoriam Dylan Thomas* e *Canticum Sacrum*. De acordo com o autor, o compositor voltou-se para *Agon* somente em 1956 (White, 1966, p.451).

² (...) his first works to use a series (*Cantata* [1952], *Septet* [1953], *Three Songs from William Shakespeare* [1954]); his first fully serial work (*In Memoriam Dylan Thomas* [1954]); his first work to use a twelve tone series (*Agon* [1954-57]); his first work to include a complete twelve-tone movement (*Surge, Aquilo* from *Canticum Sacrum* [1956]); his first completely twelve-tone work (*Threni* [1958]); his first work to make use of twelve-tone arrays based on hexacordal rotation (*Movements* [1959]); his first work to use the verticals of his rotational arrays (*A Sermon, a Narrative, and a Prayer* [1961]); his first work to rotate the series as a whole (*Variations* [1965]); his first work to rotate the tetrachords of the series (*Introitus* [1965]); and his first work to use to different series in conjunction (*Requiem Canticles* [1966], his last major work).

de uma das figuras mais importantes da música do século XX; terceiro por suas próprias qualidades intrínsecas (Straus, 2001).

Esta pesquisa também entra em consonância com as ideias do compositor e teórico Henry Pousseur (1929-2009), pois no ensaio *Stravinsky segundo Webern segundo Stravinsky*³ realizou uma defesa do pensamento harmônico do compositor frente às críticas de Boulez proferidas em “*Stravinsky Permanece*”, “*O Momento Johann Sebastian Bach*” e “*Trajatórias: Ravel, Stravinsky e Schoenberg*”⁴. De acordo com Pousseur, nestes ensaios, Boulez “não faz mais que reduzir a incontestável originalidade dessa harmonia a noções tradicionais, se não a categorias acadêmicas, o que evidentemente só pode falsificar sua riqueza e novidade” (Pousseur, 2008, p. 255).

Pousseur ainda acrescenta:

Será preciso esperar a superação das exclusões próprias do atonalismo vienense, ou a superação de uma definição (...) simplesmente antitética e oposicionista da nova ordem sonora; será preciso esperar a pesquisa (senão a descoberta mesmo) de um sistema harmônico muito mais geral, que permita integrar a harmonia cromática dos vienenses assim como as diversas harmonias mais consonantes de nossa história (...) será necessário esperar essa etapa sintética, atualmente iniciada por uma série de compositores e, de forma mais geral, de músicos (pois sabemos a importância tomada pela experimentação de novas práticas musicais, como a improvisação coletiva), para compreender o caráter extraordinariamente *premonitório* de toda a obra de Stravinsky, a situação excepcionalmente *avançada* de suas pesquisas. Mesmo que elas se efetuem sobre materiais “históricos” e sobre sua distorção ou desvio (quando é que *não* é esse o caso?). Só assim estaremos em condições de receber as inúmeras e insubstituíveis lições que essa obra continua a reservar *para nós hoje* (Pousseur, 2008, p. 258-259, grifos do original).

O objetivo deste trabalho é analisar as obras de Stravinsky que apresentam o uso do serialismo combinado com outros elementos harmônicos, especificamente entre a *Cantata* e *Agon*, um período que abrange cinco anos de sua produção (entre 1952 e 1957). Buscou-se, posteriormente, aplicar os procedimentos composicionais observados nas análises em composições originais.

Foi analisada a aplicação da técnica serial em todas as obras de Stravinsky do período selecionado. O *Septeto*, por ter sido considerada uma obra bastante representativa, foi submetido a uma análise de outros elementos da composição além da organização serial.

Foram abordados, ainda, os métodos de variação desenvolvidos pelo compositor, em obras anteriores à *Cantata*, onde foi destacada a sua relação com o serialismo. Uma breve

³ Publicado originalmente como “*Stravinsky selom Webern selom Stravinsky*”, *Musique em Jeu* Nr. 4 (p.21-47) e 5 (pg.107-26), Paris: Éditions Du Seuil, 1971. Foi consultada, para o presente trabalho, a tradução para o português publicada no livro *Apoteose de Rameau*, São Paulo: Editora Unesp, 2008.

⁴ Estes ensaios fazem parte da coletânea: *Relevés D’Apprenti*, Paris: Éditions Du Seuil, 1966, traduzida para o português como *Apointamentos de Aprendiz*, São Paulo: Perspectiva, 1995.

análise do segundo movimento da *Sonata* para dois pianos (1944) serviu de exemplo para tal discussão.

Existe uma lacuna na bibliografia em língua portuguesa quando o assunto é a análise da música de Stravinsky. Trabalhos científicos sobre seus procedimentos técnicos são, em sua grande maioria, recentes e/ou foram escritos em línguas estrangeiras⁵. Pretende-se aqui, portanto, contribuir para a produção científica brasileira sobre o assunto, visando compreender qual a contribuição de Stravinsky para as possibilidades criativas envolvendo a técnica serial.

As obras de Stravinsky, por frequentemente apresentarem uma sobreposição de diversas técnicas composicionais distintas, exigiu uma abordagem analítica mais ampla, onde foram combinados diversos métodos de análise.

Do ponto de vista da análise harmônica, foram empregados tanto os conceitos oriundos da Teoria Pós-Tonal (**classe de notas, conjunto [ordenado e não-ordenado]** de **notas/classes de notas, coleção, classe de conjuntos**) quanto alguns conceitos mais tradicionais (**escalas, modos e séries**).

O termo **classe de notas** se refere a “um grupo de notas com o mesmo nome”, independente de sua frequência. Este se opõe ao conceito de **nota**, que representa “um som com certa frequência” (Straus, 2000, p.2). Um **conjunto de classes de notas** é definido como “uma coleção não-ordenada de classes de notas” (Straus, 2000, p.29) e é notado com números inteiros (0 – Dó; 1 – Dó sustenido; etc.)⁶. Por exemplo, o conjunto formado pelas notas Dó-Ré bemol-Mi será notado como [0,1,4], entre colchetes com os números separados por uma vírgula. As **classes de conjuntos** representam não só o conjunto como também sua inversão e todas as transposições de ambos. A inversão de [0,1,4] resulta em [0,3,4] e ambos são representados por um par de números separados por um travessão, neste caso 3-3, de acordo com a lista de Forte⁷. As classes de conjuntos também podem ser representadas pela **forma prima** de um conjunto, onde será escolhido, entre o conjunto e sua inversão, o que apresenta uma configuração mais compacta à esquerda. No caso do exemplo aqui apresentado se trata

⁵ A famosa análise de Boulez (em *Stravinsky Permanece*) das estruturas rítmicas da *Sagração da Primavera* foi publicada em português somente em 1995. O ensaio “*Stravinsky segundo Webern segundo Stravinsky*” (*Stravinsky selon Webern selon Stravinsky*), de Henry Pousseur, foi publicado recentemente no livro *Apoteose de Rameau*, em 2008. Existe ainda a dissertação de mestrado “*Stravinsky Neoclássico: uma análise dos procedimentos composicionais*”, de Luciano Ferrara Vazzoler, defendida também em 2008 (Unesp, São Paulo).

⁶ As classes de notas 10 e 11 aqui serão representadas pelas letras A e B (padrão adotado por Bordini, tradutor da versão em português do livro *Introdução à Teoria Pós-Tonal* de Straus), porém existem diversos trabalhos da que empregam as letras T e E.

⁷ O primeiro número representa o número de notas contidas no conjunto e o segundo a posição do conjunto na lista de Forte (Forte, 1973, 179-181). Neste caso se trata do quarto conjunto de três notas.

do conjunto (014), que será notado entre parêntesis, sem vírgula entre os números (Straus, 2000, p.45-49). Esta última forma de notação das classes de conjuntos foi empregada com mais frequência neste trabalho por fazer uma referência direta aos intervalos musicais.

O conceito de **coleção diatônica** se refere à classe de conjuntos 7-35 (013568A). Esta representa todas as transposições da escala maior, menor (natural) e os modos eclesiásticos. O termo é utilizado pelos teóricos tanto no caso dos conjuntos não-ordenados de classes de notas que possui uma nota cêntrica quanto nos casos onde não é possível fazer esta distinção. No primeiro caso são empregados os nomes tradicionais dos modos destacando sua nota cêntrica (como, por exemplo, E-lídio), no segundo se faz referência apenas ao número de sustenidos ou bemóis contidos na coleção (por exemplo, 0-sustenido, 1-sustenido, 0-bemol, etc.) São classificadas também como coleções a escala **octatônica** e a de **tons inteiros**, sendo que ambas apresentam os dois tipos de situação discutidos acima (Straus, 2000, p.105-115).

Nota-se, portanto, que o conceito de **coleção** da Teoria Pós-Tonal se aproxima do conceito de **escala** ou **modo**⁸, pois ambos se referem a conjuntos não-ordenados de classes de notas que podem apresentar uma hierarquia entre as notas ou não. Para evitar confusões, neste trabalho, os termos escala e modo foram empregados quando foi possível definir uma hierarquia (uma nota cêntrica), enquanto coleção, ou simplesmente conjunto, foi empregado quando não foi possível definir uma nota cêntrica⁹.

Assim sendo, as escalas foram classificadas de acordo com seus nomes tradicionais (escala maior, menor, lídia, dórica, etc.). No caso de escalas que fogem deste tipo de classificação, optou-se pelo termo **escala sintética**, de Persichetti, que se refere a qualquer escala criada pelo compositor e que pode apresentar qualquer combinação de intervalos de segundas, maiores, menores e aumentadas, em qualquer ordem (Persichetti, 1985, p.41). Vale ressaltar que, neste trabalho, uma escala só foi identificada no caso de todas as suas notas estarem presentes.

O termo **série** foi empregado para se referir a um “conjunto **ordenado** de classes de notas”, que possui não só um conteúdo harmônico específico como também uma ordem de intervalos específica. No caso da música serial de Stravinsky, pelo frequente uso de séries

⁸ Knud Jeppesen, no livro *Counterpoint*, apresenta uma distinção entre os termos modo e escala, afirmando que o “modo é uma música viva; mas escala é somente uma abstração morta, o material do modo arranjado de acordo com as notas” (Jeppesen, 1992, p. 62). Neste trabalho, no entanto, os dois termos foram empregados como sinônimos.

⁹ De acordo com Dallin, o termo **pandiatonismo**, cunhado por Nicolas Slonimsky, se refere a uma escrita diatônica que não apresenta progressões harmônicas tradicionais, padrões melódicos e fórmulas cadenciais (Dallin, 1974, p. 135-136). Nota-se aqui a semelhança com o termo coleção e conjunto da Teoria Pós-Tonal.

não-dodecafônias, a análise do conteúdo harmônico global das séries se mostrou eficiente e aqui foi empregado o termo conjunto para se referir a este conteúdo.

As séries foram classificadas de acordo com a nomenclatura tradicional, onde as suas formas (**Original**, **Retrógrado**, **Inversão** e **Retrógrado da Inversão**) são representadas por sua primeira letra e os números representam sua transposição. Desta maneira, O_0 representa a série original que se inicia com a nota Dó enquanto R_0 representa a série retrógrada que se encerra nesta mesma nota. O mesmo vale para a relação Inversão e Retrógrado da Inversão¹⁰. É importante destacar que a primeira série identificada na obra é considerada a série Original¹¹.

A abordagem analítica que combina o reconhecimento de escalas/modos, conjuntos e séries foi fundamentada nas próprias declarações do compositor, que, ao ser entrevistado por um jornalista sobre seu envolvimento com o dodecafonismo, afirmou:

Os compositores dodecafônicos devem usar doze notas. Eu posso usar cinco, onze, seis – qualquer coisa de meu agrado. Não sou obrigado a usar mais. Faço o que quiser na escala ou modo de minha preferência. Também sou capaz de trabalhar com séries, como os atonalistas, se assim o desejar. Mas o importante é que não tenho que fazê-lo (Stravinsky apud Walsh, 2006, p.294)¹².

A pesquisa foi realizada através de uma revisão da literatura sobre Stravinsky e de análises das obras e de um trabalho composicional.

A análise das partituras, de início, se concentrou na aplicação da técnica serial¹³. Em seguida partiu-se para um segundo estágio, onde as estruturas das notas foram examinadas e organizadas a partir de um raciocínio lógico que permitisse explicar as decisões do compositor. No caso do *Septeto*, foi possível realizar uma análise harmônica assim como também uma análise formal e motívica. Em outro momento este tipo de análise poderá se estender para as demais obras do período.

Esta dissertação foi dividida em dois volumes, sendo que o primeiro apresenta o texto e o segundo os anexos.

¹⁰ O número que representa a transposição da série será notado subscrito para evitar confusões com as notas de rodapé.

¹¹ Alguns autores empregam a letra “P” (que representa “*Prime form*”) ao invés de O, para evitar confusão com o número 0. Também existem casos onde a série P-0 representa a primeira série da obra, independente se esta inicia ou não na nota Dó, o que pode causar confusão com a notação das notas com números inteiros.

¹² Twelve-Tone composers have to use twelve notes. I can use five, eleven, six - anything I like. I am not obliged to use more. I do as I wish in the scale or mode I prefer. I am also able to work in series, like the atonalists, if I want to. But what is important is that I do not have to.

¹³ Este estágio implica na identificação das séries e numeração de todas as notas, inclusive com cores diferentes para cada forma da série (ver a partitura do *Septeto* de Stravinsky nos **Anexos** deste trabalho).

O primeiro volume apresenta três capítulos: **Revisão Bibliográfica, Análises das Obras de Igor Stravinsky e Memorial de Composição.**

No capítulo inicial foi realizada uma revisão bibliográfica a respeito da música tardia de Stravinsky e das teorias analíticas desenvolvidas para explicar suas práticas composicionais. O segundo capítulo apresenta as análises das obras do compositor, com enfoque no *Septeto*. O terceiro e último capítulo apresenta um memorial de composição, onde foram analisadas as peças do autor do presente trabalho.

O segundo volume contém a partitura do *Septeto* de Stravinsky, com a indicação de todas as séries numeradas, as partituras das quatro peças compostas no decorrer desta pesquisa (*Sonatina* para saxofone e piano, *O Rio de Ariadne* para clarineta em Bb solo, *Infância* para piano solo e *Jeux* para quarteto de clarinetas) e o registro em vídeo do Recital de Defesa de Produto Artístico, onde foram apresentadas todas as peças do autor.

CAPÍTULO 1 – REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

1.1 A Música Tardia de Igor Stravinsky

O último período composicional de Stravinsky ainda permanece como o mais obscuro de toda sua carreira. Com exceção de *Agon*¹⁴, que obteve maior projeção e reconhecimento do público, as obras compostas entre 1951 e 1969 foram ofuscadas por sua produção anterior (as chamadas fases russa e neoclássica) e tem recebido pouca atenção por parte dos intérpretes e estudiosos. Sendo classificada de forma reducionista como “fase serial”¹⁵, esse último período é (mal)entendido como o momento em que Stravinsky se converteu ao serialismo, por influência do regente Robert Craft, adotando o método de composição de Arnold Schoenberg¹⁶.

Straus aponta três principais motivos para a falta de performances e para o desconhecimento do último período composicional de Stravinsky. Primeiro, pelo próprio hermetismo, complexidade estrutural e originalidade das obras, apresentando dificuldades tanto para os intérpretes (devido ao seu idioma serial) quanto para os ouvintes. Segundo, pela instrumentação pouco comum empregada (nenhum obra foi escrita para grupos instrumentais tradicionais como o quarteto de cordas, por exemplo), o que exige um intérprete-defensor deste tipo de música. Terceiro, por esta música ter sido escrita em um momento que o serialismo estava relacionado à vanguarda musical, que compunha obras destinadas a uma pequena comunidade de compositores, intérpretes e ouvintes. Como a música serial foi um fenômeno marginal ao repertório estabelecido, o último período composicional de Stravinsky sofreu o mesmo descaso que outras obras seriais da década de 50 e 60 (Straus, 2001, p.5). Além dos motivos apontados por Straus, podem-se acrescentar ainda as críticas que as obras seriais de Stravinsky sofreram por parte da jovem geração de compositores, que, segundo Craft, consideravam as harmonias triádicas e cadências tônicas empregadas pelo compositor como solecismos de recuo para o sistema tonal (Craft & Stravinsky, 2004, p.103). Assim

¹⁴ A obra figura entre o repertório permanente do *New York City Ballet* (Straus, 2001, p.5) e foi aclamada por diversos compositores, entre eles Luciano Berio (Berio, 1981, p.55-56) e Henry Pousseur (Pousseur, 2008, p. 260-310).

¹⁵ Rusty Dale Elder faz uma crítica ao título dado a esta fase, que o autor atribui à influência do compositor Milton Babbitt entre os teóricos de Princeton, argumentando que os nomes das demais fases composicionais (russa e neoclássica) remetem às fontes de inspiração do compositor e não a uma técnica (Elder, 2008, p. 10).

¹⁶ Schoenberg faleceu no ano de 1951, data em que Stravinsky iniciou a composição da *Cantata*, obra que apresenta pela primeira vez o uso de uma série, apesar de não-dodecafônica.

sendo, apesar de existirem exceções, entre os compositores mais radicais¹⁷, a música serial de Stravinsky não representava os ideais de romper com o passado musical para a criação de uma nova “linguagem” musical.

Mesmo sendo Stravinsky uma figura de uma popularidade inigualável¹⁸, ironicamente sua música foi se tornando cada vez mais hermética e seu sucesso, a nível mundial, foi garantido pelas suas obras mais antigas (como *O Pássaro de Fogo*, *Petroushka* e *A Sagração da Primavera*, além das obras neoclássicas mais famosas). O próprio compositor declarou: “Ninguém em Washington tem qualquer consideração real pela minha música, mas apenas pelo meu nome¹⁹”. Como afirma Straus:

Além de compor e executar sua música, sua vida foi consumida com infindáveis entrevistas e documentários de televisão, atendendo à festas e jantares, recebendo homenagens e prêmios de presidentes e monarcas. Em meio a adulações, no entanto, o caminho musical que ele tinha escolhido era cada vez mais solitário (Straus, 2001, p.6)²⁰.

É necessária, portanto, uma investigação mais profunda para entender porque Stravinsky abandonou um idioma que o tornou mundialmente reconhecido. Em sua *Autobiografia*²¹, o compositor já havia se expressado (apesar de se tratar de outro período composicional, já que o texto foi publicado em 1935) sobre suas necessidades em contraste com as necessidades do público:

No início da minha carreira como compositor fui bastante mimado pelo público. Mesmo as coisas que foram de início recebidas com hostilidade depois acabaram sendo aclamadas. Mas tenho um sentimento muito claro que, no curso dos últimos quinze anos, minhas obras tem me afastado da grande massa dos meus ouvintes. Eles esperavam algo diferente de mim. Como gostavam da música de *L'Oiseau de Feu*, *Petroushka*, *Le Sacre*, e *Les Noces*, e estando acostumados com a linguagem destas obras, eles se espantaram ao me ouvir falar em outro idioma. Eles não podem e não irão me seguir no progresso do meu pensamento musical. O que

¹⁷ Aqui são considerados como compositores mais radicais aqueles que, tendo a música tardia de Webern como modelo, buscaram desenvolver a serialização de todos os parâmetros do som (duração, intensidade e timbre), que pode ser observada nas obras *Structures* de Boulez (por sua vez influenciada pela obra *Mode de Valeurs et d'Intensités* de Messiaen), *Keuzspiel* de Stockhausen (que continuou suas pesquisas com *Punkte* e *Kontra-Punkte*, entre outras), das *Three Compositions* para piano de Milton Babbitt (que desenvolveu sua maneira de trabalhar com o serialismo rítmico independente do que estava sendo desenvolvido na Europa), entre outros compositores.

¹⁸ Straus aponta Stravinsky como o primeiro e o último compositor de música clássica (*sic*) a se tornar um *media superstar* (Straus, 2001, p.6).

¹⁹ “No one in Washington has any real regard for my music, but only for my name”. Stravinsky, em uma carta a Nicolas Nabokov. Citado por Vera Stravinsky e Robert Craft, *Stravinsky: In Pictures and Documents* (New York: Simon and Schuster, 1978), p.461.

²⁰ Apart from composing and performing his music, his life was consumed with endless interviews and television documentaries, attending parties and dinners, receiving honors and awards from presidents and monarchs. Amid the adulation, however, the musical path he had chosen was increasingly a lonely one.

²¹ Este livro, publicado pela primeira vez em francês sob o título *Chroniques de Ma Vie*, foi escrito em colaboração com Walter Nouvel, traduzido para o inglês como *Chronicle of My Life* e reimpressa como *Stravinsky: An Autobiography* (versão consultada para este trabalho).

me move e me encanta os deixam indiferentes, e o que ainda continua a interessá-los não me atrai mais²² (Stravinsky, 1936, p. 275).

Esta mesma atitude se repetiu, pois, após passar um período de relativo isolamento²³, Stravinsky voltou à posição de destaque no cenário musical com o sucesso de sua ópera *The Rake's Progress*, composta entre 1947 e 1951, em colaboração com os libretistas W.H. Auden e Chester Kallman. O que se viu, a partir de então, foi uma ruptura gradual com o que o público esperava de Stravinsky. Ao invés de compor uma nova ópera, em colaboração com Auden, Stravinsky entrou em uma crise composicional, chegando a afirmar que temia não ser capaz de compor novamente (Craft, 2002, p. 107). Este episódio foi narrado por Robert Craft, conforme citado por Straus:

The Rake's Progress foi recebida pela maioria dos críticos como a obra de um mestre, porém também como um retrocesso, como o último florescimento de um gênero. Depois da estréia, ao conduzir concertos na Itália e na Alemanha, Stravinsky descobriu que por toda parte ele e Schoenberg foram classificados como o reacionário e o progressista. O que era pior, Stravinsky tomou plena consciência de que a nova geração não estava interessada em *Rake*. Em Colônia ouviu as gravações do Concerto para Violino de Schoenberg (...) e de *The Golden Calf* (de *Moses und Aron*); ouviu atentamente a ambas sem demonstrar qualquer reação (...) Em contraste, poucos dias depois, em Baden-Baden, quando lhe apresentaram uma gravação das *Variações* para orquestra de Webern ele pediu para ouvi-la três vezes seguidas e demonstrou o maior entusiasmo que eu já tinha visto sobre qualquer música contemporânea (...) Então, em 24 de fevereiro de 1952, na Universidade do Sul da Califórnia, conduzi uma performance do *Septet-Suite* de Schoenberg (em um programa como Quarteto Op. 22 de Webern), com Stravinsky presente em todos os ensaios, bem como no concerto. Este evento foi o momento decisivo em sua evolução musical posterior. Em 8 de março, ele pediu para ir de carro a Palmdale, na época uma pequena cidade no deserto de Mojave(...). No caminho para casa ele surpreendeu-nos, dizendo que tinha medo de não poder mais compor e não sabia o que fazer. Por um momento, ele parou e realmente chorou... Ele se referiu obliquamente à poderosa impressão que a peça de Schoenberg [*Septet-Suite*] lhe causou e, quando disse que queria aprender mais, eu sabia que a crise tinha acabado, longe de ser derrotado, Stravinsky surgiria como um novo compositor (Craft apud Straus, 2003, p. 149-50)²⁴.

²² At the beginning of my career as a composer I was deal spoiled by the public. Even such things as were first received with hostility were soon afterwards acclaimed. But I have a very distinct feeling that in the course of the last fifteen years my written work has estranged me from the great mass of my listeners. They expected something different from me. Liking the music of *L'Oiseau de Feu*, *Petroushka*, *Le Sacre*, *Les Noces*, and being accustomed to the language of those works, they are astonished to hear me speaking in another idiom. They cannot and will not follow me in the progress of my musical thought. What moves and delights me leaves them indifferent, and what still continues to interest them holds no further attraction for me.

²³ De acordo com Straus, este isolamento se deve ao fato de que Stravinsky não havia ainda se tornado um agente participativo da vida cultural e social nos Estados Unidos, mantendo contato, quase que exclusivamente, com imigrantes europeus, falando russo e francês, já que seu inglês na época era ainda bastante pobre (Straus, 2001, p.1-2). Este período, entre a chegada do compositor no país (1939) e a estréia de sua ópera (1951), foi marcado pelas palestras na Universidade de Harvard (da série *Charles Eliot Norton Lectures*, que se tornou sua *Poétique musicale* [ghost-writed por Alexis Roland-Manuel e Pierre Souvchinsky], traduzida do francês para o português pelo crítico Luiz Paulo Horta) além de diversas tentativas, na maioria dos casos frustradas, de se engajar com a indústria cinematográfica americana. Para maiores detalhes sobre este período, com comentários sobre as obras compostas, consultar White (White, 1966, p.99-104 e 364-428).

²⁴ *The Rake's Progress* was received by most critics as the work of a master but also a throwback, the last flowering of a genre. After the premiere, conducting concerts in Italy and Germany, Stravinsky found that he and Schoenberg were everywhere categorized as the reactionary and the progressive. What was worse, Stravinsky was acutely aware that the new generation was not interested in the *Rake*. While in Cologne, he heard tapes of Schoenberg's Violin Concerto . . . and of 'The Golden Calf '(from *Moses und Aron*); he listened

O próprio compositor chegou a fazer declarações sobre esta crise composicional:

Tive de sobreviver a duas crises como compositor, mas como continuei a me mover de um trabalho a outro, não estava ciente de qualquer uma delas como tal, ou, na verdade, de qualquer mudança importante. A primeira - a perda da Rússia e de suas linguagens verbal e musical – afetou todas as circunstâncias de minha vida pessoal, assim como de minha vida artística, tornando sua recuperação mais difícil (...) A crise número dois foi provocada pela evolução natural da incubadora específica com a qual escrevi *The Rake's Progress* (é por isso que não utilizei o belo libreto *Delia* de Auden, eu não poderia continuar na mesma linha, não poderia compor uma continuação à de *The Rake*, como deveria) (Craft & Stravinsky apud Straus, 2003, p. 150).²⁵

Straus, ao analisar as declarações de Craft²⁶ e Stravinsky, destaca alguns pontos que demonstram as possíveis causas dessa crise composicional, que posteriormente levaram o compositor a adotar o serialismo. Estes pontos serão discutidos a seguir.

O primeiro ponto é o desconhecimento que Stravinsky mantinha das obras dos compositores da Segunda Escola de Viena, e este contato se deu através de Craft, que, além de ser um exímio intérprete desta música, compartilhou seu interesse e entusiasmo com o compositor. De acordo com Walsh, Stravinsky (em comentários proferidos em 1936) julgava Schoenberg mais como um “químico da música” do que como um artista criador (Walsh, 2006, p.281). Essa visão mudou a partir do momento que o compositor ouviu as obras, não só de Schoenberg, mas também de Webern e Berg, e as julgou musicalmente convincentes, resultando em seu interesse pelo método em que estas foram compostas (atitude válida para qualquer outro tipo de música). Craft também afirma que Stravinsky foi privilegiado, entre os anos de 1952 e 1955, em poder estar em contato próximo com as obras de Webern, muitas

attentively to both, but without any visible reaction ... In contrast, a few days later, in Baden-Baden, when a recording of Webern's orchestra Variations was played for him, he asked to hear it three times in succession and showed more enthusiasm than I had ever seen from him about any contemporary music.....Then, on 24 February 1952 at the University of Southern California, I conducted a performance of Schoenberg's Septet-Suite (in a programme with Webern's Quartet, Opus 22), with Stravinsky present at all the rehearsals as well as the concert. This event was the turning-point in his later musical evolution. On March 8, he asked to go for a drive to Palmdale, at that time a small Mojave Desert town . . . On the way home he startled us, saying that he was afraid he could no longer compose and did not know what to do. For a moment, he broke down and actually wept . . . He referred obliquely to the powerful impression that the Schoenberg piece [*Septet-Suite*] had made on him, and when he said that he wanted to learn more, I knew that the crisis was over; so far from being defeated, Stravinsky would emerge a new composer.

²⁵ I have had to survive two crises as a composer, though as I continued to move from work to work I was not aware of either of them as such, or, indeed, of any momentous change. The first – the loss of Russia and its language of words as well as of music – affected every circumstance of my personal no less than my artistic life, which made recovery more difficult (...) Crisis number two was brought on by the natural outgrowing of the special incubator in which I wrote *The Rake's Progress* (which is why I did not use Auden's beautiful *Delia* libretto; I could not continue in the same strain, could not compose a sequel to *The Rake*, as I would have had to do).

²⁶ Craft apresenta outra versão do mesmo fato no livro *Crônica de uma Amizade*. Analisando suas discrepâncias, Straus chama a atenção para o fato de que, em muitos casos, Craft não pode ser considerado um repórter imparcial, porém, neste caso, a essência da história nas duas versões é a mesma (Straus, 2001, p.3).

delas ainda inéditas na Europa (Craft apud Straus, 2003, p.154). Straus conclui, portanto, que Craft não tinha o poder de forçar o compositor a nada, apesar de tê-lo ajudado em sua reorientação no início do seu último período composicional, cumprindo mais a função de um assistente, além de tê-lo apresentado os princípios básicos do dodecafonismo. O autor acrescenta que Craft desconhecia os novos empregos da técnica serial de Stravinsky, pois quando o regente se referia a estes aspectos técnicos demonstrava, com frequência, uma falta de entendimento surpreendente (Straus, 2001, p.8).

O segundo ponto destacado por Straus é a desvalorização que a música de Stravinsky sofreu por parte da nova geração de compositores, classificando-o como reacionário em contraste com o progressista Schoenberg²⁷. Como afirma o autor, o interesse do compositor em manter-se atualizado estilisticamente e seu desejo de impressionar os novos compositores (Boulez, Stockhausen, Babbitt, entre outros) pode ter motivado, de início, seu interesse pela técnica serial, porém, se mostra insuficiente para explicar porque Stravinsky continuou a empregar esta técnica até o final de sua vida, mesmo sendo tratado com indiferença por estes compositores que ele supostamente queria impressionar²⁸ (Straus, 2001).

Esses dois primeiros pontos (a influência de Robert Craft e o interesse de Stravinsky em manter-se atualizado) representam duas visões bastante aceitas a respeito do interesse do compositor pelo serialismo, porém Straus acrescenta que existem outros motivos que merecem ser destacados. O autor se refere a alguns traços da personalidade de Stravinsky, recorrendo às descrições de seu local de trabalho feitas por C.F. Ramuz, Nicolas Nabokov e Vera Stravinsky (onde se pode observar uma verdadeira obsessão por organização), e ao “seu amor pelas regras” (Straus, 2001, p. 42-45), citando trechos de sua *Poética* e das *Conversas*²⁹ como os que se seguem:

A função do criador é selecionar os elementos que ele recebe daí [da imaginação], pois a atividade humana deve impor limites a si mesma. Quanto mais a arte é controlada, limitada, trabalhada, mais ela é livre. (...) Minha liberdade, portanto, consiste em mover-se dentro da estreita moldura que estabeleci para mim mesmo em cada um de meus empreendimentos. Irei ainda mais longe: minha liberdade será tanto maior e mais significativa quanto mais estritamente eu estabelecer meu campo de atuação, e mais me cercar de obstáculos. Tudo o que

²⁷ Vale ressaltar o impacto que o livro *A Filosofia da Nova Música* de Theodor W. Adorno teve na comunidade musical, publicação esta que desenvolveu pela primeira vez o assunto em seus dois ensaios principais: *Schoenberg e o Progresso* e *Stravinsky e a Restauração*. As ideias de Adorno exerceram grande influência em Darmstadt (considerado um dos centros mais importantes da música do pós-guerra), local onde o filósofo ministrava cursos e palestras com frequência.

²⁸ Boulez (segundo Craft), a respeito de *Variations* de Stravinsky, afirma que a obra “não contém nada de novo, ou nada que Webern já não tenha feito” (Craft, 1982, p.402). Existem ainda diversas críticas Spies, que vê nas idiossincrasias do compositor no emprego da técnica serial um grave defeito, chegando até a sugerir que técnica dodecafônica de Stravinsky teria se aprimorado sob a tutela de Babbitt (ver Elder, 2008, p. 138-139).

²⁹ Estas citações não foram retiradas do original em inglês e sim das traduções para o português, publicados nos livros *Poética Musical em 6 Lições* e *Conversas com Igor Stravinsky*.

diminui a restrição diminui a força. Quanto mais restrições nos impusermos, mais libertamos nossa personalidade dos grilhões que aprisionam o espírito (Stravinsky, 1996, p. 63-65).

As regras e restrições da escrita serial diferem pouco da rigidez das grandes escolas contrapontísticas de outrora. Ao mesmo tempo elas alargaram e enriquecem a perspectiva harmônica; começa-se a ouvir mais coisas, e de modo diferente do que antes. A técnica serial que utilizo me impele a uma disciplina muito maior do que em qualquer outro momento anterior (Craft & Stravinsky, 2004, p. 18).

Apesar de Straus investigar os possíveis motivos que levaram Stravinsky a adotar o serialismo, o autor não menciona as semelhanças que alguns procedimentos composicionais empregados pelo compositor (em obras como o *Octeto* [segundo movimento], *Sonata* para dois pianos [segundo movimento], o balé *Orpheus* [os interlúdios], entre outras) possuem em comum com o serialismo. Estas semelhanças foram destacadas por diversos autores como Robert U. Nelson, Donald C. Johns, Merton Shatzkin e Louis Andriessen, e consistem no uso de um tema melódico como uma espécie de *cantus firmus*, empregados em movimentos construídos em forma de variações. Os estudos desses autores revelam que Stravinsky transforma de tal maneira o contorno melódico do tema, com frequentes transposições de oitava e transformações rítmicas, que este tema se torna uma simples sucessão abstrata de alturas, ou seja, uma série.

Outros autores como Richard Taruskin e David Carson Berry discordam dessa visão, afirmando que o termo mais apropriado para se referir a este procedimento composicional de Stravinsky é o **isomelismo**, associando a uma técnica empregada por compositores medievais nos motetos isorrítmicos (Taruskin, 1996, p.1637 e Berry, 2002, p.13-47). Já Elaine Sisman utiliza o termo **variação de melodia constante** (*constant-melody variation*) para se referir a esse procedimento (Sisman, 2001). Apesar da visão contrária desses autores, o “tema” de Stravinsky, sendo transformado em uma simples sucessão abstrata de alturas, se assemelha a noção de série, definida por Straus como “conjunto ordenado de classes de notas”³⁰ (Straus, 2000, p.133).

O uso do serialismo, nestas obras mais antigas, é ainda incipiente, pois não ocorrem outras formas da série como o retrógrado, inversão e o retrógrado da inversão, procedimentos típicos do dodecafonismo de Schoenberg³¹. Soma-se a isso o fato das séries de Stravinsky terem sido empregadas em conjunto com elementos não-seriais, além de não serem

³⁰ Este assunto será discutido de forma mais detalhada no item 1.2 deste trabalho.

³¹ Vale ressaltar que a *Suite Op.23* para piano de Schoenberg contém movimentos que misturam séries, nem sempre dodecafônicas, com outros materiais, além do último movimento (*Walzer*, considerado o primeiro movimento dodecafônico da literatura) ter sido construído a partir de uma série empregada somente em sua forma original (com exceção da forma retrógrada que pode ser observada nos últimos compassos).

dodecafônicas. Apesar destas diferenças, essa constatação sugere que o serialismo, ou o pensamento serial, não foi algo radicalmente novo para Stravinsky.

A partir das afirmações de Straus, que claramente se opõe às explicações de orientação psicológica de que Stravinsky teria medo de se envolver com a música de Schoenberg enquanto este ainda estava vivo ou que seu interesse por esta música representou uma expressão sublimada de sofrimento ou de culpa por ter permanecido vivo (Straus, 2001, p.10), pode-se concluir que o novo rumo composicional que Stravinsky seguiu foi consequência dos diversos fatores apresentados e não de um ou outro fator isolado.

Independente da crise composicional e dos motivos que levaram o compositor a adotar o serialismo, esse fato causou um grande impacto na comunidade musical da época, divida entre a escola neoclássica e a serial. Enquanto os serialistas comemoraram a adoção de Stravinsky, vendo na sua celebridade e respeitabilidade uma forma de fortalecer a causa por eles defendida, os seguidores do neoclassicismo se sentiram traídos, e ainda pior: afirmaram que o compositor tinha traído seu próprio gênio criativo (Elder, 2008, p.3).

A influência da nova empreitada de Stravinsky pode ser sentida até mesmo no Brasil, atingindo o compositor paulista Camargo Guarnieri (através do exemplo do compositor norte-americano Aaron Copland, que na época reavaliou seus conceitos sobre o serialismo), que na década de 60 chegou a compor obras que misturam uma escrita dodecafônica com seu estilo politonal, como demonstra Salles em sua análise do *Concerto n°4* para piano e orquestra do compositor³².

O último período composicional de Stravinsky foi abordado em diversos estudos que podem ser divididos em duas principais correntes, segundo Elder. A primeira, formada pelos acadêmicos de Princeton especialistas em teoria serial, liderada por Milton Babbitt e Claudio Spies³³. Babbitt defende a ideia que, após a ópera *The Rake's Progress*, o compositor efetuou uma passagem do tonalismo para o atonalismo, culminando no serialismo, como o último estágio de uma evolução musical, constatação esta bastante criticada por Richard Taruskin, que vê nesta narrativa a assimilação de um dos grandes mitos do século XX, de uma linha teleológica da evolução da estrutura musical, adotando o desenvolvimento pessoal de Schoenberg como modelo (Elder, 2008).

Além desta visão, os autores defendem que as análises seriais detalhadas são a forma mais apropriada de iluminar as obras de Stravinsky, o que resultou na publicação de uma

³² Para mais detalhes, consultar Salles, 2003, p.176-183.

³³ O artigo *Remarks on Recent Stravinsky* de Babbitt e as análises de *Variations, Abraham and Isaac* e *Requiem Canticles* de Claudio Spies podem ser consultadas no livro *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky* (Boretz & Cone, 1972).

literatura altamente especializada, positivista e de tom cientificista, refletindo os ideais de Babbitt de um compositor/teórico que compartilha um rigor intelectual semelhante às demais ciências da academia. Isso resultou em uma enorme quantidade de trabalhos acadêmicos que tem como principal foco análises seriais rigorosas das últimas obras do compositor³⁴ (Elder, 2008).

O já citado Joseph N. Straus, importante teórico da atualidade, especialista na música do último período de Stravinsky e continuador das pesquisas de Babbitt e Spies, mantém muito das características de seus predecessores, porém enfatiza a abordagem atípica de Stravinsky com relação ao seu emprego da técnica serial, suas extensões das práticas de Schoenberg e o caráter novo das obras desse período. O livro *Stravinsky's Late Music*, resultado de uma longa e vasta pesquisa, apresenta uma contextualização do último período de Stravinsky (muitos dos comentários de Straus já foram aqui citados), discutindo as semelhanças dos procedimentos composicionais de Stravinsky com o de outros compositores (Schoenberg, Webern, Krenek, Boulez e Babbitt), além de comparar com a produção anterior do próprio Stravinsky. Com isso o autor afirma que, apesar de ter tomado como ponto de partida os procedimentos de Schoenberg (como o uso de uma série em suas diversas formas [O, I, R e RI] e o uso destas séries com uma função estrutural), Webern (o emprego das estruturas canônicas e simetrias) e Krenek (as rotações dos dois hexacordes de uma série dodecafônica³⁵), Stravinsky se emancipou criando sua própria forma de trabalhar o serialismo (mais notavelmente a partir de *Movements* [1959], com o emprego do que Straus chamou de matrizes rotatórias), além do uso de séries não-dodecafônicas e acompanhamentos que não são derivados da série, encontrados nas primeiras obras seriais (entre a *Cantata* [1951] e *Agon* [1956]). O autor não encontra nenhuma relação do serialismo de Stravinsky com as práticas de Boulez e Babbitt, e também afirma que as características de sua música (como a harmonia estática, a mistura de elementos diatônicos e octatônicos e as melodias de estilo folclórico, de fácil apreensão) foram sendo aos poucos abandonadas, ou seja, o compositor se emancipou até de sua própria música (Straus, 2001).

O autor ainda aborda de maneira detalhada o processo composicional, a forma, a harmonia e a expressão e significado na música tardia de Stravinsky. Não cabe aqui uma

³⁴ Elder ainda afirma que, de acordo com o levantamento de James R. Heitze em seu catálogo de teses e dissertações sobre Stravinsky (com mais de seiscentos trabalhos), mais de sessenta são dedicadas às análises seriais e menos de vinte foram dedicadas a outros assuntos (Elder, 2008, p.10-11).

³⁵ De acordo com Straus, Stravinsky conheceu o livro *Studies in Counterpoint* de Krenek, além de ter frequentado, em 1959, uma palestra do autor, que foi publicada mais tarde na forma de artigo, intitulado *Extends and Limits of Serial Techniques* (Straus, 2001, p.26).

descrição detalhada de cada dos tópicos apresentados pelo autor³⁶, porém vale destacar que Straus, ao contrário de Babbitt e Spies, busca uma visão mais ampla da música do compositor, relacionando as estruturas musicais com elementos da poética do compositor e até com questões extra-musicais (como pode ser observado no último capítulo do livro). Essa característica do trabalho de Straus pode ser considerada um ponto em comum com a segunda corrente de estudiosos que será discutida a seguir.

Esta corrente busca criar uma visão global de toda obra de Stravinsky e teve início com os estudos de Edward T. Cone (musicólogo que também fez parte do corpo docente da Faculdade de Princeton, assim como Babbitt e Spies), que apresenta as transformações de estilo do compositor como um aspecto vital de seu impulso criativo, além de buscar aspectos que se mantêm inalterados, mesmo em meio a tais transformações (Elder, 2008). No artigo *Stravinsky: The Progress of a Method*³⁷, publicado em 1962, Cone elabora alguns conceitos como o de estratificação, conexão e síntese³⁸ para explicar os procedimentos formais de Stravinsky, utilizando fragmentos das *Sinfonias para Instrumentos de Sopros, Serenata em A* (para piano solo) e da *Sinfonia dos Salmos* como exemplificações. No artigo *The Uses of Convention: Stravinsky and His Models*, também de 1962, o autor investiga como o compositor emprega (e distorce) modelos extraídos da tradição, analisando a *Sinfonia em C*, que tem com modelo a sinfonia clássica, além de tecer alguns comentários sobre o emprego da técnica serial em *Movements*, comparando com obras dodecafônicas de Schoenberg.

Jonathan Cross, no livro *The Stravinsky's Legacy*, apresenta diversas características da música do compositor que rompem as barreiras da divisão de sua obra em fases, se alinhando assim ao pensamento de Cone. Tais características, como as formas em bloco, os ritmos estruturais e o teatro ritualístico, são discutidas e comparadas às práticas de diversos outros compositores do século XX (Varèse, Carter, Ligeti, Messiaen, Birtwistle, Boulez, Berio, Stockhausen, Tippett, Reich, Glass, Adams, Torke e Andriessen), onde o autor demonstra como sua influência se estendeu por todo século (Cross, 1998).

Cross propõe ainda uma reavaliação de toda obra de Stravinsky, afirmando que o compositor encontrou soluções originais aos problemas apresentados pelo modernismo, trabalhando, entre outras coisas, com a fragmentação, a discontinuidade, o primitivismo, o

³⁶ Algumas constatações de Straus serão discutidas mais adiante neste trabalho.

³⁷ Existe uma tradução para o português deste artigo, de Antenor F. Corrêa e Graziela Bortz, publicado na Revista *Música Hodie*, Volume 7, Nº 1, de 2007. Os autores enfatizam a importância do artigo para a musicologia norte-americana do pós-guerra, onde foi instaurada uma nova forma de abordagem, de cunho positivista, para com o material musical, influenciando toda uma geração de teóricos e compositores (Corrêa & Bortz, 2007, p.12).

³⁸ Do original *stratification*, *interlocking* e *synthesis*. Foram empregadas aqui as mesmas traduções dos termos assim como apresentados por Corrêa e Bortz.

ecletismo, o pluralismo e oposições, encontrando novas formas de equilibrar esses elementos contraditórios sem perder sua identidade essencial, seu sentido de diferença. Citando Carter, que descreveu a música de Stravinsky como detentora de uma “fragmentação unificada”, Cross demonstra, baseando-se nos estudos de Richard Taruskin³⁹, como o modernismo de Stravinsky está enraizado na tradição da música russa (Cross, 1998).

Cross aponta o livro *The Appollonian Clockwork* (de 1989), escrito pelos compositores holandeses Louis Andriessen e Elmer Schönberger, como sua principal influência. Escrito na forma de ensaios pouco convencionais (ou seja, fora do modelo acadêmico de análise), os autores abordam diversos aspectos da estética de Stravinsky, como também diversas obras menos conhecidas do compositor. Andriessen afirma que o principal legado de Stravinsky é sua atitude eclética e que “sua verdadeira influência apenas começou”, já que o passo a frente ao serialismo (a música do futuro) pareceu mais um beco sem saída do romantismo alemão, tendo as combinações entre a música erudita (*high-brow music*) e popular (*low-brow music*) mais possibilidades para o futuro (Cross, 1998, p.5). Os autores ainda afirmam que as divisões da obra de Stravinsky em fases mais obscurecem do que iluminam essas obras (Andriessen & Schoenberger, 2006, p. xiii), uma visão que, como foi demonstrada, está presente nos trabalhos da segunda corrente de estudos sobre o compositor.

Elder aponta ainda Eric Walter White, André Boucourechliev, Mikhail Druskin e Stephen Walsh como continuadores do modelo de Cone e Cross, porém critica a pouca atenção dada às últimas obras de Stravinsky. Este modelo acaba perpetuando a visão de que as ideias mais originais e valiosas do compositor estão contidas em seus primeiros trabalhos, tendo sua última produção pouco a oferecer em termos de originalidade (Elder, 2008, p. 20-21).

Se por um lado a primeira corrente analítica foca em aspectos mais formalistas da obra de Stravinsky, dividindo sua produção em diversas fases e produzindo uma literatura altamente especializada, tendo como foco principal, na maioria dos casos, a organização harmônica (onde são empregados com frequência os modelos analíticos derivados da teoria schenkeriana e da teoria de Allen Forte), a segunda corrente, que busca unificar a produção do compositor, acabou minimizando as transformações que a música do compositor sofreu a partir de suas experiências com o serialismo, apesar de abordar de uma forma mais completa a estética e a poética do compositor.

³⁹ Em *Stravinsky and the Russian Traditions*, Taruskin emprega os termos russos *drobnost'* (definido como fragmentação, qualidade de ser formalmente desunificada, uma soma de partes) e *nepodvizhnost'* (imobilidade, estase, não-teleológico, não-desenvolvimentista) para descrever estas características da música de Stravinsky (Taruskin [1996] apud Cross [1998]).

1.2 O Problema “Stravinsky” para a Análise Musical

Os estudos sobre a técnica musical de Stravinsky ainda seguem seu curso sem uma aparente solução. Como afirma Cross, esta parte técnica de seu legado, ao contrário dos níveis culturais e estilísticos, foi pouco abordada ou sempre vista em relação a outros compositores (como Messiaen e Carter, por exemplo). O autor afirma ainda que sua ampla influência foi ocultada por uma historiografia que deu preferência ao legado dodecafônico, ou seja, a partir do método de Schoenberg e de técnicas analíticas bem definidas e teorizadas. Stravinsky, ao contrário, não possuía um método específico de composição e nem existe, até hoje, um acordo sobre qual modelo analítico é mais apropriado para abordar sua música (Cross, 1998, p. 14-15).

Do ponto de vista da organização harmônica, Arthur Berger, no artigo *Problems of Pitch Organization in Stravinsky*⁴⁰, apresenta pela primeira vez um modelo teórico para lidar com as obras de Stravinsky que foram compostas antes de seus experimentos com o dodecafonismo. A intenção do autor era evitar os termos pantonalidade, pandiatonicismo, antitonalismo, modalismo, tonicalidade e mesmo atonalidade, muitas vezes empregados para explicar estas obras. Berger não buscou cristalizar uma teoria, mas sim dar o passo inicial rumo a uma maior compreensão da organização harmônica de Stravinsky, acreditando que seu trabalho seria desenvolvido por outros teóricos no futuro (Berger, 1968, p. 123-124).

Seu artigo foi dividido em quatro seções, abordando a escrita diatônica do compositor que não apresenta funções harmônicas tonais (I), a escrita a partir de uma escala simétrica (escala octatônica, ex. 1, próxima página)⁴¹ com ênfase na relação de trítono (II), o uso desta mesma escala com ênfase na terça menor (III) e a interação entre os elementos diatônicos e simétricos (portanto, entre os elementos de I, II e III). O procedimento metodológico de Berger consiste em apresentar pequenos fragmentos de diversas obras de Stravinsky para demonstrar a origem dos conceitos teóricos. Não cabe aqui apresentar cada detalhe de suas análises, porém o autor afirma que, a partir do momento que se foi possível identificar diversos elementos harmônicos como derivados de uma mesma coleção (octatônica ou diatônica), o termo politonalidade não deveria mais ser invocado (Berger, 1968, p.134-135).

⁴⁰ O artigo foi publicado em 1963 na revista *Perspectives of New Music* e reimpresso em 1968, na já citada coletânea *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*.

⁴¹ O exemplo apresenta duas formas de construção da escala octatônica (chamado por van den Toorn de “Modelo A” e “Modelo B” [van den Toorn, 1975, p.111-112]). A primeira é baseada nos intervalos (1,2), resultando em dois tetracordes (0134); a segunda nos intervalos (2,1), resultando em dois tetracordes (0235).



Ex. 1 - Escala ocatônica em suas formas e transposições possíveis

O trabalho de Berger foi continuado por Pieter C. van den Toorn em seu livro *The Music of Igor Stravinsky*, um vasto estudo que engloba toda a produção do compositor, russa, neoclássica e serial. Uma grande diferença entre o estudo de Berger (que buscava criar um modelo teórico a partir da música em si [Berger, 1968, p.123]) e o estudo de van den Toorn consiste na adoção de um modelo teórico pré-estabelecido (baseado na expansão do modelo diatônico/octatônico de Berger), buscando comprovação posterior nas análises. Em outras palavras, o sistema teórico e seus procedimentos metodológicos condicionam os resultados obtidos em sua pesquisa.

Como afirma Straus, um dos problemas do uso da técnica de prolongamento (derivada da teoria schenkiriana) na música atonal consiste na escolha entre quais serão as notas consideradas estruturais e quais serão consideradas ornamentações. Na música tonal, a resolução da dissonância torna esta tarefa mais simples, onde as ornamentações são facilmente reconhecíveis (Straus resume as ornamentações em três tipos: notas de passagem, notas vizinhas e arpejos). Na música atonal, pelo contrário, não existe uma clara distinção entre consonâncias e dissonâncias. Apesar deste tipo de modelo analítico falhar de diversas maneiras, Straus ainda acredita que este pode ser empregado como uma ferramenta importante para lidar com os ecos tonais muitas vezes encontrados nas obras atonais (Straus, 1997). No caso de van den Toorn, sua escolha entre notas estruturais e ornamentações parece arbitrária, sem uma definição clara de quais foram os critérios utilizados.

O exemplo 2, extraído da análise de van den Toorn do início da *Sagração da Primavera*, demonstra o método do autor. A passagem é apresentada em uma redução dos compassos⁴² 1, 2, segunda metade do cp. 4, dois terços do cp. 5, cp. 10 e um fragmento do cp. 11. O autor identifica o tetracorde D-C-B-A (0235) como pertencendo à escala de D (modo dórico). O tricorde F#-D#-C# (025) (cp. 10), somado ao tetracorde C-Bb-A-F# (cps. 4 e 5,

⁴² Neste trabalho será empregada a abreviatura **cp.** (no plural **cps.**) para a palavra **compasso**.

sendo que a nota B é desconsiderada), completam a coleção III (ou seja, a escala octatônica em sua terceira transposição).

Global
0-5
(0 2 5 / 0 3 5 / 0 2 3 5)
tetrachord

0-11 "major 7th"
interval span

0-5, 11
oct. scales

Local
0, 3, 6, 9

(0 2 3 5) tetrachords;
(0 3 7 / 0 4 7 / 0 4 7 10)
triads, "dom. 7ths"

0 2 3 5 6 8 9 11
oct. scales;
0 2 3 5 7 9 10 (0)
D-scales

Collection III

Ex. 2 - Análise de van den Toorn do início da *Sagração* (van den Toorn, 1983, p.102)

Analisando este mesmo fragmento, na partitura, podem-se identificar muitos outros elementos descartados por van den Toorn (ex. 3). Nos três primeiros cps. observa-se a presença de um conjunto de apenas sete notas (A-B-C-C#-D-E-G [0,2,3,4,5,7,A]), que dificilmente pode ser relacionado a uma coleção octatônica. Este fragmento ainda apresenta uma escrita consonante, com claras referências a acordes do universo tonal, porém sem funções harmônicas definidas. A reiteração da nota Lá na melodia sugere uma polarização nesta nota, enfatizada pela conclusão em um acorde maior em sua primeira inversão (considerando o prolongamento da nota E).

Ex. 3 - Redução harmônica dos três primeiros cps. da *Sagração*

Os próximos três cps. (ex. 4) contêm a melodia analisada por van den Toorn (construída a partir do fragmento cromático C-B-Bb-A-G-F#), onde pode ser observado como autor ignorou as quartas paralelas das clarinetas e sua relação harmônica com a melodia, além de ter desconsiderado todo o cp. 6. Como se tratam de acordes a três vozes, se empregarmos a nomenclatura de Forte⁴³ (já que não se pode falar em resolução das dissonâncias), nota-se a presença quase constante do tricorde [0,4,5], sua inversão [0,1,5] (ambos membros da classe de conjuntos 3-4), do tricorde [0,3,5] e também de sua inversão [0,2,5] (ambos membros da classe 3-7). O tetracorde 4-Z15 contém a classe 3-7 e o tetracorde 4-16 contém a classe 3-4, ou seja, ambos apresentam as mesmas classes de conjuntos vistas anteriormente acrescidas de uma nota.

Ex. 4 - Análise das classes de conjuntos empregadas nos cps. 4-6 da *Sagração*

Outro ponto importante é como o fragmento da melodia (C#-D#-F#) também foi analisado por van den Toorn fora de seu contexto harmônico, onde tanto a nota G# (clarineta baixo) como a nota A (fagote) foram excluídas pelo autor. Pode-se observar, analisando este fragmento (ex. 5), a soma de dois tricordes (3-4 e 3-7) que possuem uma nota em comum (C#), resultando em um pentacorde (5-29).

⁴³ Este tipo de análise da condução das vozes foi definida por Straus como **associativa**, onde as classes de conjuntos são identificadas e relacionadas entre si (Straus, 1997).

The image shows a musical score for three staves. The top staff is for flute [fg.], the middle for clarinet in C [c.i.], and the bottom for clarinet in Bb [cl.]. The music is in 2/4 time. The flute part features a melodic line with triplets and a 7/8 measure. The clarinet parts provide harmonic support. The bottom staff shows four chordal structures labeled 3-4, 3-7, 5-29, and 4-Z15, which correspond to the intervals mentioned in the text.

Ex. 5 - Análise das classes de conjuntos empregados nos cps. 10-12 da *Sagração*

Tal análise demonstra a limitação do método de Berger e van den Toorn, já apontada por diversos autores⁴⁴. O teórico Dimitri Tymoczko apresenta, em seu artigo *Stravinsky and The Octatonic: A Reconsideration*, uma nova visão sobre os materiais harmônicos empregados por Stravinsky, relacionando suas práticas não apenas a interação diatonismo/octatonismo, mas também ao uso da escala de tons inteiros e ao uso modal da escala menor-harmônica e menor-melódica⁴⁵, além de considerar o uso da sobreposição de elementos derivados de diversas escalas.

O autor emprega o termo poliescalaridade, para se referir às sobreposições de diversas escalas diferentes encontradas nas obras de Stravinsky. Este termo busca evitar a menção ao politonalismo, que implica na possibilidade do ouvido humano em perceber, de forma simultânea, duas tonalidades diferentes, apontada como incoerente por teóricos como Allen Forte e Benjamin Boretz (Tymoczko, 2002, p.84). Tymoczko busca analisar os elementos sobrepostos que não podem ser resumidos a uma única escala (diatônica ou octatônica), já que estes elementos são descartados nas análises de van den Toorn, como foi possível observar anteriormente.

Tymoczko afirma, ainda, que o modelo analítico de Berger e van den Toorn criou uma imagem de Stravinsky como um “racionalista sistemático, que explora com um rigor schoenberguiano as implicações de uma única ideia musical”, imagem esta contrária ao “compositor assistemático, que trabalha ao piano seguindo os ditames de seu ouvido” (Tymoczko, 2002, p.68). Para o autor, a unidade percebida na obra de Stravinsky se deve ao emprego de um aglomerado de diferentes técnicas, sendo que nenhuma delas é central na

⁴⁴ Tymoczko aponta Straus e Kielian-Gilbert como críticos deste modelo de análise apresentado por Berger e van den Toorn. Entre os autores favoráveis a este tipo de análise encontram-se Taruskin, Antokoletz, Craft, Walsh e Moevs (Tymoczko, 2002, p.68).

⁴⁵ Não cabe aqui aprofundar a questão do modalismo na música do século XX, que pode ser consultada em Persichetti, 1985, p.29-58, Dallin, 1974, p.19-44 e Kotska, 2006, p. 22-34.

constituição de seu estilo. O octatonicismo é apenas uma dessas técnicas, entre muitas outras (Tymoczko, 2002, p.100).

Não cabe aqui aprofundar o debate teórico entre van den Toorn e Tymoczko⁴⁶, pois muitos dos exemplos empregados pelos autores foram extraídos das obras mais antigas de Stravinsky, que não fazem parte no objeto de estudo do presente trabalho, porém vale ressaltar que a visão de Tymoczko se mostra mais adequada às investigações que foram aqui desenvolvidas.

Quanto às composições seriais de Stravinsky, a maioria dos estudiosos aponta a *Cantata* (1951-52) como a primeira obra a apresentar o emprego do serialismo, porém alguns autores, como Nelson, Johns, Shatzkin e Andriessen⁴⁷, apontam obras ainda anteriores como detentoras de características semelhantes às da técnica serial.

Nelson estuda as obras de Stravinsky que apresentam movimentos escritos em forma de variações⁴⁸; Johns estuda o segundo movimento da *Sonata para Dois Pianos*, já abordado por Nelson, porém fazendo uma associação mais direta ao serialismo; Shatzkin, além de citar os trabalhos anteriores, foca sua atenção em *Orpheus* (1947), afirmando que “descobriu uma inconfundível aplicação da técnica serial em dois de seus movimentos” (Shatzkin, 1977, p.139); Andriessen, em seu ensaio bastante descontraído, aborda a obra *Greeting Prelude*, afirmando que esta se adapta tanto aos críticos musicais quanto às crianças. Aos críticos por fazer uma passagem de uma canção para uma série e às crianças por se tratar de um “guia do jovem para o serialismo” (Andriessen, 2006, p.120). O autor ainda cita o *Octeto*, a *Sonata para dois pianos* e o *Concerto para dois pianos solistas* como casos semelhantes (Andriessen, 2006, p.122).

O estudo destes três primeiros autores citados foi sintetizado e discutido em detalhes por David Carson Berry em seu monumental estudo *Stravinsky's "Skeletons"*⁴⁹. O título deste trabalho (o termo “Esqueletos”, em particular) partiu de uma explicação do próprio

⁴⁶ Em 2003 foi publicada a réplica de van den Toorn ao artigo de Tymoczko intitulado *Stravinsky and the Octatonic: The Sounds of Stravinsky*, em conjunto com a tréplica *Octatonicism Reconsidered Again* de Tymoczko.

⁴⁷ Para mais detalhes consultar os artigos *Stravinsky's Concept of Variations* (1962) de Robert U. Nelson, *An Early Serial Idea of Stravinsky* (1962) de Donald C. Johns, *A Pre-Cantata Serialism in Stravinsky* (1977) de Merton Shatzkin e o ensaio *Greeting Prelude* de Louis Andriessen (Andriessen, 2006).

⁴⁸ As obras estudadas por Nelson foram: *Octeto* (1922-23), *Concerto para Dois Pianos* (1935), *Jeu de Cartes* (1936), *Dances Concertantes* (1941-42), *Sonata para dois pianos* (1943-44), *Ebony Concerto* e o *Septeto* (1953). Apesar do autor não relacionar as práticas composicionais de Stravinsky ao serialismo, reconhece semelhanças entre tais práticas com algumas obras de Schoenberg (*Pierrot Lunaire Op. 21* e *Serenade Op.24*, sendo que a última já apresenta procedimentos seriais) e Alban Berg (*Passacaglia* do primeiro ato de *Wozzeck*) (Nelson, 1962, p. 336).

⁴⁹ Berry, David Carson: *Stravinsky's "Skeletons": Reconnoitering the Evolutionary Paths from Variation Sets to Serialism* – Tese de Doutorado em Filosofia pela Yale University, 2002.

Stravinsky sobre a essência de sua técnica de variação, quando entrevistado por Robert Nelson: “Ao escrever minhas variações meu método consiste em manter-se fiel ao tema como uma melodia – não importa o resto! Considero o tema como um esqueleto melódico e sou muito rigoroso em expô-lo nas variações” (Nelson, 1962, p. 327)⁵⁰.

A partir desta metáfora (“esqueleto” melódico), Berry investigou os procedimentos composicionais de Stravinsky, estabelecendo um paralelo com técnicas de diversos períodos da história da música ocidental, entre elas o isomelismo, o cânone, a fuga, o *cantus firmus*, entre outras.

De especial interesse para o presente trabalho é a relação entre isomelismo⁵¹ e serialismo apontada por Berry, já que o autor discorda da visão de Johns e Shatzkin de que as obras *Sonata* para dois pianos e o balé *Orpheus* empreguem o serialismo (mesmo que de uma forma embrionária). O que Berry entende por isomelismo e porque, segundo sua visão, este termo é mais apropriado para explicar as práticas composicionais de Stravinsky, é o que será discutido a seguir.

De acordo com Lütteken, o “termo isomelismo (do grego *isos*: idêntico e *melos*: melodia) foi cunhado por Heinrich Bessler e se refere às semelhanças melódicas nas partes superiores entre as diferentes seções de certos motetos isorrítmicos da primeira metade do séc. XV” (Lütteken, 2001). Berry, no capítulo de introdução de seu trabalho, apresenta uma definição distinta, onde:

(...) uma sucessão (temática) de classes de notas é mantida, permitindo possíveis transposições; porém o ritmo e o registro/contorno [melódico] podem ser significativamente alterados, acrescidos das alterações feitas nas configurações harmônicas e no acompanhamento. Esse processo de variação será denominado *isomelismo*. De certa forma, [este] é evocativo de certos princípios do serialismo (...) (Berry, 2002, p. 8, grifo original)⁵².

Berry afirma (agora no segundo capítulo, dedicado ao isomelismo) que, de uma forma sintética, é possível se referir a este termo como “os aspectos melódicos que se mantêm inalterados através de potenciais variações rítmicas e transposições”. O autor acrescenta, ainda, que “apesar das transformações melódicas de Stravinsky extrapolar esta definição, em

⁵⁰ *In writing variations my method is to remain faithful to the theme as a melody - never mind the rest! I regard the theme as a melodic skeleton and am very strict in exposing it in the variations (...).*

⁵¹ Richard Taruskin, em seus comentários sobre os procedimentos composicionais encontrados na *Sonata* para dois pianos de Stravinsky (que será discutida neste trabalho), também se refere ao termo isomelismo, chegando a afirmar provável que alguma obra medieval tenha dado a ideia ao compositor (Taruskin, 1996, p.1637).

⁵² (...) *an established (thematic) pc sequence is maintained, allowing for possible transposition; but its rhythms and register/contour may be significantly altered, in addition to whatever changes are made to harmonic and accompanimental settings. This variation process will be termed one of isomelism. In some ways, it is evocative of certain tenets of serialism (...).*

grau, estes são mais ou menos semelhantes em seu tipo”⁵³ (Berry, 2002, p. 18). Estas transformações melódicas de Stravinsky, que extrapolam o conceito de isomelismo, são as já referidas transformações rítmicas e alterações no contorno melódico do tema original. Berry admite que dificilmente se possa interpretar uma simples sucessão de classe de notas como uma “mesma melodia” (Berry, 2002, p. 17)⁵⁴.

Percebendo as semelhanças entre isomelismo e serialismo, Berry (agora no sexto capítulo, onde os trabalhos de Johns e Shatzkin são abordados) afirma que, ao invés de se concentrar em categorizações de uma obra entre “isomérico” ou “serial”, é mais apropriado reconhecer estes termos como pontos extremos de um *continuum* (Berry, 2002, p. 235-36). A conclusão que se chega, a partir do raciocínio do autor, é que quanto mais as características rítmicas e o contorno melódico de um tema (ou melodia) sofrem transformações, mais ele se aproxima da noção de série.

Apesar das inúmeras contribuições de Berry para a compreensão da obra de Stravinsky, aqui se entende que, do ponto de vista da técnica composicional, não existe uma grande diferença entre uma “sucessão (temática) de classes de notas” (isomelismo) e um conjunto ordenado de classes de notas (série), se tratando somente de uma inversão de ordem, onde um tema pode se tornar uma série (do concreto ao abstrato) e, no sentido inverso, uma série pode servir de material para a construção de um tema (do abstrato ao concreto).

Sobre os estudos das obras de Stravinsky compostas após a *Cantata*, Joseph N. Straus buscou criar uma teoria mais abrangente para classificar os vários tipos de serialismo desenvolvidos pelo compositor. Partindo da organização das notas, o autor afirma que é possível estabelecer, de forma aproximada, uma divisão em cinco categorias estilísticas: diatonismo (não-serial), serialismo diatônico, serialismo não-diatônico, serialismo dodecafônico e serialismo dodecafônico baseado nas matrizes rotatórias (quadro 1). A vantagem do quadro, afirma Straus, é apresentar as obras em uma cronologia evolutiva, mesmo sabendo que, na prática, estas categorias se sobrepõem, até em uma mesma obra (Straus, 2003, p.156).

⁵³ *Melodic resemblances that persist through potential rhythmic variations and transformations. Although Stravinsky's melodic transformations may exceed these in degree, they are roughly similar in type (...).*

⁵⁴ O autor faz esta observação ao discutir o termo **variação de uma melodia constante** (*constant-melody variation*) cunhado por Elaine Sisman (Sisman, 2001).

Quadro 1 - Categorias estilísticas da música tardia de Stravinsky (Straus, 2003, p.156)

Style category	Works
I Diatonicism (non-serial)	Cantata (1951–2), Septet (1952–3), <i>Canticum Sacrum</i> (1955), <i>Agon</i> (1953–7)
II Diatonic serialism	Cantata (1951–2), Septet (1952–3), <i>Three Songs from William Shakespeare</i> (1953), <i>Agon</i> (1953–7)
III Non-diatonic serialism	<i>Three Songs from William Shakespeare</i> (1953), <i>In memoriam Dylan Thomas</i> (1954), <i>Agon</i> (1953–7)
IV Twelve-note serialism	<i>Canticum Sacrum</i> (1955), <i>Agon</i> (1953–7), <i>Threni</i> (1957–8), <i>Epitaphium</i> (1959), <i>Double Canon</i> (1959), <i>Anthem</i> (1962), <i>Elegy for J. F. K.</i> (1964), <i>The Owl and the Pussycat</i> (1966), <i>Fanfare for a New Theatre</i> (1964)
V Twelve-note serialism based on rotational arrays	<i>Movements</i> (1958–9), <i>A Sermon, a Narrative, and a Prayer</i> (1960–1), <i>The Flood</i> (1961–2), <i>Abraham and Isaac</i> (1962–3), <i>Variations</i> (1963–4), <i>Introitus</i> (1965), <i>Requiem Canticles</i> (1965–6)

Se por um lado a diferenciação entre os vários tipos de serialismo pode ser útil na identificação dos procedimentos desenvolvidos por Stravinsky, a oposição diatonismo/cromatismo⁵⁵ é semelhante à oposição diatonismo/octatonicismo de Berger e van den Toorn. Isso acaba por classificar todos os elementos que não foram derivados da série simplesmente como diatônicos.

Outro problema é a inclusão de uma mesma obra em diversas categorias, como a *Cantata* e o *Septeto* (categorias I e II), *Three Songs from William Shakespeare* (II e III), *Canticum Sacrum* (I e IV) e *Agon* (I, II, III e IV). Como estas obras pertencem ao objeto de estudo deste trabalho (com exceção de *In Memoriam Dylan Thomas*, que pertence a uma só categoria), foi discutida a validade destas categorias.

Do ponto de vista formal, Straus aponta algumas características que a música serial de Stravinsky compartilha com sua música precedente, ou seja, a construção em blocos. O resultado da música do compositor não é de uma “reconciliação de tendências opostas e sim de uma furiosa tensão, em todos os níveis, entre forças de integração e desintegração” (Straus, 2001, p.81), não criando o sentido de um crescimento espontâneo a partir de um mesmo elemento. Como afirma o autor, da mesma forma que existem as forças centrífugas, ou seja, as aparentes discontinuidades da superfície musical, existem também as forças centrípetas,

⁵⁵ Straus emprega os termos não-diatônico e dodecafônico, aqui interpretados como duas formas distintas de aplicação do cromatismo.

que buscam unificar a obra, porém de uma forma anti-orgânica e anti-desenvolvimentista (Straus, 2001, p.81).

O autor também afirma que a música serial de Stravinsky geralmente apresenta uma textura contrapontística, onde as séries são tratadas como melodias, temas ou linhas contrapontísticas independentes. As harmonias resultantes dessa atividade são difíceis de serem analisadas de uma forma sistemática, pois apenas em poucos casos é possível relacioná-las com segmentos da própria série (Straus, 2001, p. 141). O autor se limita, portanto, a discutir a verticalização das séries e a verticalização das matrizes rotatórias⁵⁶.

O que se entende destas constatações de Straus é que não existem modelos teóricos que consigam explicar o pensamento harmônico de Stravinsky, mesmo em suas composições seriais.

Ainda sobre a música tardia de Stravinsky, o trabalho de Cristoph Neidhöfer⁵⁷ apresenta análises das primeiras obras seriais do compositor (*Cantata, Septeto, Three Songs from William Shakespeare e In Memoriam Dylan Thomas*) sob uma ótica distinta. Estas obras foram interpretadas pelo autor como um período de transição, pois apresenta diversas características de sua música precedente como o emprego de técnicas contrapontísticas já familiares ao compositor e o uso de harmonias diatônicas dissonantes que projetam ou sugerem modos diatônicos (Neidhöfer, 1999). O autor ainda busca encontrar possíveis centros tonais nestas obras e algumas de suas constatações, sobretudo a respeito do *Septeto*, serão discutidas no capítulo 2 deste trabalho.

⁵⁶ Como Stravinsky desenvolveu as matrizes rotatórias a partir da composição de *Movements*, este assunto não será discutido neste trabalho.

⁵⁷ A tese de doutorado intitulada *An Approach to Interrelating Counterpoint and Serialism in the Music of Igor Stravinsky, Focusing on the Principal Diatonic Works of his Transitional Period*, de 1999.

CAPÍTULO 2 – ANÁLISES DAS OBRAS DE IGOR STRAVINSKY

Neste capítulo serão analisadas as obras de Stravinsky compostas entre 1951 e 1957 (*Cantata, Septet, Three Songs from William Shakespeare, In Memoriam Dylan Thomas, Greeting Prelude, Canticum Sacrum* e *Agon*), período considerado por alguns autores como transitório ou como uma primeira fase serial do compositor. Estas obras estão contidas em quatro das cinco categorias estilísticas de Straus, ou seja, de acordo com o autor, apresentam o diatonismo (não-serial), o serialismo diatônico, serialismo não-dodecafônico e o dodecafônismo. *Threni*, a primeira obra integralmente dodecafônica do compositor, não será discutida, por se tratar da obra mais longa de todo último período composicional de Stravinsky⁵⁸.

O *Septeto* foi escolhido como objeto central deste trabalho, pois apresenta pela última vez na carreira do compositor o uso de uma armadura de clave (de Lá maior, no primeiro movimento apenas), foi construída a partir de formas tradicionais como a *forma-sonata*, *passacaglia* e a *fuga* (respectivamente I, II e III movimentos), emprega o serialismo combinado com outros materiais harmônicos, além de se tratar de uma das poucas obras instrumentais do período⁵⁹. A obra é, portanto, bastante representativa para o presente estudo, já que possui tanto as características do “neoclassicismo” do compositor como do estilo desenvolvido a partir de suas experiências com o serialismo.

Além das composições citadas, será apresentada uma análise do segundo movimento da *Sonata* para dois pianos, por se tratar de um dos casos onde o compositor desenvolveu uma técnica muito semelhante ao serialismo (se não o seu próprio método serial) encontrado em movimentos escritos em forma de variações, além da obra não estar contida na chamada “fase serial”, o que acaba por questionar a validade da divisão da obra de Stravinsky em fases.

2.1 *Septeto*

O *Septeto* de Stravinsky (para clarineta, trompa, fagote, piano, violino, viola e violoncelo) foi composto entre julho de 1952 e fevereiro de 1953, dedicado à *Dumbarton*

⁵⁸ A execução da obra chega aproximadamente aos 30 minutos. Andrew Kuster apresenta uma análise detalhada de *Threni* em seu livro *Stravinsky's Topology*, publicação esta que tem como objeto de estudo todas as obras dodecafônicas de Stravinsky (Kuster, 2000).

⁵⁹ Apenas *Greeting Prelude* (uma espécie de miniatura para orquestra) e *Agon* (se considerada como uma obra de concerto independente do balé) também são puramente instrumentais e, após 1957, somente *Movements*, *Variations* e as breves *Fanfare for a New Theater* e *Double Canon*.

Oaks Research Library and Collection. Foi estreado em *Dumbarton Oaks* (Washington D.C.) no dia 23 de janeiro de 1954, sob a regência do próprio compositor (White, 1966, p. 432). Alguns autores consideraram que a obra apresenta um retorno à estética *Bachiana* (ou *neo-Bachiana*) do *Concerto em Eb (Dumbarton Oaks)*⁶⁰, composto em 1938, que também foi apresentada na ocasião da estréia do *Septeto*.

Como demonstra Straus, a obra é única no que diz respeito à integração entre seus movimentos, pois a série inicial⁶¹ empregada no primeiro movimento é expandida se tornando o tema da *passacaglia* do segundo movimento, que por sua vez é trabalhada como série novamente no terceiro movimento⁶². O autor ainda destaca a relação do *Septeto* com a *Suite Op.29* de Schoenberg, já que Craft teria usado esta obra para demonstrar a Stravinsky os princípios do serialismo (Straus, 2001, p.11). A escolha da instrumentação (três clarinetas, piano, violino, viola e violoncelo) e das formas musicais (*Overtüre*, *Tanzschritte*, *Thema mit Variationen* e *Gigue*)⁶³ da obra de Schoenberg parecem ter influenciado as escolhas de Stravinsky, que empregou uma instrumentação (trio de instrumentos de sopros [clarineta, trompa e fagote], piano e trio de cordas) e formas musicais muito semelhantes.

2.1.1 Primeiro Movimento

Do ponto de vista formal, este movimento apresenta uma exposição com dois temas que contrastam entre si, desenvolvimento, reexposição e uma coda final, ou seja, se adapta perfeitamente à *forma-sonata*. O contraste entre os dois temas não se efetua, porém, pela oposição entre a região de tônica e dominante (como na sonata clássica), mas sim pela técnica empregada na organização das alturas (modal e serial).

O primeiro tema (cp. 1 ao 7) foi construído a partir de imitações canônicas de um motivo (aqui classificado como motivo A), apresentado pela clarineta, transformado por inversão e aumento na trompa e por aumento no fagote. Este motivo inicial é

⁶⁰ Robert Craft foi o primeiro autor a apresentar uma comparação entre as duas obras (Craft, 1958, p.143-147), posteriormente afirmada por Stephen Walsh e André Boucourechliev (ver Walsh, 2001, p.223 e Boucourechliev, 1987, p.245).

⁶¹ Como será demonstrado neste capítulo, o que Straus considera uma série no primeiro movimento aqui foi interpretada como uma imitação canônica, portanto não-serial.

⁶² Erwin Stein, em seu artigo *Stravinsky's Septet* de 1954, foi o primeiro autor a afirmar que “quase toda música é derivada de uma única ideia pré-formada no tema do primeiro movimento” (Stein, 1955, p.9). Alguns trabalhos mais recentes como o artigo *Stravinsky's Second Crisis: Reading the Early Serial Sketches* de David Smyth (1999) e a dissertação de mestrado *An Approach to Interrelating Counterpoint and Serialism in the Music of Igor Stravinsky, Focusing on the Principal Diatonic Works of his Transitional Period* de Cristoph Neidhöfer (1999) também discutem esta relação, sendo que o último apresenta uma análise mais detalhada da obra.

⁶³ *Abertura*, *Passos de Dança*, *Tema com Variações* e *Giga*, respectivamente.

apresentado também por outros instrumentos, muitas vezes dissolvido em partes menores, como pode ser observado na linha do fagote e do piano (ex. 6).

The image shows four staves of musical notation in 3/4 time, key of A major. The instruments are Clarineta, Fagote, Trompa, and Piano. The Clarinet staff shows Motivo A (A) with sub-derivations a1, a2, and a3. The Bassoon staff shows Motivo A' (A') with sub-derivations a1, a1, and a1. The Trumpet staff shows Motivo A'' (A'') with sub-derivations 2, 3, 4, and 5. The Piano staff shows Motivo A (A) with sub-derivations a2 and a2.

Ex. 6 - Motivo A e suas derivações (Septeto de Stravinsky – primeiro movimento)

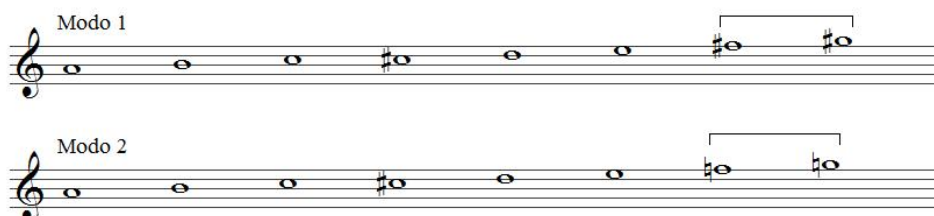
No primeiro cp. se observou a presença de um segundo motivo (motivo B), apresentado pelo piano. Este, em conjunto com o motivo A, constitui a base para o contraponto imitativo desenvolvido por Stravinsky neste primeiro tema, sendo que o motivo B também foi dissolvido em partes menores. Em algumas passagens os dois motivos são combinados, como pode ser observado na parte da clarineta, viola e violino (ex. 7).

The image shows four staves of musical notation in 3/4 time, key of A major. The instruments are Piano, Clarineta, Violino, and Viola. The Piano staff shows Motivo B (B) with sub-derivations b1 and b2. The Clarinet staff shows Motivo B (B) with sub-derivations b1, a2, b1+a2, A, and B. The Violino staff shows Motivo B (B) with sub-derivations a2, b2, and b2. The Viola staff shows Motivo B (B) with sub-derivations a2, b2, b2, a2, and a2.

Ex. 7 - Motivo B e suas derivações

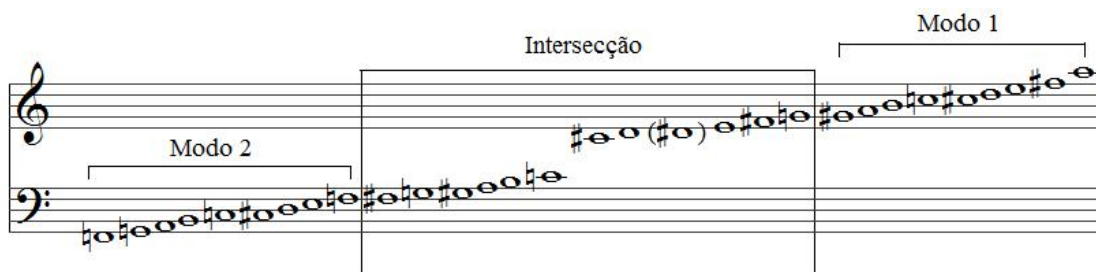
Com relação á organização harmônica, como afirma Neidhöfer, é possível distinguir dois modos diferentes empregados simultaneamente, constituindo assim uma espécie de

polimodalismo (Neidhöfer, 1999, p.297). Ambos os modos possuem como tônica a nota Lá e as duas terças (menor e maior), porém se diferenciam pelas notas F/F# e G/G# (ex. 8)⁶⁴. A construção canônica (clarineta⁶⁵, fagote e trompa) e as cordas (violino e viola) apresentam somente as notas do modo 1, enquanto a mão esquerda do piano as notas do modo 2. O violoncelo foi desconsiderado por efetuar um dobramento das notas graves do piano e do fagote.



Ex. 8 - Modos empregados no primeiro tema

Os modos são empregados em registros diferentes (ex. 9), porém existe uma intersecção entre os dois modos no registro médio (mão direita do piano), onde ocorre também a nota D# (de menor importância estrutural por aparecer somente nos cps. 2 e 6). A soma dos dois modos apresenta 11 notas diferentes (restando somente a nota Bb para completar o total cromático).



Ex. 9 - Intersecção entre os modos 1 e 2

Outra característica deste primeiro tema, considerada uma marca de Stravinsky, é sua harmonia estática, que não se desenvolve, assim como seus motivos, que são repetidos e combinados entre si sem criar um sentido de desenvolvimento. Do ponto de vista harmônico, isso se deve à repetição das notas F e G na região no baixo, como um *ostinato*, além do emprego de verticalidades que não podem ser classificadas como acordes, no sentido tradicional do termo, o que impede a realização de uma redução harmônica (com base na

⁶⁴ Estes modos, por não se adequarem à classificação tradicional, podem ser considerados como escalas sintéticas, de acordo com o conceito de Persichetti já mencionado.

⁶⁵ O tema executado pela clarineta não apresenta a nota G#, sendo possível interpretar de outra maneira sua construção harmônica, já que o modo resultante possuiria apenas 7 notas (A-B-C-C#-D-E-F#).

eliminação das notas ornamentais) e, conseqüentemente, na identificação de funções harmônicas tonais. As exceções são primeiro e o último acorde do tema (Lá menor e Lá maior, com uma 4ª acrescentada), acordes estes que podem ser considerados uma tônica. O ex. 10 apresenta um prolongamento das notas graves, onde se pode observar uma simetria tendo com eixo a nota G e a “resolução” no acorde de Lá.

Ex. 10 - Prolongamento harmônico do baixo do primeiro tema

Entre os cps. 8 e 19 ocorre a transição, seção esta que apresenta diversas transformações (principalmente por inversão) do motivo inicial (ex. 11).

Ex. 11 - Derivações motívicas empregadas na transição

Pode-se observar, através do prolongamento das notas graves entre os cps. 13-15 e 17-19, a presença do motivo inicial transposto uma quinta justa acima (ex. 12), o que demonstra um deslocamento harmônico para a região da dominante.

Ex. 12 - Aparição do motivo inicial na transição

Ainda do ponto de vista harmônico, pode-se afirmar que a escrita polimodal do primeiro tema é dissolvida na transição, sendo estabelecida uma escrita diatônica. A transição se inicia no acorde de Mi menor e nos três primeiros cps. são empregadas somente as notas

naturais, o que pode sugerir o modo E-frígio (E-F-G-A-B-C-D). Nos cps. 11 e 12 ocorrem algumas alterações cromáticas (D# - F# - C# - G#) que podem ser interpretadas como uma passagem gradual a uma nova escala, sintética, que apresenta tanto as notas de E-mixolídio quanto de Mi maior (E-F#-G#-A-B-C#-D-D#)⁶⁶. Como a transição se inicia em um acorde de Mi menor e conclui em um acorde de Mi maior, aqui esta nota foi considerada como um possível centro tonal.

No cp. 20 inicia-se o segundo tema, onde o compositor empregou uma série de sete notas que foi derivada do motivo inicial da obra, mais precisamente a partir da retrogradação deste motivo, somadas a algumas pequenas alterações (ex. 13). Existe uma semelhança entre as notas da série com o modo 1 transposto, porém a nota ré sustenido não aparece na série (ex. 14).

Ex. 13 - Derivação da série de sete notas

TRANSPOSIÇÃO DO MODO 1 (G#)

SÉRIE

Ex. 14 - Relação entre o Modo 1 e a série empregada no segundo tema

Neste tema a série foi empregada de forma linear e com frequentes repetições de grupos de notas, porém não existe nenhuma relação motívica com o primeiro tema, já que os intervalos de segundas foram substituídos per sétimas e nonas (ex. 15).

⁶⁶ Como se pode observar na partitura, em alguns cps. Stravinsky emprega somente as notas da escala de E-mixolídio (ver os cps. 13-15 e 18), porém, nos cps. 16, 17 e 19, ambas as notas D e D# são empregadas, resultando em uma escala sintética de oito notas.

Ex. 15 - Início do segundo tema

Incluem-se entre os elementos não-seriais um acorde de Ré maior recorrente e um tricorde (G#-E-G [0,3,4]) empregado como uma bordadura do acorde precedente. Entre os cps. 23 e 24 ocorrem acordes resultantes da combinação do modo 1 em G#⁶⁷ (ver ex. 9) com um fragmento da escala de Ré maior (C-D-E-F#-G-A), resultando no emprego de todo o total cromático nesta seção.

Entre os cps. 25 e 28 Stravinsky mantém o mesmo acompanhamento do início do tema, porém a série é empregada também em sua forma retrógrada e invertida, encerrando esta seção em um acorde de Ré maior (ex. 16).

Ex. 16 - Continuação do segundo tema

⁶⁷ O uso do Fá dobrado sustenido, Mi sustenido e Si sustenido justificam a interpretação de que Stravinsky se baseou neste modo.

No cp. 30 se inicia o desenvolvimento, um *fugato* onde o sujeito foi construído a partir da série O_5 . Esta transposição surge a partir da conexão com as duas últimas notas da série O_8 (F-G, ver cps. 28 e 29)⁶⁸.

Neidhöfer⁶⁹ estabelece uma relação da série com a escala octatônica (F-G-Ab-Bb-B-C#-D-E), pois a série possui seis notas em comum com esta escala (Neidhöfer, 1999, p.126). Um dos problemas que este tipo de análise apresenta é que tanto a escala menor melódica (F-G-Ab-Bb-C-D-E) quanto a escala maior (F-G-A-Bb-C-D-E) possuem seis notas em comum com a série, não havendo um motivo aparente para dar preferência à escolha da escala octatônica, sem contar a exclusão da nota lá (contida na série), que enfatiza a sonoridade maior-menor típica da música de Stravinsky, como se pode observar nos modos 1 e 2 empregados no primeiro tema.

O sujeito do fugato é seguido por sua imitação à 5ª (derivada da série O_0), acompanhado pelo contra-sujeito⁷⁰, que foi construído a partir da série O_8 incompleta precedida de uma figuração cromática (F-G-F# e G-A-Ab) (ex. 17). Nota-se nestes cps. iniciais um rigoroso controle das dissonâncias, de acordo com as regras tradicionais do contraponto, mas que logo é abandonada em favor de um uso mais livre das dissonâncias.

The musical score for Example 17 is presented in two staves: Violin (Vln.) and Viola (Vla.). The time signature is 3/4. The subject (SUJEITO) is marked with O_5 and the counter-subject (CONTRA-SUJEITO) is marked with O_8 . The counter-subject is also labeled 'RESPOSTA'. The score includes fingering numbers (1-7) and articulation marks (accents).

Ex. 17 - Sujeito e contra-sujeito do fugato

Diversas formas da série são empregadas nesta seção e estas são conectadas por possuírem uma ou duas notas em comum. O CS também é apresentado em sua forma inversa e retrógrada. O exemplo 18 apresenta as séries utilizadas entre os cps. 30 e 36, onde se pode observar a conexão entre o CS e a série O_5 ; da série O_0 com a inversão do CS; da série I_4 com a I_7 e da série O_9 com a série O_8 . O retrógrado do CS se conecta com a série O_9 através das notas C-D (que são as notas que completam a série R_3).

⁶⁸ As primeiras notas da viola, na partitura, são G e A (ao invés de F-G, que correspondem às duas primeiras notas da série O_5). De acordo com Straus estas notas devem ser corrigidas, já que provavelmente se trata de um simples erro de clave e os primeiros manuscritos corroboram esta decisão (Straus, 1999, p.259).

⁶⁹ O autor faz referência aos estudos de Berger, van den Toorn e Taruskin, já comentados no capítulo anterior deste trabalho.

⁷⁰ Serão empregadas, a partir de agora, as abreviaturas S e CS para sujeito e contra-sujeito, respectivamente.

Ex. 18 - Conexões entre as formas da série

Nem todas as notas desta seção derivadas da série e do contra-sujeito (que apresenta uma série incompleta em seu interior). No cp. 33 e 34 a viola e o violino já apresentam um contraponto livre, mas que ocorrem entre as séries. A partir do cp. 42 só a trompa possui uma derivação serial, pois apresenta o S seguido do CS (ex. 19). Nos cps. 45 e 46 a viola cita o motivo inicial do movimento, transposto sobre Eb (Eb-Bb-Ab-G-F-Eb), que é acompanhado por um contraponto mais diatônico derivado deste motivo.

Ex. 19 - Conclusão do *fugato* (cps. 45-47)

A retransição (que ocorre entre os cps. 48 e 54) é um *stretto*, onde o S é apresentado seis vezes, transposto em 4^{as} descendentes (ex. 20). O CS também é apresentado por alguns instrumentos (violino, clarineta, viola e violoncelo), porém de forma incompleta, sendo substituído por um contraponto livre.

Ex. 20 - Retransição (*stretto*)

A reexposição (do cp. 55 ao 87) apresenta o primeiro tema sem nenhuma transformação. A transição, a partir do cp. 63, se inicia de forma idêntica à exposição (com o acorde de Mi menor), porém no cp. 64 é transposta um tom abaixo (Ré menor), assim como todo o segundo tema (entre os cps. 64 e 82, empregando as séries O_6 , R_6 e I_6 ao invés de O_8 , R_8 e I_8), efetuando contraste semelhante à reexposição de uma forma sonata tonal, onde o material empregado na exposição com a função de modular para outras regiões (principalmente a região da dominante) deve ser adaptado na reexposição para se apresentar os dois temas na tônica.

Após uma breve *codetta* (entre os cps. 83 e 87), que apresenta um fragmento do modo 1 no primeiro violino (o pentacorde E-F#-G-G#-A [0,2,3,4,5])⁷¹, se inicia a *coda* (do cp. 88 ao 94), onde o motivo inicial é novamente apresentado na clarineta e no fagote, em ritmo mais lento. Aqui é possível detectar uma escrita diatônica semelhante à da transição, pois somente as notas da escala de Lá menor (natural) foram empregadas nesta *coda*, com exceção dos últimos acordes, que apresentam as notas F# e C#.

Neste primeiro movimento se pode constatar como Stravinsky aplica a noção de centro tonal, pois em cada uma das seções (primeiro tema, transição e segundo tema) existe um acorde que serve como um ponto de repouso, com exceção do desenvolvimento, que apresenta uma movimentação harmônica mais intensa. Destacando estes centros tonais é possível reconhecer uma semelhança com o motivo inicial da peça, sendo que a exposição

⁷¹ Como será demonstrado mais adiante neste trabalho, este pentacorde tem uma relação direta com a série empregada no segundo e terceiro movimentos, o que demonstra uma relação harmônica com os modos do primeiro movimento.

apresenta suas três primeiras notas (A-E-D) e a reexposição, devido à transposição, acrescenta uma nota (A-E-D-C) (ex. 21).

Ex. 21 - Centros tonais no primeiro movimento do *Septeto*

2.1.2 Segundo Movimento

O segundo movimento (*Passacaglia*) apresenta características novas em relação à música precedente de Stravinsky, pois foi construído, em quase sua totalidade, a partir de uma série de dezesseis notas, derivada do motivo inicial do primeiro movimento (ex. 22). Eliminando as repetições, a série contém apenas oito notas diferentes. Sua construção interna apresenta dois tetracordes [0,2,3,4] idênticos, separados por uma distância de uma quarta justa (E-F#-G-G# e A-B-C-C#). A série apresenta fortes implicações tonais, tendo como principais centros a nota Mi (no início) e Lá (em sua conclusão)⁷².

Notas do motivo inicial do primeiro movimento (transposto uma 5ª justa acima)

Ex. 22 - Série de 16 notas empregada no segundo movimento

⁷² Neidhöfer apresenta uma redução do acorde inicial e final de cada variação, onde é possível perceber como o compositor emprega estes dois centros tonais como norteadores do discurso harmônico (Neidhöfer, 1999, p.315 e 316).

O tema desta *passacaglia*, construído a partir da série O₄, é apresentado sem nenhum acompanhamento no início do movimento, em uma textura pontilhistas típica das obras de Webern (ex. 23). Após esta introdução Stravinsky elabora nove variações, onde o tema é trabalhado de diversas formas, na maioria dos casos como um baixo ostinato (*ground*) que, por sua vez, sofre diversas alterações no que se refere ao contorno melódico, como será demonstrado a seguir.

Ex. 23 - Tema da *Passacaglia*

O movimento apresenta o uso mais estrito da técnica serial do que qualquer outra obra de Stravinsky até então, porém nas variações I, IV e VII a técnica serial é combinada com elementos não-seriais, que, pela repetição, adquirem função temática no decorrer do movimento, como um *ritornello* entre as variações⁷³. O ex. 24 apresenta uma redução do início da primeira variação, onde o tema é apresentado no baixo (violoncelo com dobramentos do piano) e a trompa apresenta uma linha melódica construída a partir da série O₄. A clarineta e o fagote apresentam o contraponto não-serial já mencionado, onde os motivos foram construídos a partir da inversão do motivo inicial do primeiro movimento (E-F#-G-A-F#), demonstrando uma conexão não só harmônica como também motívica com o movimento precedente.

Ex. 24 - Combinação de elementos seriais e não-seriais

⁷³ No segundo movimento do *Octeto* (1923) Stravinsky aplica o mesmo procedimento, onde uma das variações é repetida diversas vezes (variações II, IV e VII) com a mesma função. Para mais detalhes consultar White, 1966, p. 272.

Na segunda variação (número 16 da partitura) o compositor emprega as séries O_4 e O_{11} na construção das melodias do violino e da viola⁷⁴. Estas duas séries possuem um tetracorde em comum (E-F#-G-G#) e nos primeiros quatro cps. da variação são sobrepostas à série O_2 (clarineta). Nos quatro cps. seguintes são empregadas as séries O_2 e R_7 na construção da melodia da trompa e do fagote. Estas duas séries também possuem um tetracorde em comum (G-A-Bb-B). Existe ainda uma terceira linha melódica, da clarineta, que foi construída sobre a série O_4 . A escolha das transposições possui, portanto, uma estrutura simétrica (ex. 25)⁷⁵. O tema da *passacaglia* é apresentado no baixo durante os oito cps. desta variação.

The image shows three staves of musical notation in treble clef, representing the structure of series in the second variation. The first staff is labeled with O_4 and O_{11} above it, with brackets indicating their respective spans. The second staff is labeled with O_2 and R_7 above it, also with brackets. The third staff has markings '5J' and '3m' above it, indicating specific rhythmic or melodic patterns. The notes are eighth notes, and the key signature has one sharp (F#).

Ex. 25 - Estrutura das séries da segunda variação

A terceira variação (número 17 da partitura) também apresenta uma estrutura simétrica, pois nos quatro cps. iniciais são empregadas as séries O_4 e R_4 (mão direita do piano) e as séries I_4 e RI_4 (mão esquerda), apresentando uma simetria tanto por retrogradação quanto por inversão (ex. 26). Nos cps. seguintes são empregadas as séries RI_2 e I_2 (mão direita)⁷⁶ e as séries R_4 e O_4 (mão esquerda), criando um espelhamento dos quatro cps. anteriores⁷⁷. No final da variação o violino e a viola apresentam uma transição para a próxima

⁷⁴ Na linha melódica da viola, a nota 11 da série O_{11} (D#) foi substituída pelo C#. Straus considera esta uma omissão fácil de ser corrigida pela forma com que aparece na partitura (1999, p.259), ou seja, apenas uma nota foi substituída e a série já foi retomada normalmente. É possível argumentar também que Stravinsky não gostou do resultado sonoro do D#, substituindo por um C#, porém para um maior esclarecimento seria necessário acessar os esboços do compositor. É bem provável que se trate de um erro de clave, como no primeiro movimento (clave de fá ao invés da clave de dó).

⁷⁵ As notas das séries no exemplo são mostradas como conjuntos não-ordenados de classes de notas.

⁷⁶ A nota 11 da série RI_2 (Bb) foi substituída pela nota A, porém aparece normalmente na série I_2 (correspondendo à nota 6 desta série). Straus não cita este "erro serial" em seu artigo e se trata de um caso semelhante ao anterior.

⁷⁷ A série RI_2 se relaciona com a série com a série R_4 por se iniciarem na mesma nota (A), ou seja, o compositor partiu da **inversão do retrógrado** e não do **retrógrado da inversão**.

variação, construída a partir das séries R_4 e RI_2 , onde não só a estrutura das notas é simétrica como também os contornos melódicos.

O tema nesta variação sofre diversas transposições de oitava, como na introdução, porém seu ritmo não é modificado (ex. 27). As demais notas desta variação (não apresentadas nos exemplos) são todas derivadas de um dobramento instrumental da parte do piano, criando uma textura pontilhista com grande variedade de timbres, porém sem acrescentar nenhum material harmônico novo.

Ex. 26 - Fragmento da terceira variação (parte do piano)

Ex. 27 - Apresentação do tema na terceira variação

A quarta variação (número 18 da partitura) apresenta o *ritornello* com algumas transformações. Foi acrescentada uma linha contrapontística não-serial no início (basicamente a partir de arpejos do acorde de Mi menor) e também de um contraponto serial na viola, construído a partir da série I_5 . Esta série pode ter sido escolhida por apresentar as quatro notas

complementares à série O_4 (F-Eb-D-Bb), porém como existem outras forma da série que possuem esta característica, é difícil precisar o motivo desta escolha (ex. 28). O tema é reapresentado no baixo e a linha da trompa do *ritonello* precedente (construída a partir da série O_4) é executada pelo violino, com algumas alterações no contorno melódico e em um registro mais agudo.

Ex. 28 - Séries empregadas na quarta variação

Na quinta variação (número 19 da partitura) o tema é apresentado pelo piano e dobrado por diversos instrumentos, onde tanto o tema quanto o contraponto serial apresentam uma escrita pontilhista. Foram empregadas as séries O_4 , RI_2 , R_4 e I_4 , conectadas através de uma nota pivô (nota Lá entre O_4 e RI_2 ; nota Mi entre R_4 e I_4), constituindo assim uma estrutura simétrica (ex. 29).

Ex. 29 - Redução da quinta variação

A sexta variação (número 20 da partitura) é a mais simples de todas com relação à organização harmônica, pois o tema é apresentado nos instrumentos de sopro acompanhado por uma segunda linha melódica construída a partir da série O_4 (cordas e piano). Nesta variação Stravinsky faz um uso recorrente de repetições de notas, que são espacializadas através de transposições de oitavas (ex. 30).

Ex. 30 - Redução do início da sexta variação

A sétima variação (número 21 da partitura) é quase uma repetição literal da quarta (*ritornello*), porém foi acrescentada uma linha melódica construída a partir da série O_7 (trompa), ou seja, além do tema apresentado no baixo (violoncelo dobrado pelo piano), das linhas do violino e da viola (construídas a partir das séries O_4 e I_5 , respectivamente) e do contraponto não-serial (clarineta e fagote).

A oitava variação (número 22 da partitura) apresenta uma densa polifonia, a sete partes. A clarineta, fagote, piano e violoncelo apresentam linhas melódicas construídas a partir da série O_4 , com contornos e ritmos distintos, ou seja, não se tratam de dobramentos instrumentais. As partes restantes foram construídas a partir da inversão (I_4 , na trompa), do retrógrado da inversão (RI_4 , no violino) e do retrógrado (R_4 , na viola). Esta é a única variação onde o tema não é apresentado com seu ritmo original.

A última variação pode ser considerada uma *coda* para todo o movimento, pois o tema é apresentado nos instrumentos de sopro acompanhado de um contraponto das cordas (criado a partir da série RI_4), em uma textura pontilhista semelhante à do início do movimento.

2.1.3 Terceiro movimento

O terceiro movimento (*Gigue*) apresenta quatro fugas distintas, separadas pela instrumentação e por seu tipo. A primeira e terceira são fugas simples e foram escritas para trio de cordas. A segunda e quarta são fugas duplas (com dois sujeitos), escritas para trio de sopros e piano. O sujeito da fuga foi construído a partir da série de dezesseis notas empregada no segundo movimento (ex. 31).

Ex. 31 - Sujeito da fuga do terceiro movimento

Como se pode observar no exemplo, logo no início da peça Stravinsky escreveu, acima do pentagrama, *Vla's row*⁷⁸ (série da viola) e as notas da série estão dispostas em ordem ascendente (E-F#-G-G#-A-B-C-C#). Apesar de se tratar de um esquecimento do compositor em apagar essas marcas analíticas da partitura final⁷⁹, está é uma importante evidência para a análise da organização harmônica da peça. As notas dessa “série” na realidade foram empregadas como um conjunto não-ordenado de classes de notas, pois a ordem não é respeitada, como se pode constatar analisando o contraponto da segunda entrada do sujeito (transposto uma quinta justa acima) (ex. 32).

Ex. 32 - Resposta do sujeito

Na primeira fuga, a ordem das primeiras entradas é semelhante à de uma fuga tonal (construídas sobre as séries O_4 e O_{11} , que corresponde às entradas T-D-T-D), porém nos números 28 e 29 o compositor empregou duas novas transposições, sobre Lá e Fá sustenido (séries O_9 e O_6). Na segunda fuga o piano apresenta uma repetição idêntica da primeira (como uma redução da escrita do trio de cordas), acompanhada por um segundo sujeito, que apresenta as mesmas transposições. No número 37 e 38 da partitura ocorre um breve *stretto* (com uma versão resumida do segundo sujeito apresentado pelo pela trompa, fagote e clarineta) onde foi empregada uma nova transposição (O_2). Como afirma Perle, é possível

⁷⁸ O termos *series* e *row*, que aparecem com frequência nos textos em inglês, são traduzidos para o português simplesmente como série.

⁷⁹ Como afirma Straus, as marcas analíticas do compositor estão presentes desde os esboços e manuscritos chegando até a serem editadas, como no caso da *Cantata*, do *Septeto* e de *In Memoriam Dylan Thomas*. Straus cita uma carta endereçada ao compositor (conforme publicada por Craft [1978]), escrita por Erwin Stein, seu editor em Londres, questionando se as marcas deviam aparecer na partitura final. Ao lado da carta está uma resposta de Stravinsky: “como sempre, eu me esqueço de apagar as marcas” (“*as always, I forgot to delete the arrows*”). Para mais detalhes sobre este assunto consultar Straus, 2001, p.54-61.

detectar um plano pré-composicional na escolha das transposições, conectadas através de um tetracorde [0,2,3,4] comum (Perle, 1991, p.56)⁸⁰. O ex. 33 apresenta um resumo das duas fugas, indicando as entradas, o número da partitura onde estas ocorrem e a relação entre as diversas transposições empregadas pelo compositor.

1ª FUGA [24] [25] [27] [28] [29]
Vla. Vln. Vc. Vla. Vc. Vln.

2ª FUGA [32] [33] [34] [35] [36] [37] [38]
Pno. (Redução da 1ª fuga)
Fg. Trpa. Cl. Trpa. Fg. Cl.
(2º sujeito) STRETTO

O²
O⁶ O⁴ O⁹ O¹¹

Ex. 33 - Resumo das duas primeiras fugas

A terceira fuga (número 40 da partitura) apresenta a inversão do sujeito inicial, construída a partir da série I_6 (ex. 34).

Vla's row
I⁶
Viola 1 2 3 tr 4 5 tr 6 7 8 9 10 11 12 13 14 tr 15 16 etc.

Ex. 34 - Inversão do sujeito inicial

Stravinsky realiza o mesmo procedimento das fugas precedentes, onde as séries foram empregadas com uma função temática (nas entradas dos sujeitos) e o conjunto (de oito notas, derivado da série) na construção das demais linhas contrapontísticas. A resposta é transposta uma quinta abaixo (I_{11}) e repetida na transposição original (I_6). Ao contrário da primeira fuga, o compositor não manteve o ciclo de transposições, intercalando sua forma original com a

⁸⁰ Perle apresenta um único exemplo resumindo o plano pré-composicional de todo movimento (Perle, 1991, p.56) enquanto Neidhöfer já apresenta uma análise separada de cada uma das fugas (Neidhöfer, 1999, p.324). Aqui se optou em dividir em duas partes.

forma invertida nas três últimas entradas (O_{11} , O_6 e O_{11} , respectivamente). A quarta e última fuga apresenta a repetição no piano, acrescida de um segundo sujeito construído a partir da série I_2 . A resposta deste sujeito foi transposta a uma quinta justa acima (série I_9), sendo apresentada também em sua forma retrógrada (RI_9) e original (O_2). A partir do número 58 da partitura ocorre um *stretto*, construído a partir das séries O_9 , I_2 e O_4 , respectivamente. O exemplo 35 apresenta um resumo das duas últimas fugas, demonstrando também a relação entre as diversas formas e transposições das séries.

3ª FUGA

Vla. (I^6) Vln. (I^{11}) Vc. (I^6) Vc. (O^{11}) Vln. (I^6) Vla. (O^{11})

4ª FUGA

Pno. (I^6) (I^{11})
(Redução da 3ª fuga)

Vc. (I^6) Cl. (I^9) Cl. (RI^9) Fg. (O^2) Cl. (O^9) Fg. (O^4) Trpa. (I^2)

STRETTO

I^6 I^{11} O^{11} O^4 O^9 O^2 I^9 I^2

Ex. 35 - Resumo das duas últimas fugas

Com relação à organização harmônica por centros tonais, este movimento apresenta uma situação distinta em relação aos demais movimentos. As duas primeiras fugas concluem em uma acorde de Si maior (a primeira com duas terças), porém a conclusão das demais é ambígua, sendo possível destacar o acorde de Fá sustenido menor na terceira fuga e o acorde de Lá maior na última (centro inicial da obra), ambos com notas adicionadas (ex. 36).

Ex. 36 - Centros tonais do terceiro movimento

2.2 Da *Cantata* ao balé *Agon*

Neste subcapítulo serão abordadas as seguintes obras: *Cantata* (1951-2), *Three Songs from William Shakespeare* (1953), *In Memoriam Dylan Thomas* (1954), *Greeting Prelude* (1955), *Canticum Sacrum* (1955) e *Agon* (1953-57). As análises apresentam uma visão mais geral das obras, focando principalmente no material pré-composicional e alguns exemplos de sua aplicação, com a intenção de fornecer um conteúdo que possa servir de base para futuras pesquisas.

2.2.1 *Cantata*

A *Cantata* (para soprano, tenor, coro feminino, duas flautas, oboé, corne inglês [alternando com o segundo oboé] e violoncelo) foi composta entre abril de 1951 e agosto de 1952. Dedicada à *Los Angeles Symphony Society*, foi estreada no dia 11 de novembro de 1952 por este mesmo grupo, sob a regência do próprio compositor (White, 1966, p.428).

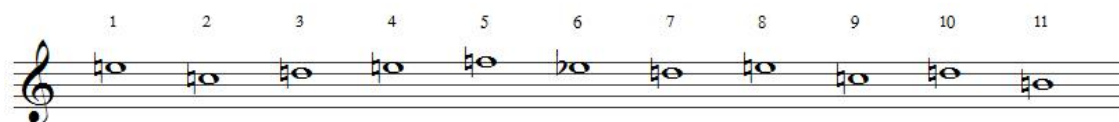
A obra utiliza quatro textos populares anônimos dos séculos XV e XVI e Stravinsky afirmou que, após a conclusão da ópera *The Rake's Progress*, sentiu um forte desejo em enfrentar o desafio de musicar textos em inglês novamente, porém em uma forma musical mais pura, não dramática (White, 1966, p. 429).

Organizada em sete movimentos, a *Cantata* possui um esquema global simétrico (ver quadro 1), onde os movimentos ímpares (prelúdio, dois interlúdios e poslúdio) foram escritos para coro feminino e os pares para vozes solistas. Com relação à organização harmônica, somente o movimento central (*Ricercar II*), o mais longo de toda obra, emprega o serialismo.

Quadro 2 - Organização dos movimentos da *Cantata* (Stravinsky)

I	II	III	IV	V	VI	VII
<i>A Lyke-Wake Dirge</i> (Versus I) <i>Prelude</i>	<i>Ricercar I</i> 'The Maidens came...'	<i>A Lyke-Wake Dirge</i> (Versus II) <i>Interlude</i>	<i>Ricercar II</i> 'Tomorrow shall be...' (Sacred History)	<i>A Lyke-Wake Dirge</i> (Versus III) <i>Interlude</i>	<i>Westrond Wind</i>	<i>A Lyke-Wake Dirge</i> (Versus IV) <i>Postlude</i>
Coro	Soprano	Coro	Tenor	Coro	Soprano e Tenor	Coro

O *Ricercar II* apresenta três seções distintas, intitulados *cantus cancrizans*, *ritornello* e *canon*⁸¹. Enquanto o *cantus* e o *canon* apresentam o uso de uma série de onze notas (ex. 37) em conjunto com elementos não-seriais, o *ritornello* não faz o uso desta série.

Ex. 37 - Série do *Ricercar II* da *Cantata*

No início do movimento é possível observar como Stravinsky emprega a técnica serial, onde, após a apresentação da série (pelas flautas e violoncelo, no primeiro cp.), um acorde não-serial é sustentado pelos oboés e pelo violoncelo, enquanto a linha melódica do tenor é construída pelas séries O_4 , R_4 , I_0 e RI_0 . O exemplo 38 apresenta uma redução, para piano e tenor solo, dos cps. iniciais (cp. 1 ao 8).

⁸¹ O próprio compositor apresenta uma descrição detalhada da obra na nota do programa de sua estréia. Esta foi reproduzida na íntegra por Eric Walter White (White, 1966, p.428-431).

CANTUS CANCRIZANS

Tempo: $\text{♩} = 108$

Tenor Solo

Piano

cantabile ma non f

To - mor - row shall be, shall be my dan - cing day,

I would my true love did so chance to see the le - gend of my play,

f *sf p sub.* *sf* *p* *f*

p *f* *p* *f* *p*

NÃO-SERIAL

Ex. 38 - *Cantus Cancrizans*

Analisando um fragmento do primeiro *canon* (números 6 e 7 da partitura), nota-se que Stravinsky faz um uso linear da série, adicionando um contraponto não-serial (violoncelo e primeiro oboé, seguido do segundo oboé) (ex. 39).

CANON

6 $\text{♩} (=132)$ Più mosso: $\text{♩} = 66$

mf *cantabile, marc.*

T. In a manger laid and wrapp'd I was, So ve-ry poor,

I. *O⁷* 1 2 3 4 5 6

Ob. I. *O⁷* 1 2 3 4 5 6

Ob. II. *O⁷* 1 2 3 4 5 6

Vc. *NÃO-SERIAL* *O⁴* 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 *NÃO-SERIAL*

Ex. 39 - Fragmento do primeiro *Canon* do *Ricercar II*

Este movimento apresenta ao todo nove cânones⁸², todos com procedimentos composicionais semelhantes, porém com o uso de diversas outras formas da série inicial⁸³,

⁸² Com relação ao número de cps., os cânones apresentam uma construção simétrica, possuindo 12-12-12-9-12-9-12-12-12 cps. cada (Andriessen & Shöenberger, 2006, p.111).

⁸³ Para uma análise mais detalhada de todas as formas da série empregadas no movimento, consultar o artigo *Serial Procedures in the Ricercar II of Stravinsky's Cantata* (Mason, 1962, p.6-9).

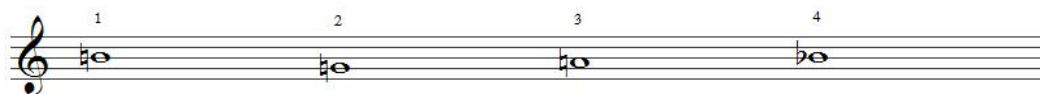
sendo estes intercalados com o *ritornello*, que sofre pequenas transformações a cada nova apresentação.

2.2.2 *Three Songs from William Shakespeare*

A obra *Three Songs from Williams Shakespeare* (para mezzo-soprano, flauta, clarineta e viola) foi composta em 1953, logo após a conclusão do *Septeto*. Dedicada à série de concertos *Evenings on the Roof* de Los Angeles, foi estreada no dia 8 de março de 1954, sob a regência de Robert Craft (White, 1966, p.434).

Os textos de Shakespeare escolhidos foram o XVIII soneto (*Musick to Heare*), a canção de Ariel da segunda cena do primeiro ato de *A Tempestade* (*Full Fathom Five*) e a canção do cuco (que simboliza a primavera) do final de *Trabalhos de Amores Perdidos* (*When Dasies Pied*)⁸⁴.

A primeira canção (*Musick to Heare*) foi construída a partir de uma série de quatro notas (ex. 40), que consiste em um tetracorde [0,2,3,4]. Como já foi demonstrado, Stravinsky já havia empregado este tetracorde na construção tanto dos modos quanto da série do *Septeto*.



Ex. 40 - Série de quatro notas de Musick to Heare (Stravinsky)

Apesar de esta canção apresentar um serialismo estrito, na introdução nota-se o emprego de um pentacorde diatônico (C-D-E-F-G) apresentado no acompanhamento (clarineta e viola), como um *ostinato*, enquanto a flauta apresenta uma melodia construída a partir das séries O_{11} , I_8 , I_{11} e O_2 (ex. 41). Este mesmo pentacorde surge também no final da canção.

⁸⁴ De acordo Straus, o regente Robert Craft teve uma participação muito grande na escolha dos textos em inglês para as obras de Stravinsky (Straus, 2001, p.6).

Ex. 41 - Redução da introdução de *Musick to Heare*

Analisando a ordem em que as séries aparecem nesta introdução (ver ex. 36) foi possível identificar que I_{11} , O_2 e I_{11} correspondem à exata inversão de O_{11} , I_8 e O_{11} (ex. 42), ou seja, Stravinsky cria uma série de doze notas, totalmente simétrica, a partir do agrupamento de três séries menores.

Ex. 42 - Agrupamento das séries de *Musick to Heare*

Este procedimento é muito explorado por Stravinsky nesta canção, porém séries isoladas⁸⁵ também foram empregadas. A canção apresenta uma textura contrapontística a duas vozes, em sua maior parte, chegando a três vozes somente nos cps. finais, onde reaparece o pentacorde diatônico (não-serial) da introdução.

A segunda canção, *Full Fadom Five*, apresenta um caso bem distinto. Straus, ao analisar três esboços deixados pelo compositor, demonstra como Stravinsky partiu da escala de Mi bemol menor, criando em seguida a melodia para a primeira linha do texto, para só então criar uma série de sete notas (ex. 43), construída sobre as notas da mesma escala

⁸⁵ David Carson Berry, em seu artigo *The Roles of Invariance and Analogy in the Linear Design of Stravinsky's "Musick to heare"*, apresenta uma análise bastante detalhada sobre a construção harmônica de toda a canção (Berry, 2008).

(Straus, 2003, p.159). O terceiro esboço exibe as quatro formas da série utilizadas na melodia da voz, já com a colocação do texto (O_3 , R_3 , I_3 e RI_1)⁸⁶.

Full fathom five thy Father lies,
 Of his bones are Coral made Those are peales that were his eies,
 No-thing of him that doth fade, But doth suffer a Sea-change

Ex. 43 - Três esboços de *Full Fathom Five* de Stravinsky (Straus, 2003, p.153)

A introdução da canção, não-serial, faz o uso da linha melódica do segundo esboço, apresentada em uma construção canônica, onde a viola foi construída a partir das primeiras cinco notas transformadas por aumentação rítmica (com um diferente contorno melódico) e a flauta e clarineta apresentam sua imitação a uma quinta justa (ex. 44).

Voice: Full fathom five thy Father lies,.....
 [Fl.+Cl.]
 [Vla.]
 p

Ex. 44 - Construção canônica do início de *Full Fathom Five*

O número 1 da partitura apresenta o uso canônico da série, onde a linha melódica da voz (construídas a partir das séries O_3 e R_3) é apresentada seguida de sua retrogradação, inclusive rítmica, enquanto a viola apresenta uma imitação à oitava. Os primeiros cps.

⁸⁶ O fato de ocorrer o RI_1 ao invés do RI_3 é resultado do procedimento que gerou esta série, ou seja, a *Inversão do Retrógrado* e não o *Retrógrado da Inversão*, como já foi visto no segundo movimento do *Septeto*. Apesar de serem transposições de uma mesma série ($IR_3 = RI_1$), ao inverter o retrógrado Stravinsky gerou uma série que possui exatamente as mesmas notas. Das quatro formas da série apresentadas neste esboço, somente a *Inversão* possui uma nota diferente desta escala (C ao invés de Cb).

possuem somente as notas da escala de Mi bemol menor, porém, com o uso das séries I_3 , O_8 e R_1 , outras notas são acrescentadas (Bbb-C-Fb-G), além das alterações cromáticas do quinto cp. (mostrada com uma linha pontilhada no ex.) que não é derivada de nenhuma série (ex. 45).

The image shows a musical score for 'Full Fadom Five'. It consists of two systems of music. The first system includes a vocal line (top) and piano accompaniment (middle and bottom). The vocal line starts with a tempo marking of 100 and a 3/4 time signature. The lyrics are: 'Of his bones are Cor - ral made..... Those are pearles.....'. The piano accompaniment features various serialist annotations: O_3 in the vocal line, RI^1 in the piano right hand, $[Ci.]$ in the piano left hand, I^3 in the piano right hand, and O_8 in the piano left hand. The second system continues the vocal line with lyrics: 'that were..... his eies.....'. The piano accompaniment includes a section labeled 'NÃO-SERIAL' enclosed in a dashed box, indicating a non-serialist passage.

Ex. 45 - Uso canônico da série em *Full Fadom Five*

A melodia da voz (número 2 e 3 da partitura) foi construída a partir das séries I_3 , RI_1 , O_3 e I_3 , apresentando dois tipos de simetria, por retrogradação e por inversão. Assim como nos cps. anteriores, as alterações cromáticas são provenientes do emprego de outras transposições da série nos demais instrumentos ou de construções contrapontísticas não-seriais, sendo que o final da canção (número 4 da partitura) é inteiramente não-serial.

A terceira e última canção (*When Dasies Pied*) não faz o uso do serialismo, porém a linha melódica da voz foi construída a partir o motivo inicial de *Full Fadom Five*, acrescentado de ornamentações e notas de passagem (ex. 46).

Nota-se a retrogradação da melodia tendo como eixo a nota Si bemol (F-Bb-Eb-Db-Ab-Bb-Ab-Db-Eb-Bb-F), onde esta estrutura é apresentada duas vezes nos seis cps. iniciais (ver ex. 46). A partir do sétimo cp., o mesmo procedimento é repetido, porém com outro material harmônico (a escala da escala de Dó maior ao invés da escala de Fá menor) (ex. 47). Este procedimento aparece com frequência em obras medievais como *Ma fin est mon commencement* de Machaut⁸⁷.

⁸⁷ Stravinsky demonstra aqui as semelhanças do serialismo com as antigas técnicas contrapontísticas.

Ex. 46 - Derivação da melodia de *When Daisies Pied* (Stravinsky)

Ex. 47 - Espelhamento da melodia entre os cps. 7-10 de *When Daisies Pied*

Sobre a organização geral das três canções, é possível afirmar que o compositor partiu de uma construção serial rigorosa, com poucos momentos não-seriais (*Musick to Heare*), passou por um emprego mais livre desta técnica (*Full Fadom Five*), chegando à total dissolução do serialismo (*When Daisies Pied*).

2.2.3 In Memoriam Dylan Thomas

A obra *In Memoriam Dylan Thomas* (para tenor, quarteto de cordas e quarteto de trombones) foi composta em fevereiro e março de 1954. A estréia ocorreu no dia 20 de setembro do mesmo ano em Los Angeles, em um dos *Monday Evening Concerts*, sob a regência de Robert Craft (White, 1966, p. 436).

A instrumentação pouco comum foi escolhida devido à ocasião da estréia, pois no mesmo programa *Fili mi, Absalon*, de Heinrich Schütz (1585-1672), fora executada⁸⁸. Como afirma Elder, este tipo de pragmatismo se tornou recorrente para a maioria das obras de

⁸⁸ Esta obra foi escrita para voz (baixo) e quarteto de trombones.

câmara de Stravinsky que foram estreadas nos *Monday Evenings Concerts* (Elder, 2008, p. 46)⁸⁹.

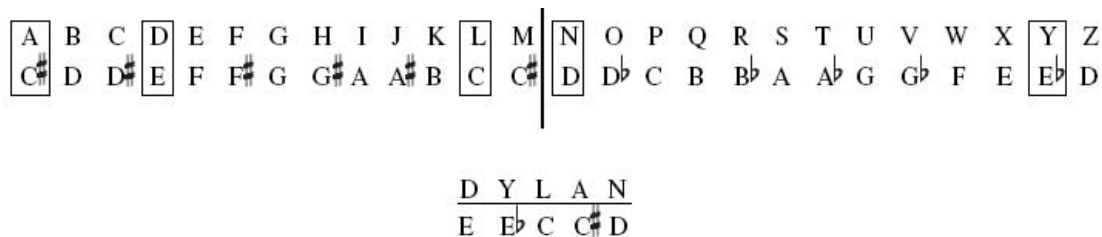
Stravinsky planejava compor uma ópera em colaboração com Dylan Thomas e foi surpreendido com a notícia da morte do poeta, o que o deixou profundamente chocado, resultando na composição de *In Memoriam*. Por sugestão de Craft, o compositor escolheu o poema *Do not go gentle*, o qual Dylan Thomas escreveu em memória de seu pai.

Esta é a primeira obra serial estrita de Stravinsky. Todos seus movimentos foram construídos a partir uma série de cinco notas⁹⁰ (ex. 48), cromática, que abrange o intervalo de uma terça maior. Ao contrário das obras seriais anteriores, a série não possui repetições de notas em seu interior ou fragmentos diatônicos.



Ex. 48 - Série de cinco notas de *In Memoriam* Dylan Thomas (Stravinsky)

De acordo com Chamberlain, a série de cinco notas foi derivada do primeiro nome do poeta (DYLAN) através de um engenhoso processo que relaciona as letras do alfabeto com as notas musicais (Chamberlain, 1989, p.29). O exemplo 49, extraído dos exemplos *a* e *b* do artigo do autor, mostra o sistema empregado por Stravinsky. Para solucionar o problema da diferença entre o número de letras do alfabeto (26) e o de notas (12), o compositor partiu de uma escala cromática ascendente de C# a C#, portanto 13 notas, seguida de uma escala cromática descendente, de D a D, chegando ao total de 26 notas.



Ex. 49 - Derivação da série de *In Memoriam* Dylan Thomas (Chamberlain, 1989, p.30)

A obra possui três movimentos: *Dirge-Canons (Prelude)*, *Song (Do not go gentle)* e *Dirge-Canons (Postlude)*. O primeiro e último movimentos possuem uma forma semelhante. No primeiro, os cânones a quatro vozes, executado pelos trombones, são alternados com um

⁸⁹ O musicólogo Lawrence Morton, amigo de Stravinsky e diretor desta série de concertos, informava ao compositor a instrumentação disponível dos próximos programas com meses de antecedência (Crawford [1995] apud Elder, 2008, p. 46).

⁹⁰ Hans Keller, em seu artigo *In Memoriam Dylan Thomas: Stravinsky's Schoenbergian Technique*, apresenta uma análise da canção *Do not go gentle*, demonstrando todas as formas da série empregadas pelo compositor, indicadas na partitura (Keller, 1955).

ritornello executado pelo quarteto de cordas. No último, a instrumentação é invertida, sendo o *ritornello* executado pelos trombones e os cânones pelo quarteto. Enquanto o *ritornello* se mantém inalterado em ambos os movimentos, os cânones I e II são transpostos uma sétima menor acima no último movimento. O quadro 3 apresenta forma geral destes movimentos.

Quadro 3 - Esquema formal dos *Dirge-Canons* de *In Memoriam Dylan Thomas*

		<i>PRELUDE</i>		
CÂNONE I	RITORNELLO	CÂNONE II	RITORNELLO	CÂNONE III
TROMBONES	QUARTETO	TROMBONES	QUARTETO	TROMBONES
		<i>POSTLUDE</i>		
RITORNELLO	CÂNONE II'	RITORNELLO	CÂNONE I'	RITORNELLO
TROMBONES	QUARTETO	TROMBONES	QUARTETO	TROMBONES

Como podem ser observados no quadro, ambos os movimentos possuem *cinco* partes cada. Cada um dos cânones, por sua vez, dura *cinco* cps., em uma métrica de 5/4. A canção *Do not go gentle*, que figura como movimento principal⁹¹, foi escrita para tenor e quarteto de cordas (portanto para *cinco* instrumentos) e possui 55 cps.. O poema de Dylan Thomas foi escrito em uma forma fixa da poesia, a vilanela, que consiste em um número livre de tercetos e um quarteto final. Neste caso, o poema possui *cinco* tercetos e um quarteto⁹².

Straus utiliza o início do primeiro movimento (*Dirge-Canons*) de *In Memoriam* como exemplo de não-integração entre melodia e harmonia, ou seja, o cromatismo da série não aparece verticalizado (Straus, 2001, p.143-44). O exemplo 50 apresenta uma redução para piano do mesmo fragmento selecionado pelo autor, destacando as resoluções das dissonâncias em acordes triádicos (ou em acordes com sétimas com quinta omitida), principalmente nos cânones executados pelos trombones. Já a parte das cordas (do cp. 6 ao 8) apresenta mais acordes construídos por intervalos de segundas, com exceção da tríade de Dó diminuta e do acorde de Dó suspenso maior, com sétima e quinta omitida.

⁹¹ De acordo com o texto do prefácio da partitura, escrito pelo próprio compositor, os movimentos exteriores foram acrescentados apenas após a conclusão da canção.

⁹² No artigo "*Structure and Numerology in Stravinsky's In Memoriam Dylan Thomas*", os autores Robert Gauldin e Warren Benson discutem em maior profundidade a relação do número cinco com diversas outras características da obra, incluso as que aqui foram citadas.

♩=100-102

[Trombones]

6 6 7 8

Cm⁷ G^b B^b F⁷ Dm

(0157)(0135)(026)(0237)

[Cordas]

(0136) (02) (01) (012)(0123) (046) (024) (024)

Ex. 50 - Início da redução para piano do *Prelude de In Memoriam Dylan Thomas*

2.2.4 Greeting Prelude

A obra *Greeting Prelude* (para orquestra) foi composta em 1955 em homenagem ao octogésimo aniversário do regente Pierre Monteux. Com duração de apenas 45 segundos, aproximadamente, foi estreada no dia 4 de abril de 1955 pela *Boston Symphony Orchestra* sob a regência de Charles Munch (White, 1966, p. 441).

Stravinsky empregou a canção *Happy Birthday to You* (ex. 51) como material pré-composicional. O tema original foi apresentado em sua configuração rítmica e melódica original em algumas passagens, porém, como será demonstrado no decorrer desta exposição, foi também empregado como uma série.

Hap-py Birth-day to You, Hap-py Birth-day to You, Hap-py

Birth-day dear _____, Hap-py Birth-day to You.

Ex. 51 - Canção *Happy Birthday to You*

A série derivada da canção possui 20 notas e é inteiramente diatônica. Foram excluídas pelo compositor apenas as repetições imediatas, como, por exemplo, no início da

canção (G-G-A-G-C-B se torna G-A-G-C-B na série). No decorrer da composição pode-se observar o emprego das seguintes formas da série: O_7 , R_7 , I_4 , RI_4 e O_2 (ex. 52).

The image displays five musical staves, each representing a different form of a series. Each staff is numbered 1 to 20. The notes are as follows:

- O_7** : G, G, A, G, C, B, G, G, A, G, C, B, G, G, A, G, C, B, G, G, A, G, C, B
- R_7** : G, A, G, C, B, G, G, A, G, C, B, G, G, A, G, C, B, G, G, A, G, C, B
- I_4** : G, A, G, C, B, G, G, A, G, C, B, G, G, A, G, C, B, G, G, A, G, C, B
- RI_4** : G, A, G, C, B, G, G, A, G, C, B, G, G, A, G, C, B, G, G, A, G, C, B
- O_2** : G, A, G, C, B, G, G, A, G, C, B, G, G, A, G, C, B, G, G, A, G, C, B

Ex. 52 - Séries empregadas em *Greeting Prelude* (Stravinsky)

Já nos primeiros cps. de *Greeting Prelude* pode-se observar como o tema original é trabalhado pelo compositor, transpondo a nota inicial Sol uma oitava abaixo e a nota Si uma oitava acima (executado pelas trompas). A resposta das cordas torna a melodia original irreconhecível, pois além das transposições de oitava o ritmo é também alterado, configurando-se uma escrita tipicamente serial. O exemplo 53 apresenta uma redução dos dez cps. iniciais da peça, onde é possível visualizar os pontos aqui destacados.

Ex. 53 - Redução dos dez primeiros cps. de *Greeting Prelude*

A exposição do tema, como pode ser observada no exemplo 53, apresenta duas séries O_7 simultaneamente e, entre os cps. 7 e 9, um fragmento da série R_7 (destacado em negrito no ex.). No cp. 9 a nota Ré (nº 19 da série) é substituída pela nota Si, uma ocorrência que pode ter sido tanto uma escolha do compositor (para concluir o tema em uma terça ao invés de um quinta) ou um simples deslize no emprego do material.

A segunda seção, do cp. 10 ao 22 (ex. 54), apresenta uma textura contrapontística mais elaborada. O tema é deslocado para o baixo (como um *cantus firmus*) onde seu contorno melódico original não é alterado (executados pelos fagotes, contrafagote, tuba e contrabaixos), sendo modificada só a fórmula do cp., que passa a ser binário ao invés de ternário.

Nesta seção são empregadas as séries O_7 , R_7 , I_4 , RI_4 . Stravinsky constrói um *fugato* onde o contorno melódico e o ritmo da melodia original é completamente alterado. No cp. 16 surge uma linha contrapontística criada a partir da série R_7 (segundos violinos), o que demonstra não se tratar um contraponto livre, como afirma Eric Walter White (White, 1966,

p.441). A linha melódica da viola (cp. 18 ao 22), construída a partir da série RI₄, também não possui nenhuma relação rítmica ou melódica com o tema desta seção.

The image displays three systems of musical notation for the 'Greeting Prelude'.
 - The first system (measures 10-13) features a viola line in the upper staff and a bass line in the lower staff. The viola line begins with a sequence of notes numbered 1 through 7. A boxed label 'R⁴' is placed below the first four notes. The bass line includes the label '[v.c.] TEMA' and 'fg. tb. cb.'. A boxed label 'O⁷' is positioned above the first measure.
 - The second system (measures 14-17) shows violin I and II parts. The violin I line starts with a sequence of notes numbered 1 through 7, with a boxed label 'R⁷' above it. The violin II line has notes numbered 1 through 9. A boxed label 'O² [vln. I e II]' is above the first measure.
 - The third system (measures 18-20) features a viola line in the upper staff and a bass line in the lower staff. The viola line has notes numbered 1 through 11, with a boxed label 'RI⁴' below the first four notes. The bass line has notes numbered 1 through 11, with a '(?)' above the first measure.

Ex. 54 - Redução da seção central de *Greeting Prelude*

Entre os cps. 22 e 32 o tema é reexposto com algumas transformações. A resposta das cordas apresenta acordes paralelos que não são derivados de nenhuma série (ex. 55), somente as quatro primeiras notas do baixo (D-E-D) correspondem às notas iniciais da série O₂ (sendo omitidas as notas G-F# que correspondem às notas 4 e 5 da série). Entre o cp. 26 ao fim da peça o tema é exposto da mesma forma, com um acompanhamento não-serial, porém a série O₂ é completada nas cordas, como pode ser observado no exemplo.

The image displays three systems of musical notation for 'Greeting Prelude'.
 - The first system (measures 22-25) shows a string section with a 'NÃO-SERIAL' section highlighted in a box, indicating a non-serial chordal structure. It also includes a trumpet part and a woodwind part with various chordal textures and fingerings.
 - The second system (measures 26-29) continues the string and woodwind parts with complex chordal textures and numbered notes (10-15).
 - The third system (measures 30-33) introduces a trumpet part and a woodwind part with numbered notes (16-20) and complex chordal textures.

Ex. 55 - Reexposição do tema em *Greeting Prelude*

2.2.5 *Canticum Sacrum*

Canticum Sacrum (para tenor e barítono solistas, coro e orquestra) foi composta em 1955. Foi estreada na Basílica de São Marcos, em Veneza, no dia 13 de setembro de 1956 sob a regência do próprio compositor⁹³ (White, 1966, p. 441).

A obra foi encomendada pelos organizadores do Festival de Música Contemporânea de Veneza e sua estréia foi bastante esperada pela comunidade musical. Como afirma Elder, todos os ingredientes para um evento musical histórico estavam presentes, já que contavam com um local dramático, com a popularidade de Stravinsky e um público sofisticado (Elder, 1998, p.61). *Canticum Sacrum*, porém, deve ter sido um choque para qualquer pessoa que

⁹³ No programa também fora executada a orquestração de Stravinsky das Variações sobre o coral "Von Himmel hoch da komm' ich her" de Johann Sebastian Bach.

esperava do compositor uma música ao estilo atrativo de sua ópera *The Rake's Progress* (Elder, 1998, p.67) e a reação do público e dos críticos foi bastante negativa⁹⁴.

A obra foi organizada em cinco movimentos e alguns autores destacam a relação desta escolha com os cinco domos da Basílica de São Marcos, sendo que o movimento introdutório representaria o pórtico (White, 1966, p. 442 e 443). A instrumentação apresenta ainda uma simetria, onde a orquestra completa e o coro são empregados somente nos movimentos ímpares, enquanto os pares empregam vozes solistas (quadro 4).

Quadro 4 - Organização dos movimentos de *Canticum Sacrum* (Stravinsky)

	I	II	III	IV	V
<i>Dedicatio</i>	<i>Euntes in mundum</i>	<i>Surge, Aquilo</i>	<i>Ad Tres Virtutes Hortationes</i>	<i>Brevis Motus Cantilenae</i>	<i>Illi autem profecti</i>
	Coro e Orquestra	Tenor	Coro e Orquestra	Barítono e Coro	Coro e Orquestra

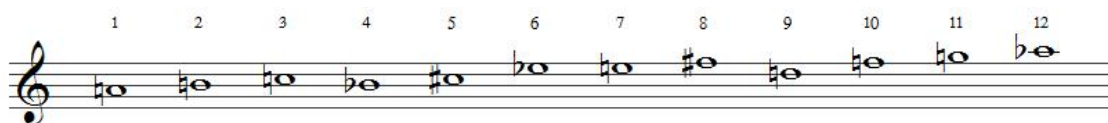
Em *Canticum Sacrum* Stravinsky emprega, pela primeira vez, uma série dodecafônica. Os movimentos centrais apresentam duas séries distintas, uma para o segundo movimento e outra para o terceiro e quarto movimentos. A introdução (*Dedicatio*), assim como o primeiro e último movimentos (*Euntes in mundum* e *Illi autem profecti*), não são seriais, porém são espelhados, ou seja, o primeiro é o exato retrógrado do último.

A série do segundo movimento, *Surge, Aquilo* (ex. 56), pode ser analisada, com relação à sua constituição interna, como dois hexacordes complementares que se relacionam por inversão, ou seja, a inversão do primeiro hexacorde apresenta o mesmo conjunto de classes de notas que o segundo, com um outro ordenamento. Desta forma, a série O₉ possui os mesmos hexacordes que I₈. Como afirma Babbit, apesar desse tipo de construção ser empregada por Schoenberg para organizar o agregado⁹⁵, gerando uma invariância entre diferentes formas e transposições da série, Stravinsky não faz um uso sistemático desse tipo de procedimento. Somente no final do movimento, entre os cps. 86 e 93, que as séries RI₈ e R₉ são empregadas na construção da linha melódica do tenor (Babbit, 1972, p.178), gerando

⁹⁴ Elder reproduz as críticas da época, destacando a resenha da revista *Time* intitulada “Assassinato na Catedral” (*Murder in the Cathedral*). Para mais detalhes consultar Elder, 1998, p. 60-85.

⁹⁵ O agregado (*aggregate*) é “uma coleção consistindo de todas as doze classes de notas” (Straus, 2000, p. 169).

esta invariância. Um fato não destacado por Babbitt é que, nestes mesmos cps., a flauta e a harpa apresentam linhas melódicas construídas a partir das séries RI₄ e RI₀ (respectivamente) séries estas que não possuem hexacordes em comum⁹⁶.



Ex. 56 - Série dodecafônica de *Surge, Aquilo*

A série foi empregada pelo compositor, na maior parte dos casos, de forma linear, com algumas exceções, como nos cps. 46, 69-71, 82 e 84-85, onde se pode observar o uso vertical da série (ex. 57).

Ex. 57 - O uso vertical da série em *Surge, Aquilo*

De maneira geral, o movimento emprega uma textura contrapontística, onde as verticalidades são resultantes da combinação de diversas linhas melódicas e não do uso harmônico na série. Escrita a duas vozes, chegando a três vozes em algumas passagens, e com uma instrumentação bastante reduzida em relação ao primeiro movimento⁹⁷, *Surge, Aquilo* apresenta uma textura pontilhista, na escrita instrumental, que remete à Webern, característica esta já presente em obras seriais anteriores de Stravinsky⁹⁸.

Apesar de ser um movimento serial estrito, pode-se observar o emprego de séries incompletas em alguns momentos, como nos cps. 50-52 e 80-85 (somente das seis primeiras

⁹⁶ Esse fato comprova a afirmação de Straus de que Stravinsky não se preocupa em organizar o agregado em suas composições seriais (Straus, 2003, p.154).

⁹⁷ O movimento foi escrito para tenor solo, flauta, corne inglês, harpa e três contrabaixos solistas.

⁹⁸ Como nas canções *Musick to Heare (Three songs from William Shakespeare)* e *Do not go gentle* (movimento central de *In Memoriam Dylan Thomas*).

notas da série O_9 e I_3 , ver ex. 58) e no final do movimento (as duas últimas notas da série RI_0 foram omitidas).

Cp. 50-52 O_9 I_3 O_9

Tenor per - fla,..... per - fla hor-tum meum,..... etc.

Cp. 80-83 O_9 I_3

Flute me - di fa - vum me - um cum mel - le me - - - o;..... etc.

Ex. 58 - Emprego de séries incompletas em *Surge, Aquilo*

As construções canônicas, apesar de muito frequentes nas obras seriais de Stravinsky, em *Surge, Aquilo* são pouco utilizadas. Apenas entre os cps. 86-89 pode-se observar o uso desta técnica, onde a linha melódica do tenor é sobreposta à sua imitação por aumentação rítmica, transposta uma sexta menor acima (ex. 59).

Cp. 86-89

Tenor Co - me - di - te, co - me - di - te, a - mi - ci,.... et bi - bi - te;.... et i - ne - bri - a - mi - ni, etc.

Flute etc.

Ex. 59 - Escrita canônica em *Surge, Aquilo*

O terceiro e quarto movimentos de *Canticum Sacrum* foram construídos sobre uma mesma série dodecafônica (ex. 60), onde Stravinsky faz um uso rigoroso da técnica serial⁹⁹, não empregando séries incompletas.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Ex. 60 - Série do terceiro e quarto movimentos de *Canticum Sacrum*

A construção de *Ad Tres Virtutes Hortationes* (III movimento) é muito semelhante a um moteto isorrítmico do séc. XV, onde o *cantus firmus*¹⁰⁰ (apresentado pelo órgão entre os

⁹⁹ Ocorrem alguns erros (notas da séries que foram substituídas) nos cps. 112, 161-162, 211 e 271, porém, de acordo com Straus, estes (com exceção do erro do cp. 271, não citado pelo autor) devem ser corrigidos por se tratarem de erros de edição e não estarem presentes nos manuscritos do compositor (Straus, 1999, p.260).

cps. 94 e 99, ver ex. 61), serve de base para diversas elaborações contrapontísticas no decorrer do movimento (ex. 62).

Ex. 61 - Apresentação do *Cantus Firmus* em *Ad Tres Virtutes Hortationes*

Ex. 62 - Elaborações contrapontísticas sobre o *cantus firmus*

Este CF (*cantus firmus*) possui uma estrutura rítmica (*talea*) que sofre diversas transformações, por aumento e diminuição, mantendo sua proporção original, além do uso de diferentes formas da série, o que cria transformações também nas alturas (*color*). O ex. 63 apresenta uma comparação entre as linhas melódicas dos trombones, que executam o CF,

¹⁰⁰ De acordo com Bloxam, “o termo, associado particularmente à música medieval e renascentista, se refere a uma melodia pré-existente usada como base de uma nova composição polifônica, podendo ser extraída de melodias do cantochão, de músicas seculares monofônicas, de uma das vozes de uma obra polifônica sacra ou secular, ou pode ser de livre invenção. A composição por *cantus firmus* atualmente abrange uma vasta gama de tratamentos rítmicos e melódicos de um tema precedente em uma nova textura polifônica” (Bloxam, 2001). A partir de agora será empregada a abreviatura CF para se referir a este termo.

entre os cps. 100 e 106 (ritmo original), 107 e 115 (transformado por aumento) e os cps. 176 e 183 (transformado por diminuição).

Cp. 100-106

Cp. 107-115

Cp. 176-183

Ex. 63 - Transformações do ritmo do *cantus firmus*

No quarto movimento (*Brevis Motus Cantilenae*) o compositor retorna a uma escrita vocal solista, como no segundo movimento, agora com o barítono ao invés do tenor. Algumas passagens são dignas de nota, como a escrita canônica dos cps. 274 e 278 (ex. 64), onde cada voz apresenta uma forma da série diferente com um ritmo semelhante, além da passagem pontilhista no final do movimento, onde existe uma evocação da “melodia de timbres” (*Klangfarbenmelodie*) ao estilo weberniano (ex. 65).

Cp. 274-278
Più Agitato, ♩=96

A. *più tosto fe risoluto* Et con - ti - nu - o ex - cla - mans pa - ter

T. *più tosto fe risoluto* Et con - ti - nu - o ex - cla - mans pa - ter pu - e - ri, cum la -

B. *più tosto fe risoluto* Et con - ti - nu - o ex - cla - mans pa - ter

D. *più tosto fe risoluto* Et con - ti - nu - o ex - cla - mans pa - er pu - e - ri,

A. pa - ter pu - e - ri, pa - ter - pu - e - ri, cum

T. cri - mis, cum la - - - cri - mis aĩ -

B. pu - e - ri, cum la - - - cri - mis aĩ -

Ex. 64 - Escrita canônica em *Brevis Motus Cantilenae*

Ex. 65 - "Melodia de timbres" em *Brevis Motus Cantilenae*

2.2.6 Agon

O balé *Agon* (para doze dançarinos e orquestra) foi composto entre dezembro de 1953 e abril de 1957. A obra foi encomendada por Lincoln Kirstein e George Balanchine como o resultado de uma doação feita pela *Rockefeller Foundation* ao *New York City Ballet*, em 1954.

O balé possui doze movimentos, separados em quatro partes com três movimentos cada, alguns precedidos por um prelúdio (ou interlúdio), como se pode observar no quadro 5.

Quadro 5 - Organização dos movimentos de *Agon* (Stravinsky)

		<i>First Pas-de-Trois</i>		<i>Second Pas-de-Trois</i>			
<i>Pas-de-Quatre</i>		<i>Saraband Step</i>		<i>Bransle Simple</i>		<i>Pas-de-Deux</i>	
<i>Double Pas-de-Quatre</i>	<i>Prelude</i>	<i>Gailliarde</i>	<i>Interlude</i>	<i>Bransle Gay</i>	<i>Interlude</i>	<i>Four Duos</i>	<i>Coda</i>
<i>Triple Pas-de-Quatre</i>		<i>Coda</i>		<i>Bransle Double</i>		<i>Four Trios</i>	

Agon é considerada uma das obras mais heterogêneas de Stravinsky, onde o compositor empregou uma mistura de diversos elementos harmônicos contrastantes. Isto provavelmente se deve pelo fato de a composição ter sido interrompida duas vezes, a primeira para trabalhar em *In Memoriam Dylan Thomas* (1953) e a segunda em *Canticum Sacrum* (1955), retomando *Agon* somente em 1956 (White, 1966, p.451). Como estas duas obras apresentam um emprego mais rigoroso do serialismo e também os primeiros trabalhos do compositor com o dodecafonismo, em *Agon* foi possível reconhecer uma espécie síntese dos procedimentos composicionais desenvolvido nas obras precedentes.

2.2.6.1 Primeira Parte

O primeiro movimento (*Pas-de-Quatre*) apresenta uma escrita diatônica com algumas passagens cromáticas (derivadas de construções policordais ou sobreposições de tetracordes distintos). Foi possível destacar, logo no início, que o motivo do trompete (cps. 3 e 4), construído a partir do tetracorde (0235). Este motivo é reapresentado pela harpa e mandolim (entre os cps. 10 e 13) com o mesmo material harmônico transposto. No segundo movimento (*Double Pas-de-Quatre*) o mesmo motivo é apresentado com um material mais cromático (o tetracorde 0123) (ex. 66).

The image displays musical notation for three parts of the score. The top staff, labeled 'Pas-de-Quatre', features a Trompete I part with measures 3 and 4, and a Harpa + Mandolim part with measures 11, 12, and 13. The middle staff shows two instances of the 0235 tetracord on a five-line staff. The bottom staff, labeled 'Double Pas-de-Quatre', shows an Oboé + Fagote part starting at measure 62, and a separate staff below it showing the 0123 tetracord.

Ex. 66 - Conexões motílicas entre *Pas-de-Quatre* e *Double Pas-de-Quatre*

Como afirma White, este tetracorde cromático possui 24 permutações possíveis (White 1966, p. 453) e diversas foram empregadas neste movimento, porém não existe uma

organização serial rigorosa. Também é possível encontrar diversos outros tetracordes, inclusive mais diatônicos, no decorrer do movimento.

Ainda em *Double Pas-de-Quatre*, na segunda seção (entre os cps. 81 e 95), Stravinsky apresenta uma escrita bastante complexa, onde ocorre uma sobreposição de quatro elementos harmônicos distintos: uma série de seis notas (aqui chamada de “série A”); uma série de cinco notas (“série B”); figurações cromáticas derivadas da primeira seção e arpejos sobre tríades menores (Lá menor entre os cps. 81-83 e Mi menor nos cps. finais do movimento).

A série A foi construída a partir de intervalos de quartas e quintas enquanto a série B apresenta uma semelhança com o motivo da primeira seção, apesar de construída sobre outros intervalos (ex. 67).

The image shows a musical staff with two series of notes. The first series, labeled 'A O⁴', consists of six notes: C4, G4, C5, F#4, B4, and C5. The second series, labeled 'B O²', consists of five notes: C4, G4, C5, F#4, and B4. A bracket under the first four notes of Series B is labeled 'MOTIVO'.

Ex. 67 - Séries empregadas em *Double Pas-de-Quatre*

O exemplo 68 apresenta uma redução de toda esta seção onde foram destacadas somente as linhas construídas a partir das séries A e B.

As figurações cromáticas aparecem espacializadas nesta segunda seção, ou seja, os intervalos de segundas do motivo inicial são substituídos por 7^{as} e 9^{as}. É possível observar o emprego dos tetracordes [0,2,3,4] e [0,1,2,4] entre os cps. 81 e 85 (ex. 69), porém a partir do cp. 86 outras figuras cromáticas são apresentadas, onde o compositor retoma uma construção motívica semelhante à encontrada na primeira seção.

Ex. 68 is a musical score for a section of a ballet. It features a tempo of 116 and a key signature of one flat. The score is divided into four systems, each with a starting measure number (81, 84, 88, 92). The instruments and their parts are as follows:

- System 1 (Measures 81-83):** Flute I (Fl. I) and Trombone I (Tpt. I). The Flute I part uses series AO⁴ and the Trombone I part uses series BO².
- System 2 (Measures 84-87):** Violin I solo (Vln. I solo) and Trombone I (Tpt. I). The Violin I solo part uses series AI¹ and the Trombone I part uses series BI⁴.
- System 3 (Measures 88-91):** Trombone I (Tbn. ten. I), Trombone II (Tbn. B), Clarinet B (Cl. B), and Clarinet I (Cl. I). The Trombone I part uses series AO⁶, the Trombone II part uses series BI³, the Clarinet B part uses series BR⁹, and the Clarinet I part uses series AO⁵.
- System 4 (Measures 92-95):** Violin I and Viola (Vln I + Vla.), Flute III (Fl. III), Oboe (Ob.), Clarinet I (Cl. I), and Trombone II (Tpt. II). The Violin I and Viola part uses series ARI², the Flute III part uses series AR⁰, the Oboe part uses series AR⁰, the Clarinet I part uses series AR⁰, and the Trombone II part uses series AR⁰.

Ex. 68 - Emprego das séries A e B em *Double Pas-de-Quatre*

Ex. 69 is a musical score showing chromatic figures for various instruments. It features a tempo of 116 and a key signature of one flat. The score is divided into two systems, each with a starting measure number (81, 82). The instruments and their parts are as follows:

- System 1 (Measures 81-83):** Oboe (Ob.) and Clarinet I (Cl. I). The Oboe part uses figures C#-D-D#-F (0124) and D-E-F-F# (0234). The Clarinet I part uses figures (0124) and (0234).
- System 2 (Measures 84-85):** Oboe (Ob.) and Clarinet I (Cl. I). The Oboe part uses figures F-F#-G-A (0124) and (0123). The Clarinet I part uses figures (0124) and (0234).
- System 3 (Measures 86-87):** Violin (Vc.) and Viola (Vla.). The Violin part uses figures A-B-C-C# (0234) and (0234). The Viola part uses figures A-B-C-C# (0234) and (0234).
- System 4 (Measures 88-89):** Violin (Vc.). The Violin part uses figure B-C#-D-D# (0234).

Ex. 69 - Figurações cromáticas de *Double Pas-de-Quatre*

O terceiro movimento (*Triple Pas-de-Quatre*), último da primeira parte do balé, reinterpreta as figurações cromáticas do movimento precedente. Nos cps. iniciais (96 ao 103) a série A de *Double Pas-de-Quatre* é empregada na construção da melodia apresentada pelos instrumentos de sopro, acompanhada pelas já citadas figurações cromáticas construídas a partir do tetracorde (0123) (ex. 70).

The image shows two systems of musical notation for 'Triple Pas-de-Quatre'. The first system, starting at measure 96, includes a Flute I part with triplets and a Violin I part with a (0123) sequence. The second system, starting at measure 99, continues the Violin I part with more complex rhythmic patterns and fingerings. The score includes various annotations such as 'A O²', 'A I¹', and 'A R I¹' in boxes, and measure numbers 96, 99, and 116.

Ex. 70 - Redução dos cps. iniciais de *Triple Pas-de-Quatre*

Como foi possível observar na primeira parte de *Agon*, Stravinsky buscou trabalhar com a interação entre elementos seriais e não seriais, sobrepondo estes dois tipos de construção harmônica.

2.2.6.2 Segunda Parte

A segunda parte (*First Pas-de-Trois*) é precedida por um prelúdio não serial e os dois movimentos seguintes (*Saraband-Step* e *Gailliarde*) também não fazem o uso desta técnica. Somente em *Coda* é possível destacar o emprego de uma série dodecafônica, construída a partir o tetracorde (0123) (ex. 71).

The image shows a musical staff with 12 notes, numbered 1 through 12. The notes are: 1 (C), 2 (D), 3 (E), 4 (F), 5 (G), 6 (A), 7 (B), 8 (C), 9 (D), 10 (E), 11 (F), 12 (G). Brackets are placed under the notes to indicate groupings: one bracket under notes 1-4, another under notes 5-8, and a third under notes 9-12.

Ex. 71 - Série de *Coda*

Ocorrem também passagens não-seriais sobrepostas à série, como se pode observar na escrita do violino solo de todo este movimento (ex. 72), além das notas iniciais (C-G) sustentadas pelas trompas e pelo mandolim.

Ex. 72 - Sobreposição de elementos seriais e não-seriais em *Coda*

2.2.6.3 Terceira Parte

A próxima parte do balé (*Second Pas-de-Trois*) é precedida por um interlúdio (uma repetição exata do prelúdio) e apresenta uma escrita serial rigorosa. Stravinsky empregou uma série de seis notas em *Bransle Simple*, outra série de seis notas em *Bransle Gay* e uma série dodecafônica em *Bransle Double*, que por sua vez é o produto da soma das duas séries precedentes (ex. 73).

Ex. 73 - Séries empregadas na terceira parte de *Agon*

Apesar de a série resultante empregada em *Bransle Double* ser dodecafônica, o compositor também utiliza o segundo hexacorde (portanto a permutação da série *Bransle Gay*) de forma independente no decorrer do movimento, o que pode ser considerado tanto uma série dodecafônica incompleta quanto uma sobreposição de duas séries distintas (ex. 74).

$\text{♩} = 112$
 [Tbn. I ten.] O^3 Segundo Hexacorde [Tpt. I]
 [Vln. I e II] O^0 Série Dodecafônica

Ex. 74 - Partições da série em *Bransle Double*

2.2.6.4 Quarta Parte

Na quarta parte do balé¹⁰¹ Stravinsky emprega uma técnica semelhante à encontrada anteriormente. Em *Pas-de-Deux* foi possível identificar o emprego de uma série de quatro notas, construída a partir do tetracorde (0134)¹⁰². A partir da soma de quatro tetracordes o compositor criou uma série dodecafônica, que foi empregada nos movimentos *Four Duos* e *Four Trios* (ex. 75).

Série de 4 notas - Pas-de-Deux e Coda
 O^5
 Série Dodecafônica de Four Duos e Four Trios
 Permutação de RI^0
 RI^2 RI^7

Ex. 75 - Séries empregadas na quarta parte de *Agon*

Assim como em *Bransle Double*, no movimento *Four Trios* Stravinsky emprega a série de quatro notas de forma independente da série dodecafônica (ex. 76)¹⁰³.

¹⁰¹ Esta parte também é precedida por um interlúdio, que apresenta uma repetição transformada do interlúdio anterior.

¹⁰² Como demonstra Pousseur, este tetracorde é idêntico ao empregado por Webern na construção da série empregada nas *Variações Op. 31* (Pousseur, 2008, p.283).

¹⁰³ Por se tratar de um caso bastante complexo, as séries de quatro notas estão marcadas com um colchete no exemplo.

Cp. 543-547

Ex. 76 - Partições da série em *Four Trios*

A *Coda*, último movimento do balé, consiste em uma repetição do *Pas-de-Quatre*, apenas com pequenas transformações na instrumentação.

2.3 Sonata para dois pianos

A *Sonata* (para dois pianos) foi composta entre 1943 e 1944. Sua estréia ocorreu em julho de 1944, executada por Nadia Boulanger e Richard Johnson (White, 1966, p. 385). Escrita em três movimentos, o segundo foi escrito em forma de variações e apresenta uma técnica semelhante ao serialismo.

O tema deste movimento possui 29 notas (ex. 77) e foi extraído de uma canção folclórica russa publicada na antologia de 1886 intitulada *Pesni russkogo naroda* (Canções do Povo Russo), compilada e arranjada por Matvey (né Moritz) Ivanovich Bernard¹⁰⁴. Este livro serviu como fonte de materiais temáticos empregados em cada um dos movimentos da *Sonata* (Berry, 2002, p. 32).

¹⁰⁴ De acordo com Berry, o primeiro autor a apontar a relação da *Sonata* com este livro foi Lawrence Morton em seu artigo *Stravinsky at Home* publicado no livro *Confronting Stravinsky: man, musician, and modernist*.

Ex. 77 - Tema do segundo movimento da *Sonata* para dois pianos (Stravinsky)

Este tema é apresentado duas vezes em conjunto com elaborações contrapontísticas (uma inversão diatônica do tema, ou seja, não literal), além de uma voz construída a partir das notas do acorde de sol maior arpejadas¹⁰⁵.

Nas variações, pode-se afirmar que o tema é empregado como uma série, pois apenas a ordem das notas é respeitada, ocorrendo profundas transformações no ritmo e no contorno melódico. A primeira, segunda e quarta variações empregam o tema/série transposto uma quinta justa acima (ex. 78).

Ex. 78 - Transposição da série de 29 notas

Na primeira variação (ex. 79), a primeira nota da série é omitida, além de ocorrerem repetições das notas 24, 25 e 26. Esta variação encerra com duas repetições das seis primeiras notas, não exibidas no exemplo. Essas notas iniciais apresentam um contorno melódico bastante similar ao do tema, porém o compositor não recorre a nenhum tipo de ornamentação, como em uma variação tradicional.

Ex. 79 - Fragmento da primeira variação da *Sonata*

A segunda variação é a seção do movimento onde ocorrem as transformações mais profundas no ritmo e no contorno melódico do tema. O exemplo 80 apresenta um fragmento

¹⁰⁵ As partes que não possuem nenhuma relação com o tema foram omitidas nos exemplos aqui apresentados.

desta variação, executado pelo segundo piano, onde é possível perceber uma escrita pontilhista, típica de um pensamento serial.

Ex. 80 - Fragmento da segunda variação

Na terceira variação, a série é empregada na construção do sujeito de um fugato (ex. 81) e aparece em sua transposição original (iniciando na nota Sol). As notas 10 e 11 foram omitidas, havendo ainda uma intersecção entre as notas 9 e 12. Ocorrem diversas transposições nas diversas entradas do sujeito (respectivamente em G, D, G, C e F), porém as demais vozes não são derivadas da série. Aqui Stravinsky emprega o mesmo procedimento já observado no *Septeto* (fugato do primeiro movimento e a fuga do terceiro) e *Greeting Prelude* (seção central), porém nesta última todas as linhas contrapontísticas foram derivadas da série.

Ex. 81 - Sujeito do *Fugato* da terceira variação

No final da terceira variação a série é empregada na construção de uma melodia com um contorno melódico e ritmo distintos (ex. 82), o que impede o reconhecimento como uma nova entrada do sujeito e funciona mais como uma *coda* desta variação.

Ex. 82 - Final da terceira variação

A quarta variação pode ser considerada uma reexposição transformada do tema inicial, não apresentando nenhuma característica que possa relacioná-la à técnica serial.

Como foi demonstrado nesta breve análise, ainda que o método de variação empregado por Stravinsky não apresente nenhuma relação com o dodecafonismo de Schoenberg, o compositor criou a uma técnica semelhante ao interpretar o tema como uma sucessão abstrata de alturas. As diferenças estão na escolha do material harmônico (pois Stravinsky trabalha com escalas diatônicas ao invés das doze notas do total cromático), no emprego do tema/série apenas em sua forma original e na combinação com elementos harmônicos não-seriais, sendo que esta última característica está presente em diversas obras analisadas neste capítulo.

2.4 Considerações Gerais

A partir das análises aqui apresentadas foi possível demonstrar a complexidade que caracteriza este período composicional de Stravinsky. Ao mesmo tempo em que o compositor começou a empregar o serialismo, suas práticas anteriores não deixaram de existir. Também foi possível demonstrar, a partir da análise da *Sonata* para dois pianos, como o pensamento serial já estava presente em obras mais antigas.

Do ponto de vista das técnicas composicionais, o serialismo de Stravinsky possibilita a combinação de elementos harmônicos contrastantes, combinando escalas, conjuntos e séries, onde vasta gama de sonoridades pode ser obtida, porém organizadas a partir de uma matriz comum. Essas características foram bastante exploradas na elaboração das composições que serão apresentadas no próximo capítulo.

CAPÍTULO 3 – MEMORIAL DE COMPOSIÇÃO


Neste capítulo serão abordadas as composições de Paulo Henrique Raposo escritas no decorrer de sua pesquisa de mestrado (*Sonatina, O Rio de Ariadne, Infância e Jeux*). Foram empregados diversos procedimentos composicionais observados nas análises das obras de Stravinsky, principalmente na organização do material harmônico.

3.1 *Sonatina*

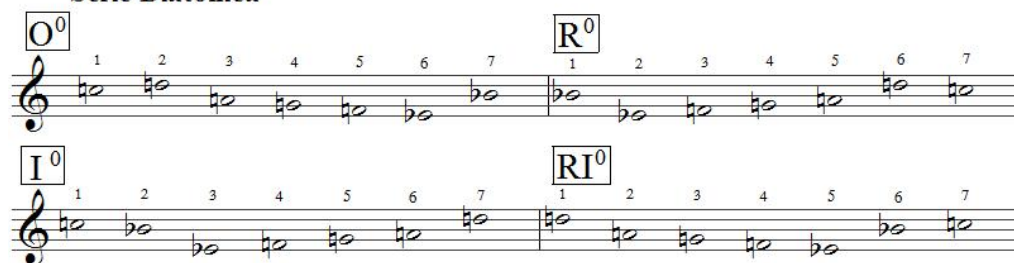
A *Sonatina* (para saxofone soprano e piano) foi composta no início de 2010. Dedicada ao compositor Celso Mojola, a peça foi estreada no dia 26 de maio de 2010 na Fundação Instituto Tecnológico de Osasco (FITO) pelo Duo Mojola-Albino¹⁰⁶.

Como material pré-composicional foi empregado uma série diatônica que possui apenas as notas do modo dórico. Este modo foi escolhido por apresentar uma estrutura simétrica e as quatro formas da série apresentam as mesmas sete notas (ex. 83).

Modo Dórico (em Dó)



Série Diatônica



The image displays musical notation for the Dorian mode and its diatonic series. The first staff shows the Dorian mode in D major (D, E, F, G, A, B, C). Below it, the diatonic series is shown in four forms: O⁰, R⁰, I⁰, and RI⁰. Each form consists of seven notes numbered 1 to 7, representing the diatonic scale in D major.

Ex. 83 - Série diatônica empregada na *Sonatina* (Paulo Henrique Raposo)

A peça foi organizada em três movimentos e todos empregam o mesmo material pré-composicional, porém este sofreu diversas transformações no primeiro e terceiro movimentos. O segundo movimento é o único a apresentar um emprego simples da série, do ponto de vista harmônico, pois não foram sobrepostas diversas transposições das séries, resultando em uma música inteiramente diatônica. O exemplo 84 apresenta o início deste movimento, onde foram

¹⁰⁶ O duo é formado por Celso Mojola (piano) e Cesar Albino (saxofone).

empregadas as séries $O_0 - I_0 - R_0 - RI_0$ na linha melódica do saxofone, enquanto o piano apresenta o retrógrado desta estrutura ($RI_0 - R_0 - I_0 - O_0$).

Ex. 84 - Início do segundo movimento da *Sonatina*

No decorrer do segundo movimento foram empregadas outras duas transposições das séries, seguindo um ciclo de terças maiores descendentes (O_0, O_8 e O_4), que serviram de material para cada uma das seções que compõem a forma ternária do movimento (ABA').

Por se tratar de um material bastante simples, a série foi submetida ao processo de rotação¹⁰⁷, onde a primeira nota da série passa a ser a última, sendo que este processo é repetido até se esgotarem todas as possibilidades. Neste caso, como se trata de uma série de sete notas, foi possível obter seis permutações (ex. 85)¹⁰⁸.

Foi possível observar que a série P_{1-0} apresenta exatamente a mesma ordenação das notas da série RI_0 , sendo que existe a mesma relação entre RP_{1-0} e I_0 . Por este motivo, tanto no primeiro como no terceiro movimento da *Sonatina* a inversão da série não foi empregada.

¹⁰⁷ Conforme descrito por Krenek em *Extends and Limits of Serial Techniques* (Krenek, 1960).

¹⁰⁸ Como se pode observar no exemplo, para se referir às permutações serão empregadas as seguintes abreviaturas: P_{1-0} para primeira permutação da série O_0 , P_{2-0} para segunda permutação da série O_0 e assim por diante. No caso do retrógrado foi acrescentada a letra "R" (RP_{1-0} , RP_{2-0} , etc.).

Ex. 85 - Permutações da série empregadas na *Sonatina*

Esta situação se amplia quando são empregadas outras transposições, resultando em quatorze séries (série original somada às suas seis permutações; série retrógrada mais seis permutações) para cada uma das doze transposições (168 séries no total). Apesar de todas estas possibilidades, optou-se por trabalhar com um número limitado de transposições, como será demonstrado.

No primeiro movimento, foram empregadas quatro transposições no total (C – F – F# - G), somadas às suas permutações. Em cada uma das três seções do movimento foram sobrepostas três destas transposições (quadro 6).

Quadro 6 - Séries empregadas na *Sonatina* (primeiro movimento)

Saxofone		O ₅	O ₀	O ₇
Piano	Mão direita	O ₀	R ₅	O ₀
	Mão esquerda	R ₆	O ₆	O ₅

A sobreposição destas séries (analisadas como conjuntos), nas seções A e B do movimento, produz o agregado, pois a série O₆ (como também R₆) é complementar tanto à série O₀ como O₅. Na última seção, no entanto, a sobreposição resulta no emprego de apenas nove notas, preparando a sonoridade mais diatônica do segundo movimento (ex. 86).

Seções A e B



Seção C



Ex. 86 - Relação entre as transposições da série

Para o terceiro movimento, organizado em forma de variações, foi adotado como ponto de partida as transposições das séries empregadas no segundo movimento (a partir de terças maiores). A distância entre as transposições, porém, foi sendo diminuída, chegando a uma segunda menor na última variação (ex. 87). No tema foram empregadas as séries O_0 , O_8 e O_4 ; na primeira variação as séries O_0 , O_9 e O_3 ; na segunda variação as séries O_0 , O_{10} e O_2 ; na terceira variação as séries O_0 , O_{11} e O_1 .



Ex. 87 - Organização das transposições empregadas no terceiro movimento

Ao contrário do primeiro movimento, as transposições da série e suas permutações não foram sobrepostas, mas sim agrupadas em uma série de 147 notas. A primeira etapa deste procedimento foi a elaboração de um quadro contendo todas as transposições e permutações (quadro 7). O segundo passo foi a escolha do ordenamento da série resultante, que partiu de um desenho onde os pontos representam cada uma das séries do quadro e as linhas indicam o caminho a ser percorrido (figura 1). O último passo foi a transcrição dos resultados, aplicando a retrogradação nos números pares do desenho (ex. 88).

Quadro 7 - Séries e permutações empregadas no terceiro movimento

O_0	P_{1-0}	P_{2-0}	P_{3-0}	P_{4-0}	P_{5-0}	P_{6-0}
O_4	P_{1-4}	P_{2-4}	P_{3-4}	P_{4-4}	P_{5-4}	P_{6-4}
O_8	P_{1-8}	P_{2-8}	P_{3-8}	P_{4-8}	P_{5-8}	P_{6-8}

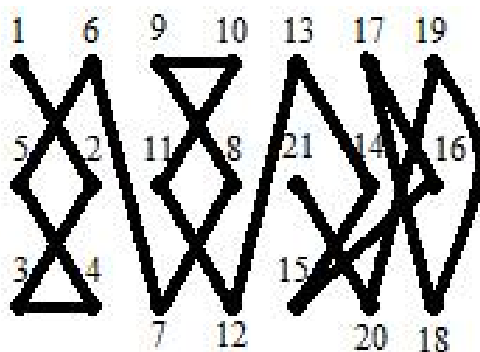


Figura 1 - Desenho que determina o ordenamento das séries de *Sonatina*

Ex. 88 - Série de 147 notas empregadas no terceiro movimento

O mesmo procedimento foi aplicado às demais transposições e a cada nova variação um novo desenho foi empregado, ocorrendo uma variação não só das notas como também no ordenamento da série resultante.

Além destes procedimentos de variação a nível estrutural, optou-se também por estabelecer uma conexão motívica entre as variações. O exemplo 89¹⁰⁹ apresenta os três cps. iniciais do tema e da primeira variação, onde é possível observar que nota longa do saxofone e o acorde do piano (tema) foram substituídos pelas notas rápidas do saxofone e repetições de

¹⁰⁹ As notas na primeira variação não foram numeradas porque esta variação foi construída a partir da série de 147 notas derivada das séries O_0 , O_9 , O_3 e suas permutações, que não corresponde à série do ex. 88.

notas no piano (variação). Logo em seguida, a melodia do saxofone (tema) foi executada pelo piano, em oitavas (variação).

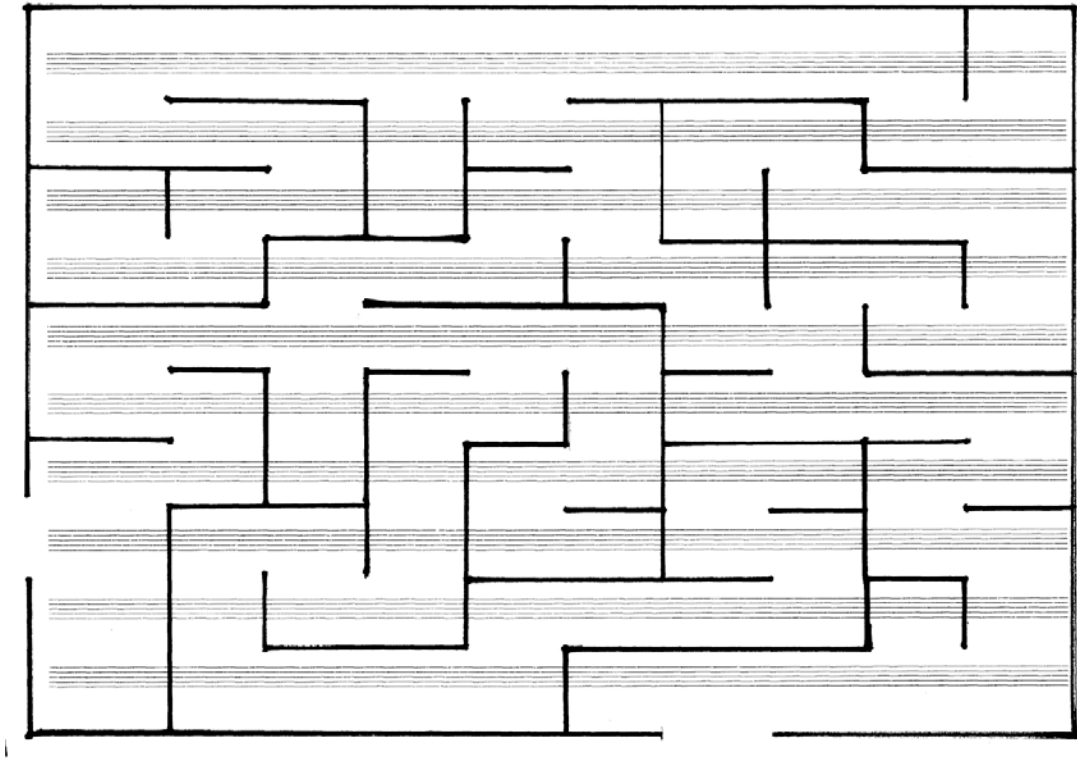
The image displays a musical score for a piece in 4/4 time. It is divided into two main sections: 'Tema' and 'Var. I'.
Tema: The first staff (treble clef) contains the main melody, starting with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of 130. The melody is marked with a forte (*f*) dynamic. The second and third staves (middle and bass clefs) provide harmonic accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.
Var. I: The first staff (treble clef) contains the first variation of the melody, starting with a forte (*f*) dynamic. The second and third staves (middle and bass clefs) provide harmonic accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ex. 89 - Cps. iniciais do tema e da primeira variação

3.2 O Rio de Ariadne

O Rio de Ariadne (para clarineta em Bb solo) foi composta em junho de 2010. Sua estréia ocorreu no dia 27 de junho deste mesmo ano, executada pelo clarinetista Thiago Tavares (a quem a obra foi dedicada) na Sala Villa-Lobos do CLA (Centro de Letras e Artes) da Unirio.

A peça foi concebida como uma *Partitura-Labirinto*, onde a sua forma seria determinada pelo intérprete no ato da execução. A primeira etapa do processo composicional foi desenhar o labirinto sobre uma folha pautada (ex. 90). Em seguida, foram elaborados os materiais pré-composicionais que serviram de base para a organização harmônica da peça.



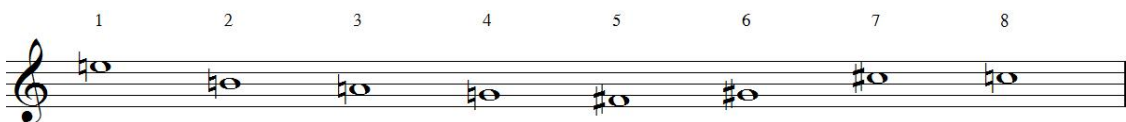
Ex. 90 - Partitura-Labirinto empregada em *O Rio de Ariadne* (Paulo Henrique Raposo)

Foi empregada, como material pré-composicional, a série do *Septeto* de Stravinsky (ex. 91). Esta série sofreu diversas transformações no processo de elaboração, como será demonstrado.



Ex. 91 - Série do *Septeto* de Stravinsky

A primeira transformação consistiu em eliminar as notas repetidas do interior da série (ex. 92).



Ex. 92 - Série de oito notas empregada em *O Rio de Ariadne*

Em seguida a série foi dividida em três grupos, aqui classificados como A, B e C. Sendo organizados em todas suas inversões possíveis, estes grupos foram submetidos à técnica da multiplicação serial¹¹⁰, gerando, desta forma, dezesseis séries distintas (ex. 93).

The image displays musical notation for Example 93, illustrating the serial multiplication process. It begins with three groups labeled A, B, and C. These groups are then multiplied to create 16 distinct series labeled A¹, A², A³, B¹, B², B³, C¹, and C². The final section shows 16 series of combinations: A¹ X B, A² X B, A³ X B, B¹ X A, B² X A, B³ X A, A¹ X C, A² X C, A³ X C, C¹ X A, C² X A, B¹ X C, B² X C, B³ X C, C¹ X B, and C² X B.

Ex. 93 - Etapas da multiplicação serial

O último passo, nesta etapa da elaboração do material, foi a criação de uma série de 114 notas baseada em um ordenamento específico de todas as séries resultantes da multiplicação. Da mesma forma que no terceiro movimento da *Sonatina*, as séries foram organizadas em um quadro (quadro 8) e transcritas de acordo com a sequência indicada por um desenho (figura 2), resultando na série de 114 notas (ex. 94).

¹¹⁰ A técnica da multiplicação serial, criada pelo compositor Pierre Boulez, foi empregada em sua obra *Le marteau sans maître*, de 1952-54. O primeiro autor a reconhecer sua aplicação nesta obra foi Lev Koblyakov em 1977 (“P. Boulez *Le Marteau sans maître*: Analysis of Pitch Structure”. *Zeitschrift für Musiktheorie* 8/1:24-39). O livro “*Pierre Boulez: A World of Harmony*”, do mesmo autor, publicado em 1990, também apresenta uma descrição detalhada desta técnica. Para descrições em português consultar Boulez, 1995, p. 155-156, Boulez, 2005, p. 78-79, Mojola, 2003, p. 108-116, Menezes, 2002, p. 410-415 e Straus, 2000, p.180-184.

Quadro 8 - Séries resultantes da multiplicação

A1 X B	A2 X B	A3 X B
A1 X C	A2 X C	A3 X C
B1 X A	B2 X A	B3 X A
B1 X C	B2 X C	B3 X C
	C1 X A	C2 X A
	C1 X B	C2 X B

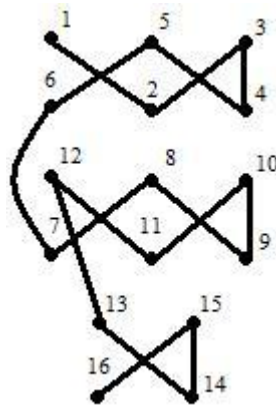


Figura 2 - Desenho que determina o ordenamento das séries de *O Rio de Ariadne*

Ex. 94 - Série de 114 notas empregada em *O Rio de Ariadne*

Esta série foi empregada, na maior parte da peça, de uma forma linear. No entanto, ocorrem momentos onde fragmentos da série foram empregados como um conjunto não-ordenado de classes de notas (como no terceiro movimento do *Septeto* de Stravinsky). O exemplo 95 apresenta este tipo de situação, onde as notas escritas para serem tocadas o “mais rápido possível” (Bb-Ab-D-A-G-E-Eb-F)¹¹¹ foram empregadas como um conjunto no pentagrama inferior e na continuação do caminho no labirinto.

Ex. 95 - Transformação de um fragmento da série em um conjunto

3.3 Infância

Infância (para piano solo) foi composta em meados de 2010 e estreada pela pianista Ingrid Barancoski no dia 20 de março de 2012 na Sala Villa-Lobos do CLA (Centro de Letras e Artes) da Unirio. Organizada em dois movimentos, foi empregado como material pré-composicional uma simples escala pentatônica (ex. 96).

Ex. 96 - Escala pentatônica empregada em *Infância* (Paulo Henrique Raposo)

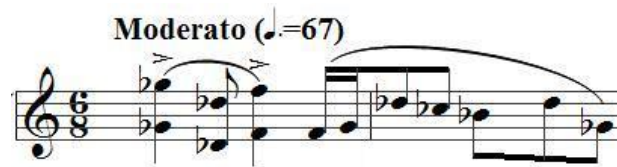
Esta escala foi transposta sobre cada uma de suas notas, gerando, assim, quatro novas escalas que constituem o material harmônico do primeiro movimento (ex. 97).

¹¹¹ Estas correspondem às notas 41-42-43-44-45-46-47-48 da série (transpostas para clarineta em Bb, portanto, soam um tom abaixo do que está escrito no exemplo).

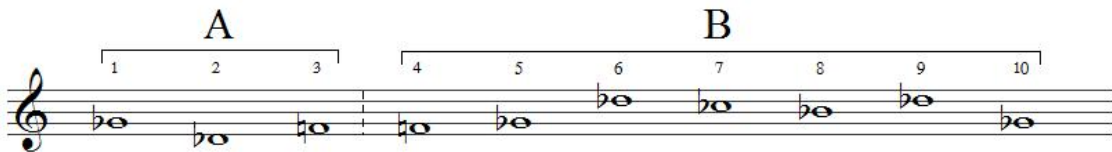


Ex. 97 - Quatro transposições da escala pentatônica

O motivo inicial do primeiro movimento (ex. 98) foi construído a partir da escala inicial (Gb), porém serviu de base para a criação de uma série de dez notas. Esta série, ainda, foi dividida em dois grupos, que aqui serão chamados de grupos A e B (ex. 99).



Ex. 98 - Motivo inicial do primeiro movimento de *Infância*



Ex. 99 - Série de dez notas e sua subdivisão

Estes grupos foram submetidos à técnica de rotação (já explicada anteriormente), obtendo-se três séries do grupo A (que será chamado aqui de A1, A2 e A3) e sete séries do grupo B (B1, B2, B3, B4, B5, B6 e B7) (ex. 100). O ex. 101 apresenta como estas séries foram empregadas no início da obra¹¹².

¹¹² Algumas destas séries foram empregadas em sua forma retrógrada e foram marcadas no exemplo com a letra “R”.

Ex. 100 consists of seven horizontal musical staves, each containing a series of notes. The first three staves are labeled A1, A2, and A3. The next three staves are labeled B1, B2, and B3. The final two staves are labeled B4 and B5. Each staff shows a sequence of notes in a specific order, with brackets indicating the extent of each series.

Ex. 100 - Rotação das séries de *Infância*

Moderato (♩=67)

Piano

ff *pp* subito *cresc. poco a poco*

Ex. 101 is a piano score for the first movement of *Infância*. It is in 6/8 time and marked Moderato (♩=67). The score is divided into three systems, each with a treble and bass clef. The first system starts with a piano (Piano) marking and includes dynamics *ff*, *pp*, subito, and *cresc. poco a poco*. The second system includes dynamics *ff* and *pp*, subito, and *cresc. poco a poco*. The third system includes the dynamic *f*. The score is annotated with various labels: A1, B1, A3, B5, RA1, B2, (B2), RA2, B6, A1, B6, RA1, B2, RA2, B5, A2, B1, (B4), RA3, B7, A1, B3, and * A3. There are also markings for *ff*, *pp*, *f*, and *cresc. poco a poco*. The score includes a 6-measure rest at the beginning and a 5-measure rest at the start of the second system.

Ex. 101 - Início do primeiro movimento de *Infância*

Toda primeira seção faz um uso rigoroso das séries, porém a partir do cp. 14 se inicia uma transição, onde foi empregada a segunda transposição da escala (ver ex. 97), que serviu de material harmônico também para todo o segundo tema.

No cp. 27 a série O^{10} foi empregada de forma incompleta, efetuando uma transição para a seção seguinte (ex. 102). Esta série apresenta as mesmas notas da primeira transposição da escala pentatônica.

Ex. 102 - Série O_{10} (incompleta) empregada na transição

A última seção (do cp. 32 ao fim do movimento) apresenta as três transposições remanescentes da escala pentatônica (Bb – Db – F), onde ocorreu uma síntese da organização serial e escalar. O exemplo 103 apresenta este tipo de situação, onde a melodia executada em oitavas no grave (construída a partir da série B1 derivada de O_{10}) é acompanhada por um arpejo não serial.

Ex. 103 - Síntese dos materiais seriais e escalares

No segundo movimento foi empregado como material a inversão da escala pentatônica inicial (ex. 104), assim como a inversão da série de dez notas (I_6). A escala foi transposta sobre cada uma de suas notas e as séries, derivadas de cada uma destas transposições, foram

subdivididas em dois grupos (A e B) e submetidas à técnica da rotação, exatamente como no primeiro movimento (ex. 105)¹¹³.



Ex. 104 - Inversão da escala pentatônica

Ex. 105 - Transformações da série

O movimento foi organizado em quatro seções. A primeira seção foi construída a partir das séries do grupo A (com dobramentos de 5ª e 8ª) em conjunto com acordes derivados da escala pentatônica (ex. 106). Esta é a única seção onde elementos seriais e não-seriais foram combinados.

Ex. 106 - Início do segundo movimento de *Infância*

¹¹³ O exemplo apresenta o processo aplicado somente à série derivada da escala pentatônica mostrada no exemplo 104 e não de todas suas transposições.

No terceiro cp. já se pode observar uma escrita serial estrita, onde foram empregadas as séries do grupo B (ex. 107).

Ex. 107 - Segundo movimento de *Infância* (terceiro cp.)

A segunda seção foi construída sobre as séries de I_2 , que possui as notas da primeira transposição da escala pentatônica (D-Bb-A-G-Eb). As séries do grupo A foram empregadas com uma configuração motívica idêntica à seção anterior, enquanto as séries do grupo B apresentam uma textura mais pontilhista (ex. 110).

Ex. 108 - Início da segunda seção de segundo movimento de *Infância*

A terceira seção apresenta uma harmonia mais complexa, pois emprega as séries derivadas de duas transposições da escala pentatônica (I_1 e I_{11}) simultaneamente, resultando em um conjunto de nove notas (ex. 109).

Ex. 109 - Conjunto resultante da sobreposição de duas escalas pentatônicas

No cp. 23 pode-se observar como este material foi empregado nesta seção, pois os acordes foram derivados das séries B3 (F#-G#-A-F#-C#-D-C# e E-F#-G-E-B-C-B) derivadas de I₁ e I₁₁. A nota Fá sustenido, que pertence às duas séries, aparece apenas uma vez no fragmento (ex. 110).

Ex. 110 - Acordes derivados de I₁ e I₁₁

O movimento se encerra com a reapresentação das ideias da segunda seção, construída a partir da série I₇ (derivadas da última transposição da escala [G-Eb-D-C-Ab]). No início da seção (cp. 33) foram empregadas as notas complementares (Eb-Bb-F) ao conjunto de nove notas, que formam um acorde (Mi bemol maior com nona) que acompanha as séries A1, A2 e A3. Do cp. 36 ao fim da peça só foram empregadas as notas derivadas das séries do grupo B e suas rotações (ex. 111).

Ex. 111 - Início da quarta seção

3.4 Jeux

Jeux (para quarteto de clarinetas) foi composta entre agosto e outubro de 2010. Dedicada ao Quarteto Experimental¹¹⁴, foi estreada no XXV Panorama da Música Brasileira Atual, neste mesmo ano, no Salão Leopoldo Miguez da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

¹¹⁴ O grupo é formado pelos clarinetistas Thiago Tavares (coord.), Marcelo Ferreira, Ricardo Ferreira e Walter Junior.

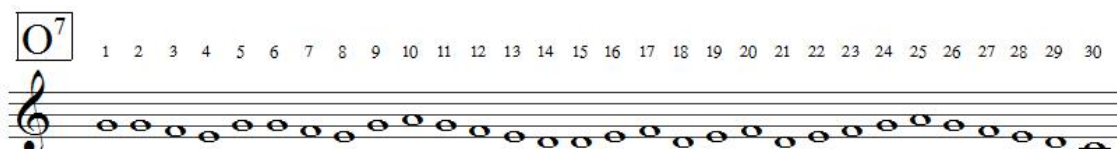
A peça foi organizada em dez movimentos (quadro 9) e foi inspirada nos estudos do intelectual francês Roger Caillois, onde o autor realiza uma subdivisão dos jogos em quatro categorias fundamentais: *Agôn* (Competição), *Alea* (Sorte), *Mimicry* (Simulacro) e *Illinx* (Vertigem)¹¹⁵. Estas categorias se tornaram os movimentos principais de *Jeux*, tendo como pólos opostos a competição e a sorte (terceiro e nono movimento, respectivamente).

Quadro 9 - Organização dos movimentos de *Jeux* (Paulo Henrique Raposo)

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
<i>Introdução</i>	<i>Solo</i>	<i>Agôn</i>	<i>a 2.</i>	<i>Illinx</i>	<i>a 3.</i>	<i>Mimicry</i>	<i>a 4.</i>	<i>Alea</i>	<i>Final</i>

Agôn foi representado na peça como uma competição entre os músicos, onde cada um deve executar um solo o mais rápido possível, enquanto os demais executam um acompanhamento. *Illinx* apresenta uma música repetitiva, hipnótica, que remete um pouco ao minimalismo. *Mimicry* apresenta uma troca de caráter mais intensa, sugerindo diversos personagens ou uma troca de máscaras. *Alea*, como não poderia deixar de ser, se trata de uma improvisação coletiva.

Foi empregado como material pré-composicional uma série construída a partir da cantiga popular brasileira *Cai Cai Balão*. Esta série possui 30 notas e todas as repetições foram mantidas (ex. 112).



Ex. 112 - Série de 30 notas derivada de *Cai Cai Balão*

Por se tratar de um material harmônico muito simples (a série pode ser resumida em um hexacorde [0,2,4,5,7,9]), várias estratégias composicionais foram empregadas em cada um dos movimentos, visando criar uma maior variedade harmônica, porém todos os materiais foram derivados da série inicial.

3.4.1 *Introdução e Final*

Os movimentos *Introdução* e *Final* apresentam exatamente a mesma música. Foram construídos a partir de quatro transposições da série de 30 notas, O_7 , O_4 , O_1 e O_{10} , que

¹¹⁵ *Os Jogos e os Homens (Les Jeux et les Hommes)* (Caillois, 1990). Este trabalho pertence aos estudos de Ludologia, conhecido como a área da ciência que estuda o lúdico e suas manifestações.

completam um ciclo de terças menores (G-E-C#-Bb). Estas séries foram empregadas de forma melódica e harmônica, porém não foram sobrepostas duas transposições distintas (ex. 113).

Ex. 113 - Cps. iniciais de *Introdução*

3.4.2 Interlúdios

Os movimentos *Solo*, *a 2*, *a 3* e *a 4*, que funcionam como interlúdios entre os movimentos principais da peça, foram construídos a partir de um tema monofônico que sofre o acréscimo de mais uma voz a cada nova representação.

Em *Solo* foram empregadas as séries O_7 e O_1 (ex. 114). Ao combinar estas duas séries se obteve o agregado, pois os hexacordes [0,2,4,5,7,9] e [6,8,A,B,1,3] são complementares.

Ex. 114 - Séries empregadas em *Solo*

Por ser um movimento bastante curto, o exemplo 115 apresenta como a série foi empregada em todo o movimento¹¹⁶. Os números colocados acima do pentagrama correspondem à série O_7 e abaixo do pentagrama à série O_1 .

¹¹⁶ Todos os exemplos aqui apresentados estão em dó.

Clarinet
em B \flat 1

O_7 $\text{♩} = 60$

O_1 *mf*

f

mf dim. poco a poco

attacca

Ex. 115 - Análise das séries empregadas em *Solo*

O número de notas comuns com a série inicial foi utilizado como critério para a escolha dos materiais dos demais interlúdios. Partiu-se da série complementar (O_1) para uma série que possua uma nota em comum com O_7 (O_6), usada no segundo interlúdio (*a 2*). No terceiro interlúdio (*a 3*) foi usada a série que possui duas notas comuns com O_7 (O_3). No último interlúdio (*a 4*) foram empregadas as séries O_{10} e O_9 , que possuem, respectivamente, três e quatro notas comuns com O_7 (quadro 10).

Quadro 10 - Notas comuns entre as diversas transposições da série

O_7	C – D – E – F – G – A
O_1	F# – G# – A# – B – C# – D#
O_6	B – C# – D# – E – F# – G#
O_3	A\flat – B\flat – C – D\flat – E\flat – F
O_{10}	E\flat – F – G – A\flat – B\flat – C
O_9	D – E – F# – G – A – B

3.4.3 Agôn

Agôn foi construído a partir da expansão do material empregado em *Solo*, ou seja, dos dois hexacordes complementares. Foram selecionadas quatro séries: O_7 , I_2 (que possuem as notas do primeiro hexacorde), O_1 e I_8 (que possuem as notas do segundo hexacorde) (ex. 116). As quinze primeiras notas das séries foram empregadas na introdução e em sua repetição literal (*coda* do movimento), enquanto as demais serviram de base para a criação de doze acordes, como em uma *chacona*.

Ex. 116 - Material harmônico empregado em *Agôn*

As séries não foram empregadas de forma linear, mas sim em todos os sentidos (horizontal, vertical e diagonal). O exemplo 116 apresenta como foi construída a linha da primeira clarineta (ver ex. 117), onde é possível observar que foi selecionada a primeira nota de cada uma das séries, as notas três e quatro da série I_8 (saltando a repetição da nota Sol sustenido) e a segunda nota da série O_1 .

Ex. 117 - Fragmento do início de *Agôn*

O mesmo procedimento foi empregado na construção de toda introdução, assim como na construção dos acordes, construídos sobre as demais quinze notas das séries (ex. 118).

Estes acordes, na verdade, se tornaram conjuntos não-ordenados de classes de notas, servindo de base para a criação de quatro variações no decorrer do movimento. Como se pode observar no início da primeira variação (cps. 5 e 6), foram empregadas somente as notas dos dois primeiros acordes (ex. 119).

The image displays three systems of musical notation, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a series of chords in the treble clef, with the bass clef staff providing a harmonic accompaniment. The second system continues this pattern with different chord voicings. The third system shows a more complex arrangement of chords, including some with ledger lines in the bass clef.

Ex. 118 - Acordes empregados em *Agôn*

The image shows the beginning of a musical score for Ex. 119. It starts with the tempo marking "II Più Presto possibile." and a dynamic marking of "f". The score is written for four staves: a single treble clef staff at the top, and three staves below it (two treble clefs and one bass clef). The music features rapid, sixteenth-note passages with slurs and accents. The dynamic marking "mf" appears in the lower staves. The score is marked with a "5" in a box at the beginning of the first staff.

Ex. 119 - Início da primeira variação de *Agôn*

3.4.4 *Illinx*

Illinx foi construída a partir das séries O_0 e I_7 , que possuem cinco notas em comum com O_7 e I_2 (ex. 120), o único tipo de relação que não havia sido explorada nos movimentos anteriores. A soma das notas das séries resulta em uma escala inteiramente diatônica (C-D-E-F-G-A-Bb).

The image shows four staves of musical notation. The first staff is labeled O_7 and contains a sequence of notes. The second staff is labeled I_2 and contains a sequence of notes. The third staff is labeled O_0 and contains a sequence of notes. The fourth staff is labeled I_7 and contains a sequence of notes. The notes are arranged in a way that suggests a specific rhythmic and melodic pattern.

Ex. 120 - Séries empregadas em *Illinx*

A partir deste material foi elaborado um cânone duplo. As notas das séries O_7 e I_2 foram distribuídas entre a clarineta em Mi bemol (notas ímpares de O_7 e pares de I_2) e a primeira clarineta em Si bemol (notas ímpares de I_2 e pares de O_7). Foi realizado o mesmo procedimento com as séries O_0 e I_7 , divididas entre a segunda clarineta em Si bemol e a clarineta baixo (ex. 121).

The image shows a musical score for a double canon in 4/4 time. It consists of four staves. The first two staves are for the first clarinet (B-flat) and the second clarinet (B-flat). The last two staves are for the bass clarinet and the first clarinet (B-flat). The notation shows a complex rhythmic and melodic structure with many accidentals and ties.

Ex. 121 - Início de *Illinx* (cânone duplo)

Esta mesma estrutura é repetida cinco vezes no decorrer do movimento, porém o cânone foi transposto uma terça menor acima a cada nova repetição (quadro 11).

Quadro 11 - Séries empregadas em cada um dos cânones de *Illinx*

CÂNONE	SÉRIES
A	$O_7 - I_2 - O_0 - I_7$
A'	$O_{10} - I_5 - O_3 - I_{10}$
A''	$O_1 - I_8 - O_6 - I_1$

A'''	O ₄ - I ₁₁ - O ₉ - I ₄
A	O ₇ - I ₂ - O ₀ - I ₇

3.4.5 Mimicry

Mimicry foi construída a partir da eliminação das notas repetidas de O₇ e I₂ (que possuem o mesmo hexacorde), resultando em duas séries de seis notas, que foram combinadas em uma série maior, de doze notas (ex. 122).

SÉRIE RESULTANTE DE 12 NOTAS

Ex. 122 - Derivação da série de doze notas de *Mimicry*

A série resultante sofreu novas transformações, pois algumas notas foram mantidas fixas (1-2-3-7-9-11) enquanto as demais foram transpostas a partir dos seguintes intervalos, nesta ordem: quarta justa (+5), segunda maior (-2), terça menor (+3), terça maior (+4), segunda menor (-1) e trítono (6) (ex. 123). Desta forma, a cada nova transposição, uma nova nota é acrescentada (em relação ao primeiro hexacorde), chegando ao agregado na última transposição (série dodecafônica)¹¹⁷.

Destas sete séries, foram selecionadas apenas quatro para a composição das cinco seções do movimento. Para criar um maior contraste, da primeira série optou-se por saltar para a sétima, retornando para a segunda depois saltando novamente para a sexta. Esta estrutura é repetida em sua forma retrógrada, resultando em uma forma simétrica (Quadro 12).

¹¹⁷ Este procedimento é semelhante às **permutações seriais cíclicas** de Pousseur, onde o compositor fixa determinadas notas da série e transpõe as demais pelo ciclo das quintas (Menezes, 2002, p. 304-316 e Pousseur, 2008, 203-219).

NOTAS FIXAS

Ex. 123 - Permutações da série de doze notas

Quadro 12 - Estrutura Harmônica de *Mimicry*

SEÇÃO	A	B	C	D	C'	B'	A'
Série	1	7	2	6	2	7	1

Analisando a seção A é possível observar como as séries foram empregadas neste movimento. Foram derivadas quatro formas partir da série 1 (ex. 123), O_7 , R_7 , I_2 e RI_2 , que possuem exatamente as mesmas seis notas. Em seguida foi elaborado um quadro que visa apresentar estas quatro formas sem que haja repetição, tanto do ponto de horizontal quanto vertical (quadro 13). Esta primeira seção apresenta as duas primeiras colunas do quadro (ex. 124).

Quadro 13 - Organização das formas da série

O_7	I_2	RI_2	R_7
RI_2	R_7	O_7	I_2
R_7	RI_2	I_2	O_7
I_2	O_7	R_7	RI_2

Ex. 124 - Emprego das séries na seção A de *Mimicry*

3.4.6 Alea

Alea foi construída a partir de pequenos fragmentos musicais espalhados pela partitura, que possui apenas uma página¹¹⁸. Os músicos podem escolher executar estes fragmentos em qualquer ordem, dinâmica e andamento, porém existe a sugestão de que a duração total do movimento não ultrapasse o total de três minutos. Do ponto de vista da organização harmônica, a série inicial de 30 notas (O_7 , ver ex. 112) foi empregada em conjunto com duas transposições, uma segunda maior acima (O_9) e uma segunda maior abaixo (O_5), resultando em um conjunto de dez notas no total [0,2,3,4,5,6,7,9,A,B]. Também foram selecionadas as séries que possuem os mesmos hexacordes das anteriores (I_2 , I_4 e I_0) (ex. 125).

As séries foram espalhadas pela partitura, nunca apresentando uma continuidade direta. Um exemplo deste tipo de procedimento é a aplicação da série O_7 , do lado esquerdo da página, que só foi ser completada no outro canto (ex. 126). Este procedimento se repetiu até que todas as notas das séries se esgotassem, encerrando a composição.

¹¹⁸ Morton Feldman, em *Intermission 6* (1953), escreveu uma partitura com uma configuração gráfica semelhante a este movimento, porém sem indicação de ritmo nem de articulações. Já Stockhausen, em *Klavierstück XI* (1956), apesar de ter escrito em forma de fragmentos que devem ser escolhidos ao acaso pelo intérprete, elaborou “regras” muito mais restritivas na execução, indicando as articulações, andamentos (móveis), transposições (à oitava) e quando a música deve ser encerrada. Outro exemplo de um tipo mais “rigoroso” de construção aleatória é a obra *Troisième Sonate pour piano* de Boulez.

Ex. 125- Séries empregadas em *Alea*

Score in C

IX - *Alea*

Ex. 126 - O uso da série em *Alea*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir desta pesquisa foi possível chegar a algumas conclusões sobre a música tardia de Stravinsky e, do ponto de vista analítico, sobre suas primeiras obras seriais.

Foram descritos alguns motivos que podem ter levado o compositor a adotar o serialismo: sua segunda crise composicional, a desvalorização de sua música pela vanguarda da época, alguns traços de sua personalidade, sua poética e a relação desta técnica com seus métodos de variação, já presentes em suas obras desde a composição do *Octeto* (1923). A partir dessa investigação, foi possível constatar o interesse de Stravinsky pelo serialismo foi uma consequência de todos estes fatores combinados, resultando em suas pesquisas composicionais desenvolvidas nos últimos quinze anos de sua vida (entre 1951 e 1966).

A divisão da obra do compositor em fases se mostrou problemática, pois foi possível constatar a presença de canções folclóricas russas em um período considerado neoclássico, como foi observado na *Sonata* para dois pianos, assim como o emprego de formas tradicionais e referências a estilos antigos (barroco, medieval) em sua fase serial, como no *Septeto*, *Canticum Sacrum* e *Agon*. A abordagem de Cross e Cone, que buscaram encontrar características presentes em toda obra de Stravinsky, se apresentou, portanto, como a forma mais coerente de compreender sua música.

Com relação às teorias desenvolvidas para estudar a obra do compositor, foram destacadas a abordagem de Berger e van den Toorn (que se mostrou insuficiente e reducionista), assim como a abordagem de Tymoczko, Berry, Straus e Neidhöfer.

O pensamento de Tymoczko se mostrou frutífero no sentido que possibilita uma abertura para o reconhecimento de diversos tipos de organização harmônica (não somente a partir da oposição diatonismo/octatonicismo), muito semelhante à abordagem de Neidhöfer (que destacou a presença de modos quase-diatônicos e a também do polimodalismo).

A pesquisa de Berry sobre o isomelismo, apesar de apresentar uma enorme contribuição sobre as práticas de Stravinsky e sua relação com modelos extraídos da tradição, se tornou problemática a partir do momento que não foi possível fazer uma distinção entre esta técnica e o serialismo. Pode-se afirmar que esta confusão é resultado das práticas do compositor, pois, como foi possível observar em alguns casos estudados, realizou o caminho inverso do que é tradicionalmente conhecido como serialismo. Ao invés de elaborar uma série como um material pré-composicional, esta foi derivada de um tema não-serial, que no decorrer da composição é retrabalhado enquanto série. Esse tipo de construção está presente

na *Sonata* (tema folclórico russo que se torna uma série nas variações) e em obras posteriores, como o *Septeto*, nos fugatos e cânones presentes em diversas obras estudadas, assim como em obras mais antigas construídas sob a forma de variações.

Os estudos de Straus se mostraram muito pertinentes sobre diversos aspectos da música tardia de Stravinsky. No entanto, sua abordagem analítica (que parte da Teoria Pós-Tonal) apresentou um alcance limitado, já que em diversas obras, apesar de existir um planejamento serial, os acordes (ou verticalidades) não apresentaram uma lógica de construção sistemática (característica já destacada pelo autor). As categorias estilísticas também se mostraram imprecisas, principalmente no que se refere ao diatonismo como oposto ao cromatismo. Talvez seja mais útil uma classificação entre uma técnica serial **estrita** (onde todas as notas são derivadas das séries) e uma técnica serial **híbrida** (onde esta técnica é combinada com outros elementos harmônicos). Desta forma, é possível considerar o período estudado (entre a *Cantata* e *Agon*) como um momento híbrido da produção do compositor, do ponto de vista da organização harmônica.

Foi possível constatar também, nas análises das primeiras obras seriais de Stravinsky, que o serialismo, para o compositor, não resultou em implicações estéticas. Pelo contrário, foi interpretado como uma simples técnica, assim como qualquer outra. Isso permitiu uma abordagem muito mais ampla, ou seja, menos excludente, combinando diversos tipos de sonoridades.

No primeiro movimento do *Septeto* foi demonstrado como o compositor combinou o modalismo (empregando modos quase-diatônicos) com o serialismo não-dodecafônico, além de ter empregado técnicas contrapontísticas e formas tradicionais (como a forma-sonata, passacaglia e fuga). O segundo movimento apresenta uma relação direta com o primeiro, tanto motivicamente (nos *ritornellos* entre as variações) quanto harmonicamente (derivação da série de 16 notas do motivo inicial da obra). O último movimento, por sua vez, apresenta uma ideia bastante original, relacionando as notas da série com um conjunto não-ordenado de classes notas, ao mesmo tempo em que o sujeito da fuga foi derivado desta mesma série. Stravinsky realiza, portanto, uma expansão do pensamento serial, se baseando não só na música de Schoenberg e de Webern como também na sua própria técnica de variações.

Quanto às análises das demais obras, destaca-se o serialismo diatônico (*Full Fadom Five* e *Greeting Prelude*) e o agrupamento de diversas formas e transposições de uma série em uma série maior (*Musick to heare*). Este último procedimento foi também empregado em *Agon*, pois as séries de *Bransle Simple* e *Bransle Gay* (ambas de seis notas) foram sintetizadas na série dodecafônica de *Bransle Double*, assim como a série de quatro notas de *Pas-de-Deux*

foi agrupada para constituir a série dodecafônica de *Four Duos*, ocorrendo uma síntese posterior em *Four Trios* (onde as duas séries são empregadas de forma independente). Pode-se estabelecer uma relação entre este tipo de organização serial com os conceitos de *estratificação* e *síntese* de Cone, porém aplicado ao domínio harmônico. Este procedimento se mostrou, também, como uma eficaz estratégia composicional para organizar uma obra com múltiplos movimentos.

O Memorial de Composição fecha o trabalho não como um experimento, que tem a função de constatar a validade de uma teoria, mas como o resultado da pesquisa realizada, uma resposta, do ponto de vista da criação musical, ao que foi estudado anteriormente. Para retornar à frase de Berio, usada como epígrafe deste trabalho: “(...) quando tudo estiver dito e feito, a análise mais significativa de uma sinfonia é outra sinfonia”¹¹⁹ (Berio, 2006, p.125).

¹¹⁹ “(...) when everything is said and done, the most meaningful analysis of a symphony is another symphony”.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, T. W. *Filosofia da nova música*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ANDRIESSEN, Louis & SCHÖNBERGER, Elmer. *The apollonian clockwork*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- BABBIT, Milton. Remarks on recent Stravinsky. In: BORETZ, Benjamin & CONE, Edward T. *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*. W.W. Norton & Company, INC., 1972, p. 165-185.
- BERGER, Arthur. Problems of pitch organization in Stravinsky. In: BORETZ, Benjamin & CONE, Edward T. *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*. W.W. Norton & Company, INC., 1972.
- BERIO, Luciano. *Entrevista sobre a música*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- _____. *Remembering the future*. Cambridge, London: Harvard University Press, 2006.
- BERRY, David Carson. *Stravinsky's "skeletons": reconnoitering the evolutionary paths from variation sets to serialism*. 2002. Thesis (Doctor of Philosophy). Faculty of the Graduate School, Yale University.
- _____. The roles of invariance and analogy in the linear design of Stravinsky's "Musick to hear". *Gamut: Online Journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic*: Vol. 1: Iss. 1, Article 1, 2008.
- BERRY, Wallace. *Form in music*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1966.
- BOUCOURECHLIEV, André. *Stravinsky*. London: Victor Gollancz Ltd., 1987.
- BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- _____. *A música hoje*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BLOXAM, M. Jennifer. Cantus firmus. In: SADIE, Stanley. *The new Grove dictionary of music and musicians*, 2 ed., 2001.
- CAILLOIS, Roger. *Os jogos e os homens*. Lisboa: Edições Cotovia Lda., 1990.
- CAMPOS, Augusto de. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CHAMBERLAIN, Bruce B. In Memoriam Dylan Thomas: derivation of the tone row. *Contemporary Music Forum*, p. 27-32, 1989.

CRAFT, Robert. *Avec Stravinsky*. Monaco: Editions du Rocher, 1958.

_____. Stravinsky: letters to Pierre Boulez. *The Musical Times*, Vol. 123, No. 1672, p. 396-399 + 401-402, 1982.

CRAFT, Robert. *Crônica de uma amizade*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

_____ & STRAVINSKY, Igor. *Conversas com Igor Stravinsky*. São Paulo, Perspectiva, 2004.

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

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

CONE, Edward T. The uses of convention: Stravinsky and his models. *The Musical Quarterly*, Vo. 48, No.3, Special Issue for Igor Stravinsky on His 80th Anniversary, p. 287-299, 1962.

_____. Stravinsky: the progress of a method. In: BORETZ, Benjamin & CONE, Edward T. *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*. W.W. Norton & Company, INC., 1972, p. 155-164.

DALLIN, Leon. *Techniques of twentieth century composition*. 3.ed. Dubuque, Iowa: WM. C. Brown Company Publishers, 1974.

ELDER, Rusty Dale. *The late choral works of Igor Stravinsky: a reception history*. 2008. Thesis (Master of Arts). Faculty of the Graduate School, University of Missouri-Columbia.

FORTE, Allen. *The structure of atonal music*. New Haven and London: Yale University Press, 1973.

GAUDLIN, Robert & BENSON, Warren. Structure and numerology in Stravinsky's In Memoriam Dylan Thomas. *Perspectives of New Music*, Vol. 23, No.2, p. 166-185, 1985.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1987.

HAIMO, Ethan & Johnson, Paul et al. *Stravinsky retrospectives*. University of Nebraska Press, 1987.

JEPPESEN, Knud. *Counterpoint: the polyphonic vocal style of the sixteenth century*. New York: Dover Publications, Inc., 1992.

JOHNS, Donald C. An early serial idea of Stravinsky. *Music Review*, Vol. 23, No. 4, p. 305-313, 1962.

KELLER, Hans. In Memoriam Dylan Thomas: Stravinsky's Schoenbergian technique. *Tempo*, New Series, No. 35, p.13-20, 1955.

KRENEK, Ernst. *Studies in counterpoint*. New York: G. SCHIRMER, Inc., 1940.

_____. Extents and limits of serial techniques. *Musical Quarterly*, Vol. 46, No. 2, p. 210-232, 1960.

KUSTER, Andrew. *Stravinsky's topology: an examination of his twelve-tone works through object-oriented analysis of structural and poetic-expressive relationships with special attention to his choral works and Threni*. Dissertation (Doctor of Musical Arts in the Literature and Performance of Choral Music). 2000. University of Colorado, Boulder.

LÜTTEKEN, Laurenz. Isomelism. In: SADIE, Stanley. *The new Grove dictionary of music and musicians*, 2 ed., 2001.

MASON, Colin. Serial procedures in the Ricercar II of Stravinsky's "Cantata". *Tempo*, New Series, No. 61/62, p.6-9, 1962.

MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. 2 ed. São Paulo, Edusp, 2002.

MOJOLA, Celso Antonio. *Escalas e séries: princípios de organização musical*. Tese (Doutorado em Música). 2003. Instituto Villa Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

MORTON, Lawrence. Stravinsky at home. In: PASLER, Jann (edit.). *Confronting Stravinsky: man, musician and modernist*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1986.

NEIDHÖFER, Cristopher. *An approach to interrelating counterpoint and serialism in the music of Igor Stravinsky, focusing on the principal diatonic works of his transitional period*. 1999. Thesis (Doctor in Philosophy in the subject of Music). Department of Music, Harvard University.

NELSON, Robert U. Stravinsky's concept of variation. In: *The Musical Quarterly*, Vol. 48, No. 3, p. 327-339, 1962.

_____. *The Technique of Variation*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1962.

PERLE, George. *Serial Composition and Atonality*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 6 ed., 1991.

PERSICHETTI, Vincent. *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical, 1985.

POUSSEUR, Henri. *Apoteose de Rameau e outros ensaios*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

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

SHATZKIN, Merton. A pre-Cantata serialism in Stravinsky. *Perspectives of New Music*, Vol. 16, No. 1, p.139-143, 1977.

SISMAN, Elaine. Variations. In: SADIE, Stanley. *The new Grove dictionary of music and musicians*, 2 ed., 2001.

SMITH-BRINDLE, Reginald. *Serial composition and atonality*. London: Oxford University Press, 1966.

SMYTH, David. Stravinsky's second crisis: reading the early serial sketches. *Perspectives of New Music*, Vol. 37, No.2, p. 117-146, 1999.

STEIN, Erwin. Stravinsky's Septet (1953): 'for clarinet, horn, bassoon, piano, violin, viola & violoncello: an analysis.' *Tempo*, New Series, No. 31, p. 7-11, 1954.

STRAUS, Joseph N. A principle of voice leading in the music of Stravinsky. *Music Theory Spectrum*, Vol. 4, No.1, p. 106-124, 1982.

_____. Voice leading in atonal music. In: BAKER, James M. et al. *Music Theory in Concept and Practice*, New York: University of Rochester Press, 1997.

_____. Stravinsky's serial "mistakes". *The Journal of Musicology*, Vol. 17, No. 2, University of California Press, p. 231-271, 1999.

_____. Stravinsky's "construction of twelve verticals": an aspect of harmony in the serial music. *Music Theory Spectrum*, Vol. 21, No.1, p. 43-73, 1999.

_____. *Introdução à teoria pós-tonal*. 2.ed. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall, 2000.

_____. *Stravinsky's late music*. New York: Cambridge University Press, 2001.

_____. Stravinsky the serialist. In: *The Cambridge Companion to Stravinsky*. CROSS, Jonathan (edit.). New York: Cambridge University Press, 2003, p.149-174.

STRAVINSKY, Igor. *Poética musical em 6 lições*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1996.

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

TARUSKIN, Richard. Stravinsky and the russian traditions: a biography of the works through Mavra, Vol. 2. Berkeley: University of California Press, 1996.

TYMOCZKO, Dimitri. Stravinsky and the octatonic: a reconsideration. *Music Theory Spectrum*, Vol. 24, No.1, p. 185-102, 2002.

VAN DEN TOORN, Pieter C. Some characteristics of Stravinsky's diatonic music. *Perspectives of New Music*. Vol. 14, No.1, p.104-138, 1975.

_____. *The music of Igor Stravinsky*. New Haven and London: Yale University Press, 1983.

_____. Stravinsky and the octatonic: the sounds of Stravinsky. *Music Theory Spectrum*, Vo. 24, No.1, p. 167-185, 2002.

_____. Octatonicism reconsidered again. *Theory Spectrum*, Vol. 25, No.1, p. 185-202, 2003.

VLAD, Roman. *Stravinsky*. 3.ed. London: Oxford University Press, 1978.

WALSH, Stephen. *The Music of Stravinsky*. New York: Oxford University Press, 2001.

_____. *The second exile: France and America, 1934-1971*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2006.

WEBERN, Anton. *O caminho para a música nova*. 2. ed. São Paulo: Novas M as, 1984.

WHITE, Eric Walter. *Stravinsky: The composer and his works*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1966.

WHITTALL, Arnold. *Serialism*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2008.

PARTITURAS

RAPOSO, Paulo Henrique. *Sonatina*. Pindamonhangaba: Edição do autor, 2010. 1 partitura (14 p.), Saxofone Soprano e Piano.

_____. *O Rio de Ariadne*. Pindamonhangaba: Edição do autor, 2010. 1 partitura (1p.), Clarineta em Bb.

_____. *Infância*. Pindamonhangaba: Edição do autor, 2010. 1 partitura (9 p.), Piano.

_____. *Jeux*. Pindamonhangaba: Edição do autor, 2010. 1 partitura (35 p.), Clarineta em Eb, duas Clarinetas em Bb e clarineta baixo.

STRAVINSKY, Igor. *Le Sacre du Printemps*. Boosey & Hawkes, Inc., 1921. 1 partitura, (p.139), Orquestra.

_____. *Sonata*. Boosey & Hawkes, Inc., 1945. 1 partitura, (22 p.), dois Pianos.

_____. *Cantata*. New York: Boosey & Hawkes, Inc., 1952. 1 partitura (38 p.), Soprano, Tenor, Coro Feminino, duas Flautas, Oboé, Corne Inglês (alt. Oboé II) e Violoncelo.

_____. *Septet*. Boosey & Hawkes, Ltd., 1953. 1 partitura (29 p.), Clarineta, Trompa, Fagote, Piano, Violino, Viola e Violoncelo.

_____. *Three Songs from William Shakespeare*. Boosey & Hawkes, Inc., 1954. Voz, Flauta, Clarineta e Viola.

_____. *In Memoriam Dylan Thomas*. Boosey & Hawkes, Inc., 1954. 1 partitura (11 p.), Tenor, quatro Trombones, dois Violinos, Viola e Violoncelo.

_____. *Greeting Prelude*. Boosey & Hawkes, Inc., 1955. 1 partitura (5 p.), Orquestra.

_____. *Canticum Sacrum*. New York: Boosey & Hawkes, Inc., 1955. 1 partitura (40 p.), Tenor, Barítono, Coro e Orquestra.

_____. *Agon*. New York: Boosey & Hawkes, Inc., 1957. 1 partitura (85 p.), Balé para doze Dançarinos e Orquestra.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (UNIRIO)
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

AS PRIMEIRAS OBRAS SERIAIS DE IGOR STRAVINSKY: UMA ANÁLISE DOS
PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS

PAULO HENRIQUE GUIMARÃES RAPOSO

VOLUME 2

RIO DE JANEIRO, 2012

ANEXO I – *Septeto*

IMPORTANT NOTICE
The unauthorised copying
of the whole or any part of
this publication is illegal

SEPTET

1953

I

IGOR STRAVINSKY

M.M. ♩ = 88

Clarinetto in La

Corno in Fa

Fagotto

Piano

Violino

Viola

Violoncello

Cl
in La

Cor.
in Fa

Fag

Pno

Vln

Vla

Vc

sempre marc

arco

f stacc.

f marc.

Cl
in La

Cor.
in Fa

Fag

Pao

Via

Via

Vo

mf

p

pizz. arco

p *mf*

Cl
in La

Cor.
in Fa

Pao

Via

Via

Vo

mf marc.

stim.

mf marc.

pizz. arco

2

Cor. in Fa

Fag. *mf marc*

Pno

Vla

Vla

Vo

3 (SÉRIE DE 7 NOTAS)

Cl. in La

Cor. in Fa

Fag. *Solo* 1 2 3 4 5 6 7 *marc. ma p* *marc ma non f*

Pno *p - tranquillo*

Vla *p tranquillo*

Vla *pizz.* *arco* *pizz.*

Vo *poco sf*

4

poco sf *p*

Ci
in La

Solo (3)

poco sf *p* **I⁸**

Cor
in Fa

O⁸

Fag

poco 2 3 4 5 1 2 3 2 3 5 6 7 6 7

Pno

1 2 3 4 5 6 7 **R⁸** 1 2 3 4 5 6 7

Vin

Via

arco pizz. 1 2 3 4 5

Vo

O⁵ **O⁸**

Ci
in La

3 4 5 1-2 6-7 **4** (1) (2) (3) (5)

sempre sf

Fag

1 2 *piu f*

Pno

Vin

O⁰ 1 2 3 4 5

Via

1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4

Vo

arco pizz. *mf tranquillo* **O⁸**

B & H 17447

(F-G, STRAUSS) 1999, P. 259)

Handwritten musical score for the first system, measures 1-7. Instruments include Clarinet in La, Bassoon, Violin, Viola, and Voice. Includes performance markings such as *sempre poco sf*, *arco*, and *mf*. Contains various fingering numbers and circled rehearsal marks (e.g., 09, 05, 08).

Handwritten musical score for the second system, measures 8-14. Instruments include Clarinet in La, Cor Anglais, Bassoon, Violin, Viola, and Voice. Includes performance markings such as *mf*, *marc*, *pizz. (4)*, and *arco*. Contains various fingering numbers and circled rehearsal marks (e.g., 09, 08, 02).

Handwritten musical score for the third system, measures 15-21. Instruments include Clarinet in La, Cor Anglais, Bassoon, Violin, Viola, and Voice. Includes performance markings such as *marc*, *ben marc*, and *sub p*. Contains various fingering numbers and circled rehearsal marks (e.g., 03, 02, 07).

Cl
in La

Cor.
in Fa

Fag

Vln

Vln

Vo

sempre marc.

sempre marc.

sfornati

sfornati

8

05

2 3 4 5 6 7

1

2 3

Cl
in La

Cor.
in Fa

Fag

sfornati

04

09

sfornati

2 3 4 5 6 7

1 2 3 4 5 6 7

Pno

Vln

Vln

Vo

sfornati

sfornati

07

08

03

4 5 6 7

1 2 3 4 5 6 7

9

Cl
in La

Cor.
in Fa

Fag.

Pno

Vln

Vla

Vo

f

fp

fp

sim. >

pizz

pizz

pizz

Cl
in La

Cor.
in Fa

Fag.

Pno

Vln

Vla

Vo

sempre marc

arco

f stacc

arco

f stacc

arco

f marc

Cl. in La

Cor. in Fa

Fag

Pno

Vln

Vla

Vc

p

pizz *arco*

p

Cl. in La

Cor. in Fa

Fag

Pno

Vln

Vla

Vc

mf

mf

marc mf

marc mf

pizz. *arco*

Cl
in La

Cor
in Fa

Fag

mf marc

Pno

Vin

Via

Vo

Pno

Vin

Via

Vo

12

67

Cl. in La

Cor in Fa

Fag

Pno

Vin

Via

Vo

marc.

Solo

ma p

p tranquillo

pizz.

arco

06

1 2 3 4 5 3 4 5

6

1 2 3 4

Cl. in La

Cor. in Fa

Fag

Pno

Vin

Via

Vo

poco sf

p

poco sf

p

06

5

1 6

2 3 4 5 6 7

2 3 4 5 6 7

1 2 3

1 2 3 4 5 6 7

1 2 3 4 5 6 7

1 2 3 4 5 7 (1) (3)

67 13

poco rallentando

Cor. in Fa

Fag

Pno

Vln

Vla

Vo

mf

arco

sim.

Meno mosso ♩ = 69

14

Cl. in La

Cor. in Fa

Fag

Pno

Vln

Vla

Vo

p

marc. in p

Passacaglia

04

Circa $\text{♩} = 60$

Clarinetto in La

Corno in Fa

Fagotto

Piano

Viola

Violoncello

Musical score for measures 1-14 of the first system. The score includes staves for Clarinetto in La, Corno in Fa, Fagotto, Piano, Viola, and Violoncello. Handwritten annotations include measure numbers 1-16 and dynamic markings like *mp* and *p*. The Clarinetto part has a *mp* marking at measure 1 and a *p* marking at measure 15. The Fagotto part has *mp* and *p* markings. The Piano part has a *p* marking. The Viola part has a *mp* marking. The Violoncello part has a *mp* marking. The score ends with a *p ma ben marc.* marking and a handwritten '1' above the final note.

15

Cl
in La

Cor
in Fa

Fag

Pno

Vo

Musical score for measures 15-16 of the second system. The score includes staves for Cl in La, Cor in Fa, Fag, Pno, and Vo. Handwritten annotations include measure numbers 1-13 and dynamic markings like *p ma ben marc.*. The Cl in La part has a *p ma ben marc.* marking. The Cor in Fa part has a *p ma ben marc.* marking. The Fag part has a *p ma ben marc.* marking. The Pno part has a *p ma ben marc.* marking. The Vo part has a *p ma ben marc.* marking. The score ends with a *p ma ben marc.* marking.

Cl in La

Cor in Fa

Fag

16 ^{1 2 3 4} ^{5 6 7 8 9 10} ^{11 12 13}

*sempre espressu
ma non f*

Pno

(14) (15) (16)

Vln

Vla

Vo

04

022

cantabile ma non f

14 15 16 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

(STRAUS, 1999, P. 259)

Cl in La

Cor in Fa

Fag

14 15 16

04

04

espress. ma non f

espressu ma non f

14 15 16 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

rall. a tempo

mf

Pno

04

non legato

Vln

Vla

Vo

13 14 15 16

04

pizz. #

8 9 10 11 12 13 14 15 16

(5)

(3)

Cl in La

Fag

Pao

Vln

Vla

Vo

fp *f* *fp*

(5) 7 8 9 10 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16-1 [R4]

2 3 4 5 (3) 11 12 13 14 [RI4] 1 2 3 4

(5) (10) (10) (11)(14) (16) (2)

(2) (4)

Cl in La

Cor in Fa

Fag

Pao

Vln

Vla

Vo

mf *poco sf* *mf*

meno f *poco sf* *meno f*

3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 [RI2] 6

5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 [R4] 1 2 3 4 5 6 7 8

poco sf (6) (9) (10) (11) (12) (15) (16) (8)

poco sf

18

Cl. in La

Cor. in Fa

Fag.

marc. in p

Pao.

Via.

Vla.

Vo.

marc. in mf

(2) (3) (4) (5) (6) (7) 8 (9) (10) (11)

(1) 2 3 4 5 6 7 8 9 10

(16) I⁵ 1 2 3 4 5 6 7

2 3 4 5 6 7 9 10 11

19

Cl. in La

Cor. in Fa

Fag.

Pao.

Via.

Vla.

Vo.

pizz.

p

p ma espress.

(1) (2) (3)

(12) (13) (14) (15) 16 17 18 19 20 21 22

(10) 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22

8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22

12 13 14 15 16 (1) (3)

Handwritten musical score for a symphony orchestra, featuring various instruments and a conductor's score. The score is annotated with numerous handwritten numbers and markings.

Instrument Parts:

- Cl. in La:** Measures 6-10 and 11-13. Handwritten numbers: 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13. *espress.*
- Cor. in Fa:** Measures 5, 6, 7, 9, 10, 11. Handwritten numbers: (4), (5), (6), (7), (9), (10), (11).
- Fag:** Measures 5, 6, 7, 9, 10, 11. Handwritten numbers: (5), (6), (7), (9), (10), (11).
- Pno:** Measures 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11. Handwritten numbers: 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11.
- Via (Violin I):** Measures 15, 16, 18, 19, 20. Handwritten numbers: 15, 16, 18, 19, 20. Markings: **RT2**, **R4**, **plizz.**, **arco**, **pizz.**, **arco**.
- Via (Violin II):** Measures 15, 16, 18, 19, 20. Handwritten numbers: 15, 16, 18, 19, 20. Markings: **plizz.**, **arco**, **pizz.**, **arco**.
- Vo (Viola):** Measures 15, 16, 18, 19, 20. Handwritten numbers: 15, 16, 18, 19, 20. Markings: **arco**, **pizz.**, **arco**, **pizz.**, **arco**.
- Cl. in La (Lower):** Measures 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20. Handwritten numbers: 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20. Markings: **I4**, **O4**, **plizz.**, **arco**, **pizz.**, **arco**, **pizz.**, **arco**, **pizz.**.
- Cor. in Fa (Lower):** Measures 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20. Handwritten numbers: (22), (23), (24), (25), (26), 1, 2, 3, 4, 5. Markings: **O4**.
- Fag (Lower):** Measures 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20. Handwritten numbers: (22), (23), (24), (25), (26), 1, 2, 3, 4, 5.
- Pno (Lower):** Measures 12, 13, 14, 15, 16. Handwritten numbers: 12, 13, 14, 15, 16.
- Via (Lower Violin I):** Measures 15, 16, 18, 19, 20. Handwritten numbers: 15, 16, 18, 19, 20. Markings: **arco**, **pizz.**, **arco**, **pizz.**, **arco**, **pizz.**.
- Via (Lower Violin II):** Measures 15, 16, 18, 19, 20. Handwritten numbers: 15, 16, 18, 19, 20. Markings: **arco**, **pizz.**, **arco**, **pizz.**, **arco**, **pizz.**.
- Vo (Lower Viola):** Measures 15, 16, 18, 19, 20. Handwritten numbers: 15, 16, 18, 19, 20. Markings: **arco**, **pizz.**, **arco**, **pizz.**, **arco**, **pizz.**.

Conductor's Score:

- Measures 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20. Handwritten numbers: 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20. Markings: **I4**, **O4**, **plizz.**, **arco**, **pizz.**, **arco**, **pizz.**, **arco**, **pizz.**.

Cl. in La
Cor. in Fa
Fag.

Pno.

stacc.

Vin.
Via.
Vo.

left Ped.

(3) lh. pizz.

Cl. in La
Cor. in Fa
Fag.

[21]

sf. sim.

Pno.

Vin.
Via.
Vo.

[15]

Gigue

(SÉRIE DE 16 NOTAS)

♩ = 112-116

(CONJUNTO)

24

01 Via's row

Viola

marc. mf

1 2 tr 3 4 5 tr 6 7 8 9 10 11 12 13 14 tr 15 16

02 Vin's row

Violino

1 2 tr 3 4 5 tr 6

tr marc. mf

7 8 9 10 11 12 13 14 tr 15 16

25

Violoncello

01

1 2 tr 3

marc. mf

Vo's row

4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

sim.

26

27

03

Via's row

pizz.

Violin I (Vln) and Violin II (Vla) parts for measures 28-29. The Violin II part includes handwritten fingerings (6, 9, 10, 11, 12, 14, 15) and performance markings 'arco' and 'pizz'. A circled measure number '29' is present.

Violin I (Vln) and Violin II (Vla) parts for measures 30-31. The Violin II part includes handwritten fingerings (13, 14, 15, 16) and the marking 'arco'. A circled measure number '30' is present.

Violin I (Vln) and Violin II (Vla) parts for measures 32-33. The Violin II part includes handwritten fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 6) and the marking 'arco'. A circled measure number '31' is present.

Clarinet I (Cl. I) and Clarinet II (Cl. II) parts for measures 34-35. The Clarinet I part includes the marking 'marc. in p'. The Clarinet II part includes the marking 'marc. mf'. A circled measure number '32' is present.

Violin I (Vln) and Violin II (Vla) parts for measures 36-37. The Violin I part includes the marking 'p'. A circled measure number '33' is present.

33

Horn's row

mf marc.

Cor. in Fa

Fag

Pno

34

Cor. in Fa

Fag

Pno

35

Ci's row

mf marc.

Cor. in Fa

Fag

Pno

Musical score for measures 36-46. Instruments: Cl. in La, Cor. in Fa, Fag, Pno. Includes handwritten annotations: (3), 4, 5, 36, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 22, b, 22, 23, 24, 25, 26. A circled '022' is present below the piano part.

Musical score for measures 37-46. Instruments: Cl. in La, Cor. in Fa, Fag, Pno. Includes handwritten annotations: 37, 09, 07, Horn's row, Fag's row, 02, 2, 3, 6, 7, 12, 14, 15, 16, 2, 3, 6, Legato, 09, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17. A circled '09' is present to the left of the piano part.

Musical score for measures 38-46. Instruments: Cl. in La, Cor. in Fa, Fag, Pno. Includes handwritten annotations: 38, 3, 6, 7, 12, 14, 15, 16, 39, 06, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16. A circled '06' is present to the left of the piano part.

Cl
In La

Cor
In Fa

Fag

Pno

40

I 6

Via's row

Via

I 11

Vin's row

Vin

Vin

Via

42

Vin

Via

Vc

I 6

Vc's row

43

44

Vc's row

45

46

Vln's row

pizz.

arco

47

Vln's row

48

tr

7 8 10 11 12 13 14 15 16

Via

Via

Vo

49

mf

mf

mf

mf

sub p

Cl in La

Cor in Fa

Fag

Vin

Via

Vo

50

I²

Horn's row

Cor. in Fa

mf

51

2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

I⁶

Pno

mf

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

I¹¹

tr 1 2 tr 4 5 tr 6

I⁹

Cl's row

Cl. in La

Cor. in Fa

Pno

mf

etc articolato

14 15

7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

52

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

RI⁹

Retrograde

53

I⁶

Cl. in La

Cor. in Fa

Pno

31 32 33 34 35

26

53

1 2 3 4

5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

54

Inverse

O²

Fg's row

Cl. in La

Cor. in Fa

Fag.

Pno

mf

(5)

6 7 8 9 10 11 12 13 14

2 3 4 5

55

Cl. in La

Cor. in Fa

Fag

Pno

56

57

Cl. in La

Cor. in Fa

Fag

Pno

58

Cl. in La

Cor. in Fa

Fag

Pno

Cl's row

Fg's row

5 6 7 8 9 10 11 12 **59** 13 14 15 16

Cl. in La

Cor. in Fa

Fag

Pno

60

Cl. in La

Cor. in Fa

Fag

Pno

Vln

Vla

Vo

ANEXO II – *Sonatina*

a Celso Mojola

SONATINA

para saxofone soprano e piano

Score in C

I

Paulo Henrique Raposo
(2010)

♩=105

Saxofone Soprano

Piano

f

f

p **ff** **f**

Red.

5

5

10

The musical score is written for Saxophone Soprano and Piano. It begins with a tempo marking of 105 beats per minute. The saxophone part starts with a rest in the first measure, followed by a melodic line in the second measure marked with a forte (f) dynamic and an accent. The piano part provides harmonic support with chords and moving lines. The score includes dynamic markings such as forte (f), piano (p), and fortissimo (ff). There are also articulation marks like accents and slurs. The key signature is one flat (Bb) for the saxophone and one sharp (F#) for the piano. The time signature changes from 4/4 to 3/4 and back to 4/4. The score is marked with 'Red.' (Reduction) and measure numbers 5 and 10.

pp *f*

System 1: Treble clef, 4/4 time signature. Dynamics: *pp* to *f*. The system includes a grand staff with piano accompaniment and a single treble staff with a melodic line.

mf

System 2: Treble clef, 7/8 time signature. Dynamics: *mf*. Includes a first ending bracket labeled '15'.

mf

System 3: Treble clef, 2/4 time signature. Dynamics: *mf*. Includes a first ending bracket labeled '20'.

ff

cresc. poco a poco

System 4: Treble clef, 4/4 time signature. Dynamics: *ff*. Includes the instruction *cresc. poco a poco*.

25

25

ff *p*

30

p 30

35

35 *8va* *dim.*

40

40 *L.V.*

Sax.

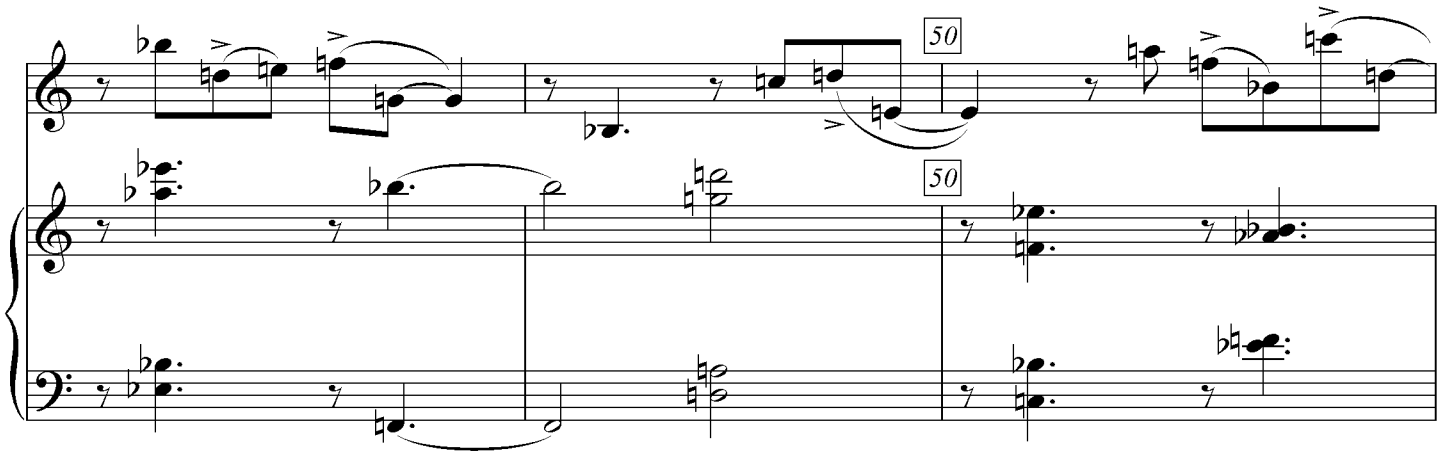


45

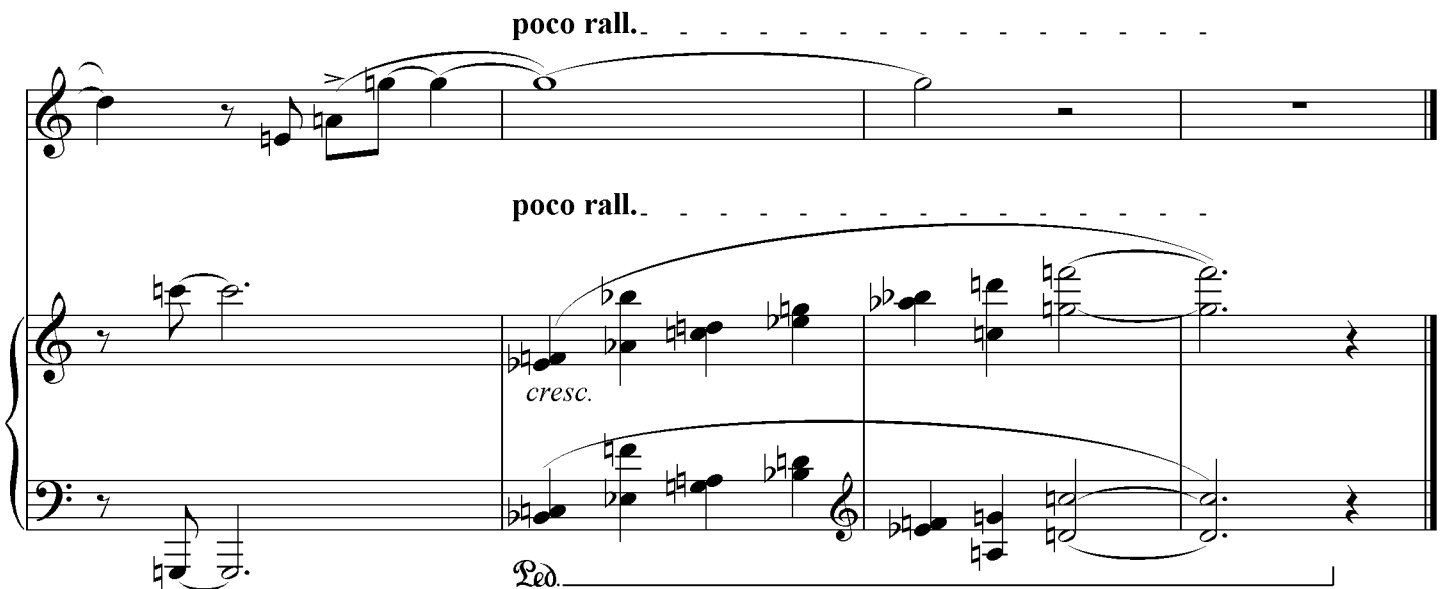


Ped.

50



poco rall.



poco rall.

cresc.

Ped.

II

Saxofone Soprano

Piano

$\text{♩} = 60$

p

5

5

mf

10

10

mf

mf

3

15

15

Musical score system 1. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two sharps (F# and C#). The first staff begins with a *mf* dynamic. The grand staff features a complex, fast-moving accompaniment with many beamed sixteenth notes. A *cresc.* marking is present in the middle of the system.

Musical score system 2. The system consists of three staves. The top staff has a *f* dynamic, followed by a *p* dynamic. It includes a five-fingered scale-like passage and a triplet. The middle staff has a *f* dynamic and contains several triplets. The bottom staff has a *p* dynamic with a *cresc. poco a poco* marking.

Musical score system 3. The system consists of three staves. The top staff has a measure number 20. The middle staff has a *mf* dynamic and contains several triplets, ending with a *ff* dynamic. The bottom staff has a *mf* dynamic and contains several triplets.

Musical score system 4. The system consists of three staves. The top staff has a *p subito* dynamic, followed by a *pp* dynamic. The middle staff has a *p subito* dynamic and contains several triplets. The bottom staff has a *pp* dynamic and contains several triplets.

25 *mf*

30 *pp*

III

♩=130

Sax
Soprano

Musical score for Sax Soprano and Piano, measures 1-4. The Sax Soprano part begins with a *p* dynamic and a *f* dynamic. The Piano part features a *f* dynamic. The tempo is marked as ♩=130. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Musical score for Sax Soprano and Piano, measures 5-8. The Sax Soprano part includes a *pp* dynamic and a *p* dynamic. The Piano part includes a *p cresc.* dynamic and a *f* dynamic. The tempo is marked as ♩=130. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Musical score for Sax Soprano and Piano, measures 9-12. The Sax Soprano part includes a *f* dynamic and a *pp* dynamic. The Piano part continues with a *f* dynamic. The tempo is marked as ♩=130. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Musical score for Sax Soprano and Piano, measures 13-16. The Sax Soprano part includes a *p* dynamic and a *f* dynamic. The Piano part includes a *p* dynamic, a *cresc.* dynamic, and a *f* dynamic. The tempo is marked as ♩=130. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Musical score system 1. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a *dim. poco a poco* dynamic marking. A box containing the number 15 is placed above the staff. The lower staff (grand staff) contains a piano accompaniment with a *mf* dynamic marking and a *dim. poco a poco* dynamic marking. A box containing the number 15 is placed above the grand staff.

Musical score system 2. The upper staff (treble clef) features a melodic line with a *f* dynamic marking and a box containing the number 20. A triplet of eighth notes is marked with a '3'. The lower staff (grand staff) contains a piano accompaniment with a *p* dynamic marking, a *cresc.* marking, and a *f* dynamic marking. A box containing the number 20 is placed above the grand staff. The system concludes with a *pp* dynamic marking.

Musical score system 3. The upper staff (treble clef) features a melodic line with a *p* dynamic marking, a *f* dynamic marking, and a box containing the number 25. A triplet of eighth notes is marked with a '3'. The lower staff (grand staff) contains a piano accompaniment with a *p* dynamic marking, a *cresc.* marking, and a *f* dynamic marking. A box containing the number 25 is placed above the grand staff.

Musical score system 4. The upper staff (treble clef) features a melodic line with a *mf* dynamic marking and triplet markings (3). The lower staff (grand staff) contains a piano accompaniment with a *pp* dynamic marking and a triplet marking (3).

5
30
30
3
3
p *cresc.* *f*

Lento (♩=60)
Lento (♩=60)
Ped.

35
p *f*
35
p *f*
Ped.

pp
Sva.
p
Ped. *Ped.* *Ped.*

System 1: Treble clef, key signature of two flats. The first staff contains a melodic line with a slur over a triplet of eighth notes (B-flat, A-flat, G-flat) and another triplet (F-flat, E-flat, D-flat). The second staff contains a bass line with a slur over a triplet of eighth notes (B-flat, A-flat, G-flat) and another triplet (F-flat, E-flat, D-flat).

System 2: Treble clef, key signature of two flats. The first staff starts at measure 40 with a slur over a triplet of eighth notes (B-flat, A-flat, G-flat) and another triplet (F-flat, E-flat, D-flat). The second staff starts at measure 40 with a slur over a triplet of eighth notes (B-flat, A-flat, G-flat) and another triplet (F-flat, E-flat, D-flat). The dynamic *p* is indicated. The third staff contains a bass line with a slur over a triplet of eighth notes (B-flat, A-flat, G-flat) and another triplet (F-flat, E-flat, D-flat). The dynamic *ff* is indicated.

System 3: Treble clef, key signature of two flats. The first staff contains a melodic line with a slur over a triplet of eighth notes (B-flat, A-flat, G-flat) and another triplet (F-flat, E-flat, D-flat). The dynamic *f* is indicated. The second staff contains a bass line with a slur over a triplet of eighth notes (B-flat, A-flat, G-flat) and another triplet (F-flat, E-flat, D-flat). The dynamic *f* is indicated. The third staff contains a bass line with a slur over a triplet of eighth notes (B-flat, A-flat, G-flat) and another triplet (F-flat, E-flat, D-flat). The dynamic *f* is indicated. The word *Ped.* is written below the staff.

System 4: Treble clef, key signature of two flats. The first staff contains a melodic line with a slur over a triplet of eighth notes (B-flat, A-flat, G-flat) and another triplet (F-flat, E-flat, D-flat). The dynamic *pp* is indicated. The second staff contains a melodic line with a slur over a triplet of eighth notes (B-flat, A-flat, G-flat) and another triplet (F-flat, E-flat, D-flat). The dynamic *p* is indicated. The word *Sua* is written above the staff. The third staff contains a bass line with a slur over a triplet of eighth notes (B-flat, A-flat, G-flat) and another triplet (F-flat, E-flat, D-flat). The dynamic *p* is indicated. The word *Ped.* is written below the staff.

This musical score consists of six systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a measure rest and a boxed measure number '45'. Below it are two grand staff systems (treble and bass clefs). The second system features a treble clef staff with a piano (*p*) dynamic marking and a grand staff system with a crescendo (*cresc.*) marking. The third system includes a treble clef staff with a fortissimo (*ff*) dynamic marking and a grand staff system. The fourth system consists of two grand staff systems. The fifth system features a treble clef staff with a boxed measure number '50' and a grand staff system. The sixth system also features a treble clef staff with a boxed measure number '50' and a grand staff system. The score is characterized by complex rhythmic patterns, including numerous triplets and sixteenth-note runs, and dynamic markings such as *p*, *cresc.*, and *ff*.

3

3 3

Tempo primo (♩=130)

f *p*

3 3

p *f*

3 3

Tempo primo (♩=130)

p *f*

3 3

55

pp *p* *f*

3 3

60

pp

3 3

60

3

p cresc. poco a poco *f* *f subito*

3

p cresc. poco a poco *f* *f*

This system contains three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef. The middle and bottom staves are a grand staff (treble and bass clefs). The music begins with a piano (*p*) dynamic and a *cresc. poco a poco* instruction. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it. The dynamic increases to *f* and then *f subito*. The piano part also follows the *p cresc. poco a poco* instruction and reaches *f* later in the system.

65 *perdendosi*

65

This system contains three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef. The middle and bottom staves are a grand staff. The system begins at measure 65, indicated by a box around the number. The music concludes with the instruction *perdendosi*. The piano part features complex chordal textures and some double bar lines.

ANEXO III – *O Rio de Ariadne*

a Thiago Tavares
O RIO DE ARIADNE

Paulo Henrique Raposo
(2010)

The musical score is written for Clarinet in Bb and consists of 11 systems of staves. The notation includes various dynamics such as *f*, *pp*, *ff*, *mf*, *p*, and *f*. Articulations like *flatter.*, *trillo/tremolo*, and *nat.* are used throughout. Performance instructions include "ENTRADA" on the left and "SAÍDA" on the right. The score features numerous triplets, sixteenth-note runs, and complex rhythmic patterns. Fingerings and breath marks are indicated above the notes. The piece concludes with a *pp* dynamic and a *flatter.* instruction.

ANEXO IV – *Infância*

Infância

I

Paulo Henrique Raposo

Moderato (♩=67)

Piano

ff
pp subito cresc. poco a poco
Ped.

This system contains the first four measures of the piece. The music is in 5/8 time and features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The dynamic starts at fortissimo (ff) and then shifts to pianissimo (pp) with a subito (sudden) change, followed by a gradual crescendo (cresc. poco a poco). A pedaling instruction (Ped.) is placed below the first measure.

5
ff
pp subito cresc. poco a poco
*
Ped.

This system contains measures 5 through 8. The time signature changes to 2/4 at measure 7. The dynamic markings include fortissimo (ff) and pianissimo (pp) with subito and crescendo markings. An asterisk (*) is placed below measure 7, and a pedaling instruction (Ped.) is placed below measure 8.

10
f
*

This system contains measures 9 through 12. The music continues with the established rhythmic pattern. A fortissimo (f) dynamic marking is present in measure 11. An asterisk (*) is placed below measure 12.

14
poco rall.
p

This system contains measures 13 through 16. The tempo is marked 'poco rall.' (slightly slower). The dynamic is marked piano (p). The music features a change in key signature to three sharps (F#, C#, G#) starting in measure 13. The system concludes with a final chord in measure 16.

18 **A tempo** **molto rall.** **Lento**

p *p dolce*

22

26 *espress.*

30

33 **Tempo primo** (♩=67)

Musical score for measures 33-34. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Tempo primo' with a quarter note equal to 67. The top staff contains a melodic line with a bracket labeled 'M.D.' and an '8va' marking above it. The middle staff has a piano part starting with a forte 'f' dynamic. The bottom staff also has a piano part. A 'Ped.' marking is at the end of the system, followed by an asterisk '*'. The music is in 4/4 time.

35

Musical score for measures 35-36. The system consists of three staves: a single bass clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats. The top staff contains a melodic line with a bracket labeled 'M.D.' and an '8va' marking above it. The middle and bottom staves have piano parts. A 'Ped.' marking is at the end of the system, followed by an asterisk '*'. The music is in 4/4 time.

37

Musical score for measures 37-38. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats. The top staff contains a melodic line with a bracket labeled 'M.D.' and an '8va' marking above it. The middle and bottom staves have piano parts. A 'Ped.' marking is at the end of the system, followed by an asterisk '*'. The music is in 4/4 time.

40

8va

8va

Ped.

*

43

8va

Ped.

*

45

8va

Ped.

47

8va

dim.

Ped.

*

49 *mf cantabile*

52 *mf*

55

f cantabile

58

61 *ff*

II

Piano

$\text{♩} = 80$

p

Ped.

cresc.

f

8va

3

7

8vb

*

p

3

3

3

3

Ped.

cresc.

f

pp

8va

3

7

5

3

3

3

3

3

3

*

9

8va--- | 8va--- | 8va--- | 8va--- |

Ped. Ped. Ped. Ped.

14

8va--- | 8va--- | 8vb--- | 8vb--- |

Ped. Ped. Ped. Ped.

f subito <

19

fff

Ped.

21

7

22

L.V.

*

Ped.

24

7

L.V.

*

26

7

L.V.

Ped.

28

L.V.

5

7

L.V.

*

Ped.

31

mf

dim. poco a poco

3/4

3/4

Ped.

*

37

L.V.

8va

41

8va

8va

8va

45

8va

8va

8va

48

8va

rall.

pp

L.V.

Perdendosi

ANEXO V – *Jeux*

JEUX

I - Introdução

Paulo Henrique Raposo

Lento (♩=60)

Clarinetas em E♭, Clarinetas em B♭1, Clarinetas em B♭2, Clarone em B♭

Measures 1-4. Clarinetas em E♭: *fp*, *pp* (triplets). Clarinetas em B♭1: *flutter.*, *sfz*, *p*, *nat.*. Clarinetas em B♭2: *flutter.*, *sfz*, *p*, *nat.*. Clarone em B♭: *flutter.*, *sfz*, *p*, *nat.*

Cl. (E♭), Cl. 1 (B♭), Cl. 2 (B♭), Cl.B.(B♭)

Measures 5-8. Cl. (E♭): *mf*, *p*, *f*, *p*. Cl. 1 (B♭): *mf*, *p*. Cl. 2 (B♭): *mf*, *p*. Cl.B.(B♭): *mf*, *p*.

Cl. (E♭), Cl. 1 (B♭), Cl. 2 (B♭), Cl.B.(B♭)

Measures 9-12. Cl. (E♭): *mf*. Cl. 1 (B♭): *mf*. Cl. 2 (B♭): *mf*, *f*, *mf*. Cl.B.(B♭): *mf*, *f*, *mf*. Measure 10 is boxed.

Cl. (E♭)
Cl. 1 (B♭)
Cl. 2 (B♭)
Cl.B.(B♭)

p *p* *p* *pp* *pp* *p*

nat.

Detailed description: This system contains measures 1 through 4. The Cl. (E♭) part starts with a melodic line in measure 1, followed by rests in measures 2 and 3, and a final note in measure 4. The Cl. 1 (B♭) part has a similar pattern, with a melodic line in measure 1 and rests thereafter. The Cl. 2 (B♭) part has a melodic line in measure 1, rests in measures 2 and 3, and a melodic line in measure 4. The Cl.B.(B♭) part has a melodic line in measure 1, rests in measures 2 and 3, and a melodic line in measure 4. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo). A *nat.* (natural) marking is present in measure 2.



Cl. (E♭)
Cl. 1 (B♭)
Cl. 2 (B♭)
Cl.B.(B♭)

15

p *mf* *mf* *mf*

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. Measure 5 is marked with a box containing the number 15. The Cl. (E♭) part has a melodic line in measure 5, rests in measures 6 and 7, and a melodic line in measure 8. The Cl. 1 (B♭) part has a melodic line in measure 5, rests in measures 6 and 7, and a melodic line in measure 8. The Cl. 2 (B♭) part has a melodic line in measure 5, rests in measures 6 and 7, and a melodic line in measure 8. The Cl.B.(B♭) part has a melodic line in measure 5, rests in measures 6 and 7, and a melodic line in measure 8. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).



Cl. (E♭)
Cl. 1 (B♭)
Cl. 2 (B♭)
Cl.B.(B♭)

pp *mf* *mf*

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. The Cl. (E♭) part has a melodic line in measure 9, rests in measures 10 and 11, and a melodic line in measure 12. The Cl. 1 (B♭) part has a melodic line in measure 9, rests in measures 10 and 11, and a melodic line in measure 12. The Cl. 2 (B♭) part has a melodic line in measure 9, rests in measures 10 and 11, and a melodic line in measure 12. The Cl.B.(B♭) part has a melodic line in measure 9, rests in measures 10 and 11, and a melodic line in measure 12. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte).

20

Cl. (Eb) *cresc.* *ff*

Cl. 1 (Bb) *ff*

Cl. 2 (Bb) *ff*

Cl.B.(Bb) *ff*

II - Solo

♩=60

Clarinetta
em B \flat 1

III - Agôn

♩=40

1 2 3 4

Clarinetas em Eb e Clarone em Bb

Clarinetas em Eb: *ff* → *pp*

Clarinetas em Bb1: *fp* → *ff*

Clarinetas em Bb2: *ff* → *pp*

Clarone em Bb: *fp* → *ff*

1 2 3 4

Cl.(Eb), Cl.1(Bb), Cl.2(Bb), Cl.B.(Bb)

Cl.(Eb): *ff* → *pp* → *ff* → *pp*

Cl.1(Bb): *fp* → *ff* → *pp* → *ff*

Cl.2(Bb): *fp* → *ff* → *pp* → *ff*

Cl.B.(Bb): *ff* → *pp* → *ff* → *pp*

1 2 3 4

Cl.(Eb), Cl.1(Bb), Cl.2(Bb), Cl.B.(Bb)

Cl.(Eb): *fp*

Cl.1(Bb): *fp*

Cl.2(Bb): *fp*

Cl.B.(Bb): *fp*

*) As notas rápidas devem ser tocadas sobre o tempo.

Il Più Presto possibile.

5

Cl. (E♭) *ff*

Cl. 1 (B♭) *ff*

Cl. 2 (B♭) *ff*

Cl. B. (B♭) *ff*

f

mf

mf

Cl. (E♭)

Cl. 1 (B♭)

Cl. 2 (B♭)

Cl. B. (B♭)

mf

Cl. (E♭)

Cl. 1 (B♭)

Cl. 2 (B♭)

Cl. B. (B♭)

mf

Musical score for the first system, measures 1-10. The score is for four parts: Cl.(E♭), Cl.1(B♭), Cl.2(B♭), and Cl.B.(B♭). The Cl.(E♭) part features a complex melodic line with many slurs and ties, and a box containing the number '10' above measure 10. The Cl.1(B♭) and Cl.2(B♭) parts have rests in measures 1-4 and 6-10, with some notes in measures 5 and 9. The Cl.B.(B♭) part has notes in measures 1-4 and 6-10, with rests in measures 5 and 9. A '6' is written below the Cl.(E♭) staff in measure 10. A double bar line is at the end of measure 10.



Musical score for the second system, measures 11-14. The Cl.(E♭) part has a melodic line with slurs and ties. The Cl.1(B♭), Cl.2(B♭), and Cl.B.(B♭) parts have rests in measures 11-14, with notes in measures 11 and 13. A double bar line is at the end of measure 14.



Musical score for the third system, measures 15-18. The Cl.(E♭) part has a melodic line with slurs and ties, and a '6' is written below the staff in measures 15, 16, and 18. The Cl.1(B♭), Cl.2(B♭), and Cl.B.(B♭) parts have rests in measures 15-18, with notes in measures 15 and 17. A double bar line is at the end of measure 18.

Cl.(E♭)
Cl.1.(B♭)
Cl.2.(B♭)
Cl.B.(B♭)

6 6 p f p mf p mf



Cl.(E♭)
Cl.1.(B♭)
Cl.2.(B♭)
Cl.B.(B♭)

15 7 mf mf



♩=40
Il Più Presto possibile.
Cl.(E♭)
Cl.1.(B♭)
Cl.2.(B♭)
Cl.B.(B♭)

♩=40 Il Più Presto possibile. ff mf ff f ff mf

20

Cl.(E♭)

Cl.1(B♭)

Cl.2(B♭)

Cl.B.(B♭)

6



Cl.(E♭)

Cl.1(B♭)

Cl.2(B♭)

Cl.B.(B♭)

6



Cl.(E♭)

Cl.1(B♭)

Cl.2(B♭)

Cl.B.(B♭)

25

Cl.(E \flat)

Cl.1(B \flat)

Cl.2(B \flat)

Cl.B.(B \flat)

fp

p

fp

fp *mf*



Cl.(E \flat)

Cl.1(B \flat)

Cl.2(B \flat)

Cl.B.(B \flat)

mf

f

mf



Cl.(E \flat)

Cl.1(B \flat)

Cl.2(B \flat)

Cl.B.(B \flat)

♩=40

Il Più Presto possibile.

30

Musical score for measures 30-34. The score is for four parts: Cl. (E♭), Cl. 1 (B♭), Cl. 2 (B♭), and Cl. B. (B♭). The tempo is marked 'Il Più Presto possibile.' and the time signature is 7/8. The first measure (30) features a forte (*ff*) dynamic for all parts. The second measure (31) features a mezzo-forte (*mf*) dynamic for the first three parts and a fortissimo (*fp*) dynamic for the fourth part. The third measure (32) features a forte (*f*) dynamic for the first three parts and a fortissimo (*fp*) dynamic for the fourth part. The fourth measure (33) features a fortissimo (*ff*) dynamic for the first three parts and a fortissimo (*fp*) dynamic for the fourth part. The fifth measure (34) features a fortissimo (*ff*) dynamic for the first three parts and a fortissimo (*fp*) dynamic for the fourth part. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Musical score for measures 35-39. The score is for four parts: Cl. (E♭), Cl. 1 (B♭), Cl. 2 (B♭), and Cl. B. (B♭). The tempo is marked 'Il Più Presto possibile.' and the time signature is 7/8. The first measure (35) features a piano (*p*) dynamic with a crescendo (*cresc.*) for all parts. The second measure (36) features a mezzo-forte (*mf*) dynamic for the first three parts and a fortissimo (*fp*) dynamic for the fourth part. The third measure (37) features a mezzo-forte (*mf*) dynamic for the first three parts and a fortissimo (*fp*) dynamic for the fourth part. The fourth measure (38) features a forte (*f*) dynamic for the first three parts and a fortissimo (*fp*) dynamic for the fourth part. The fifth measure (39) features a mezzo-forte (*mf*) dynamic for the first three parts and a fortissimo (*fp*) dynamic for the fourth part. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Musical score for measures 40-44. The score is for four parts: Cl. (E♭), Cl. 1 (B♭), Cl. 2 (B♭), and Cl. B. (B♭). The tempo is marked 'Il Più Presto possibile.' and the time signature is 7/8. The first measure (40) features a piano (*p*) dynamic with a crescendo (*cresc.*) for all parts. The second measure (41) features a piano (*p*) dynamic with a crescendo (*cresc.*) for all parts. The third measure (42) features a piano (*p*) dynamic with a crescendo (*cresc.*) for all parts. The fourth measure (43) features a piano (*p*) dynamic with a crescendo (*cresc.*) for all parts. The fifth measure (44) features a mezzo-forte (*mf*) dynamic for the first three parts and a fortissimo (*fp*) dynamic for the fourth part. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Cl.(E♭)

Cl.1(B♭)

Cl.2(B♭)

Cl.B.(B♭)

pp

pp

p cresc.

f

pp

Cl.(E♭)

Cl.1(B♭)

Cl.2(B♭)

Cl.B.(B♭)

p cresc.

f

Cl.(E♭)

Cl.1(B♭)

Cl.2(B♭)

Cl.B.(B♭)

cresc.

f

cresc.

f

p

p

f dim. poco a poco

p

cresc.

f

p

40

Cl.(E \flat) *mf subito* *fp*

Cl.1(B \flat) *mf subito* *fp*

Cl.2(B \flat) *f subito*

Cl.B.(B \flat) *mf subito* *fp*

Cl.(E \flat) *mf* *fp* *mf*

Cl.1(B \flat) *mf* *fp* *mf* *ff*

Cl.2(B \flat) *p* *ff*

Cl.B.(B \flat) *mf* *fp* *mf* *ff*

Il Più Presto possibile.

$\text{♩} = 40$

Cl.(E \flat) *ff* *mf* *p*

Cl.1(B \flat) *ff* *mf* *p*

Cl.2(B \flat) *ff* *mf* *p*

Cl.B.(B \flat) *ff* *f*

45

Cl.(E \flat) *sfz*

Cl.1(B \flat) *sfz*

Cl.2(B \flat) *sfz*

Cl.B.(B \flat) *sfz*

mf *p*

mf *p*

mf *p*

mf *p*

Cl.(E \flat) *sfz*

Cl.1(B \flat) *sfz*

Cl.2(B \flat) *sfz*

Cl.B.(B \flat) *sfz*

mf *p*

mf *p*

mf *p*

mf *p*

50

Cl.(E \flat) *p*

Cl.1(B \flat) *p*

Cl.2(B \flat) *tr*

Cl.B.(B \flat) *p*

p

p

Cl.(E \flat)

Cl.1(B \flat)

Cl.2(B \flat)

Cl.B.(B \flat)

tr



Cl.(E \flat)

Cl.1(B \flat)

Cl.2(B \flat)

Cl.B.(B \flat)

tr

f

p

6

f

tr



Cl.(E \flat)

Cl.1(B \flat)

Cl.2(B \flat)

Cl.B.(B \flat)

mf

p

mf

p

mf

f

55

Cl.(E \flat) *mf* *p* *f* *p*

Cl.1(B \flat) *mf* *p* *f* *p*

Cl.2(B \flat) *mf* *p* *f* *p*

Cl.B.(B \flat) *mf* *p* *f* *p*



1 2 3 4

$\text{♩} = 40$

Cl.(E \flat) *tr* *ff* *pp*

Cl.1(B \flat) *fp* *tr* *ff*

Cl.2(B \flat) *ff* *tr* *pp*

Cl.B.(B \flat) *fp* *ff*



1 2 3 4

Cl.(E \flat) *tr* *ff* *pp* *ff* *pp*

Cl.1(B \flat) *fp* *tr* *ff* *pp* *ff*

Cl.2(B \flat) *fp* *tr* *ff* *pp* *ff*

Cl.B.(B \flat) *ff* *pp* *ff* *pp*

Musical score for four clarinets: Cl.(E♭), Cl.1(B♭), Cl.2(B♭), and Cl.B.(B♭). The score shows dynamics starting at *fp* and increasing to *ff*. A trill (*tr*) is indicated above the first measure of each part. A double bar line is present below the first system.

Musical score for four clarinets: Cl.(E♭), Cl.1(B♭), Cl.2(B♭), and Cl.B.(B♭). The score shows dynamics at *pp* and rests. The first measure of each part contains a rest. The second measure contains a note with *pp* dynamics. The third measure contains a rest. The fourth measure contains a note with *pp* dynamics. A double bar line is present at the end of the system.

IV - a 2

♩=60

Clarinetta em B \flat 1

Clarinetta em B \flat 2

mf

mf

p

p

5

f

f

mf

dim. poco a poco

mf dim. poco a poco

attacca

V - Illinx

♩=80

Clarineta em Eb
mf sempre

Clarineta em Bb1
mf sempre

Clarineta em Bb2
mf sempre

Clarone em Bb
mf sempre



Cl.(Eb) 5

Cl.1(Bb)

Cl.2(Bb)

Cl.B.(Bb)



Cl.(Eb) 10

Cl.1(Bb)

Cl.2(Bb)

Cl.B.(Bb)

Cl.(E♭)

Cl.1(B♭)

Cl.2(B♭)

Cl.B.(B♭)

15



Cl.(E♭)

Cl.1(B♭)

Cl.2(B♭)

Cl.B.(B♭)

20



Cl.(E♭)

Cl.1(B♭)

Cl.2(B♭)

Cl.B.(B♭)

Musical score for measures 25-28, featuring four staves: Cl.(E♭), Cl.1(B♭), Cl.2(B♭), and Cl.B.(B♭). The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 25 is marked with a box containing the number 25. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs.



Musical score for measures 29-32, featuring four staves: Cl.(E♭), Cl.1(B♭), Cl.2(B♭), and Cl.B.(B♭). The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 29 is marked with a box containing the number 30. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs.



Musical score for measures 33-36, featuring four staves: Cl.(E♭), Cl.1(B♭), Cl.2(B♭), and Cl.B.(B♭). The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 33 is marked with a box containing the number 35. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs.

Cl.(E♭)

Cl.1(B♭) *perdendosi*

Cl.2(B♭)

Cl.B.(B♭) *perdendosi*

VI - a 3

♩=60

Clarinetta em B \flat 1
mf

Clarinetta em B \flat 2
mf

Clarone em B \flat
mf

Cl.1(B \flat)
p

Cl.2(B \flat)
p

Cl.B.(B \flat)
p

Cl.1(B \flat)
f

Cl.2(B \flat)
f

Cl.B.(B \flat)
f

5

Cl.1(B \flat)
dim. poco a poco

Cl.2(B \flat)
mf

Cl.B.(B \flat)
dim. poco a poco

attacca

VII - Mimicry

♩=50

Clarinetta em E \flat

p dolce

Clarinetta em B \flat 1

p dolce

Clarinetta em B \flat 2

p dolce

Clarone em B \flat

p dolce



♩=70

Cl.(E \flat)

f subito

Cl.1(B \flat)

f subito

Cl.2(B \flat)

f subito

Cl.B.(B \flat)

f subito

Cl.1(B♭) *p cresc.* *f* *pp*

Cl.2(B♭) *p cresc.* *f*

Cl.3(B♭) *p cresc.* *f*

Cl.4(B♭) *p cresc.* *f*

Measures 1-4 in 4/4 time. The first two measures feature a *p cresc.* dynamic. The third measure has a *f* dynamic, and the fourth measure has a *pp* dynamic. The Cl.1(B♭) part has a *f* dynamic in the third measure and a *pp* dynamic in the fourth. The Cl.2(B♭) part has a *p cresc.* dynamic in the second measure and a *f* dynamic in the fourth. The Cl.3(B♭) part has a *p cresc.* dynamic in the second measure and a *f* dynamic in the fourth. The Cl.4(B♭) part has a *p cresc.* dynamic in the second measure and a *f* dynamic in the fourth.

Cl.1(E♭) *pp* *mf*

Cl.2(B♭) *pp*

Cl.3(B♭) *pp*

Measures 5-8 in 4/4 time. A rehearsal mark '10' is placed above measure 6. The Cl.1(E♭) part has a *pp* dynamic in measure 5 and a *mf* dynamic in measure 6. The Cl.2(B♭) part has a *pp* dynamic in measure 5. The Cl.3(B♭) part has a *pp* dynamic in measure 5.

Cl.1(E♭) *cresc.* *f*

Cl.2(B♭) *mf*

Cl.3(B♭) *mf*

Cl.4(B♭) *mf*

Measures 9-12 in 4/4 time. The Cl.1(E♭) part has a *cresc.* dynamic in measure 9 and a *f* dynamic in measure 10. The Cl.2(B♭) part has a *mf* dynamic in measure 9. The Cl.3(B♭) part has a *mf* dynamic in measure 9. The Cl.4(B♭) part has a *mf* dynamic in measure 9.

15 $\text{♩} = 100$

Cl.(E \flat)

Cl.1(B \flat)

Cl.2(B \flat)

Cl.B.(B \flat)

mf



20

Cl.(E \flat)

Cl.1(B \flat)

Cl.2(B \flat)

Cl.B.(B \flat)



Cl.(E \flat)

Cl.1(B \flat)

Cl.2(B \flat)

Cl.B.(B \flat)

cresc.

25 $\text{♩} = 70$

Cl.(E \flat) *pp*

Cl.1(B \flat) *pp*

Cl.2(B \flat) *f* *pp*

Cl.B.(B \flat) *ff* *pp*

Cl.(E \flat) *mf*

Cl.1(B \flat) *mf*

Cl.2(B \flat) *mf*

Cl.B.(B \flat) *mf*

30

Cl.(E \flat) *f subito*

Cl.1(B \flat) *f subito*

Cl.2(B \flat) *f subito*

Cl.B.(B \flat) *f subito*

Lento (♩=50)

Cl.(E♭) *p dolce*

Cl.1(B♭) *p dolce*

Cl.2(B♭) *p dolce*

Cl.B.(B♭) *p dolce*

35

The musical score is written for four clarinets: Cl. (E♭), Cl. 1 (B♭), Cl. 2 (B♭), and Cl. B. (B♭). The tempo is Lento (♩=50) and the dynamics are *p dolce*. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 34. The second system begins at measure 35, which is marked with a box containing the number 35. The music features complex rhythmic patterns with many beamed sixteenth and thirty-second notes, often grouped with slurs. The key signature has one flat (B♭ major or E♭ minor). The time signature is 4/4.

VIII - a 4

♩=60

Clarinetta em E♭

Clarinetta em B♭1

Clarinetta em B♭2

Clarone em B♭

mf 3

mf 3

mf 3

mf 3

Cl.(E♭)

Cl.1(B♭)

Cl.2(B♭)

Cl.B.(B♭)

p

p

p

Cl.(E♭)

Cl.1(B♭)

Cl.2(B♭)

Cl.B.(B♭)

p

5

Cl.(E♭)

Cl.1(B♭)

Cl.2(B♭)

Cl.B.(B♭)

f

Cl.(E♭)

Cl.1(B♭)

Cl.2(B♭)

Cl.B.(B♭)

mf

Cl.(E♭)

Cl.1(B♭)

Cl.2(B♭)

Cl.B.(B♭)

dim. poco a poco

mf

dim. poco a poco

Cl.(E♭)

Cl.1(B♭)

Cl.2(B♭)

Cl.B.(B♭)

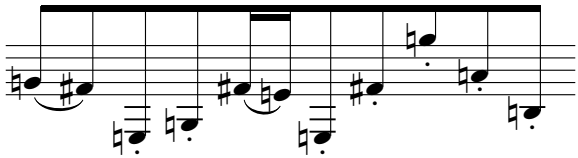

attacca

Detailed description: This is a page of a musical score for four clarinets. The staves are labeled Cl.(E♭), Cl.1(B♭), Cl.2(B♭), and Cl.B.(B♭). The Cl.(E♭) staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a single note on a whole rest. The Cl.1(B♭) staff has a treble clef and a key signature of two flats, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs. The Cl.2(B♭) staff has a treble clef and a key signature of two flats, with a few notes and rests. The Cl.B.(B♭) staff has a treble clef and a key signature of two flats, with a few notes and rests. The score concludes with the instruction 'attacca' at the bottom right.

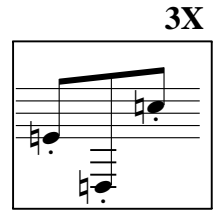
IX - Alea



2X



3X



8X



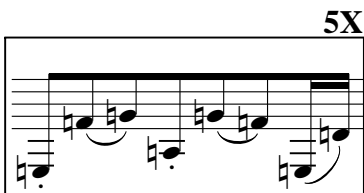
10"



flatter.



5X



X - Final

Lento (♩=60)

Clarinetas em Eb

Clarinetas em Bb1

Clarinetas em Bb2

Clarone em Bb

Cl. (Eb)

Cl. 1 (Bb)

Cl. 2 (Bb)

Cl.B.(Bb)

Cl. (Eb)

Cl. 1 (Bb)

Cl. 2 (Bb)

Cl.B.(Bb)

Cl. (E♭)

Cl. 1 (B♭)

Cl. 2 (B♭)

Cl.B.(B♭)

p

p

p

pp

pp

pp

nat.

15

Cl. (E♭)

Cl. 1 (B♭)

Cl. 2 (B♭)

Cl.B.(B♭)

p

mf

mf

mf

Cl. (E♭)

Cl. 1 (B♭)

Cl. 2 (B♭)

Cl.B.(B♭)

pp

mf

20

Cl. (E \flat)

Musical staff for Cl. (E \flat) in treble clef. It features a melodic line with slurs and accents, and a bass line with thick, dark notes. A *cresc.* marking is present below the staff. The staff concludes with a *ff* dynamic marking and an accent over the final note.

Cl. 1 (B \flat)

Musical staff for Cl. 1 (B \flat) in treble clef, showing a whole rest followed by a quarter rest and a final quarter note with an accent.

Cl. 2 (B \flat)

Musical staff for Cl. 2 (B \flat) in treble clef, showing a whole rest followed by a quarter rest and a final quarter note with an accent.

Cl.B.(B \flat)

Musical staff for Cl.B. (B \flat) in treble clef, showing a whole rest followed by a quarter rest and a final quarter note with an accent. A *ff* dynamic marking is placed below the staff.

ANEXO VI – (DVD) Recital de Defesa de Produto Artístico