

Da música antiga a Stravinsky: um panorama histórico, estético e teórico do fenômeno do paralelismo de acordes

Alexy Viegas

<http://orcid.org/0000-0003-4923-0782>

(Pontifícia Universidade Católica do Paraná, PUCPR / Escola de Belas Artes / Curso de Produção Musical - MultiArtes, Curitiba-PR, Brasil)

Resumo: Este trabalho investiga a questão do paralelismo de acordes na música de Igor Stravinsky como um evento estilístico coordenador de influências e confluências estéticas. Explorando precedentes históricos na literatura, bem como questões biográficas do compositor, o presente trabalho demonstra uma série de manifestações composicionais desta prática, não apenas na música de Stravinsky, mas também no Nacionalismo Russo do século XIX (em especial na obra de compositores do Círculo Balakirev) e na obra de compositores com os quais Stravinsky estabeleceu algum tipo de relação de amizade (incluindo Claude Debussy e Maurice Ravel). Observando que esta aptidão possui colateralidades com o início da prática polifônica medieval teorizada, o paralelismo de acordes frequentemente empregado no modernismo stravinskiano representa um afastamento prático dos mecanismos de condução de vozes (especialmente aqueles com ênfase na idealização dos movimentos oblíquo e contrário) que se estabeleceram durante o predomínio do sistema tonal. Não menos importante do que as amplas e demais questões que envolvem o tecido de superfície de suas composições, os momentos em que acordes são articulados em paralelo constituem um dos traços tipicamente relacionados à música de Stravinsky.

Palavras-chave: Stravinsky. Paralelismo de acordes. Nacionalismo russo. Modernismo. *Organum*.

Parallel harmony in Stravinsky's music: influences, confluences, and manifestations

Abstract: This work investigates chordal parallelism in the music of Igor Stravinsky as a stylistic event, as well as an articulation of aesthetic influences and confluences. Exploring historical precedents through a literature review, including biographical questions related to the composer, this work demonstrates some compositional manifestations of this phenomenon, not only in the music of Stravinsky, but also in nineteenth-century Russian nationalism (especially in works of composers of Balakirev's circle) and in the work of composers with whom Stravinsky established friendships (including Claude Debussy and Maurice Ravel). Perceiving that this aptitude features collaterality with the beginning of medieval theorized polyphonic practices, the chordal parallelism often manifested in Stravinsky's modernism represents a practical deviation from the mechanisms of tonal voice leading (especially those with an emphasis on oblique and contrary motion) that were established during the predominance of the tonal system. No less important than other surrounding questions related to his foreground compositional style are the moments in which chords are articulated in parallel, one of the technical features typically related to Stravinsky's music.

Key words: Stravinsky; Chordal parallelism; Russian nationalism; Modernism; Organum.

Sob um olhar adequadamente crítico, processos de ressignificação podem ser observados na música de Igor Stravinsky. Um desses processos possui relação com a ideia de se fazer música em mais de uma parte: o fazer musical polifônico¹. Tal idiossincrasia articula-se de forma proeminente em alguns trechos de obras de Stravinsky e de outros modernistas, considerando-se, na obra destes compositores, casos de momentos musicais fundamentados pela sequência de acordes em movimento paralelo. O presente trabalho tratará do paralelismo de acordes no contexto que envolve a produção musical de Stravinsky, observando questões históricas, bem como suas influências, confluências e manifestações.

Como um evento pouco noticiado pela Musicologia, a expressão de momentos musicais condicionados por paralelismos constitui parte considerável de processos composicionais comuns a um grupo de compositores modernistas que, especialmente durante as primeiras décadas do século XX, se antagonizou ao formalismo germânico. Percorrendo este trajeto – do paralelismo medieval estabelecido, passando pela hegemonia da condução de vozes em movimento contrário e oblíquo durante o Barroco e o Classicismo, até a reaparição de eventos musicais em movimento paralelo no contexto do Nacionalismo Russo –, buscamos situar historicamente a incorporação da estética sonora do paralelismo de acordes no Modernismo com o caso de Stravinsky.

Por meio da literatura musicológica, buscaremos, no início deste artigo, localizar precedentes históricos a respeito da movimentação de vozes em paralelo na polifonia medieval e do “ressurgimento” deste fenômeno mediante manifestações estéticas do Nacionalismo Russo de meados do século XIX – momento histórico que antecedeu (e, de certa forma, antecipou) algumas das explorações musicais de Stravinsky. Serão debatidas, também, práticas musicais similares de compositores contemporâneos a Stravinsky (especialmente Claude Debussy e Maurice Ravel), os quais também se aproximaram do Nacionalismo Russo na perspectiva de abordagens composicionais alternativas.

1. Precedentes históricos

Representando um dos principais arquétipos da música ocidental, a prática polifônica desenvolveu-se por séculos e é um dos primeiros aspectos musicais a terem se tornado objeto de estudo teórico. As primeiras tentativas de teorização do “fazer polifônico” aconteceram a partir do século IX, quando o termo *organum* surgiu como uma expressão técnica notável na teoria da polifonia. O termo foi usado igualmente para descrever uma voz que fosse adicionada a um canto melódico preexistente (*vox principalis*), ou para uma única nota dentro de tal voz (ambas as quais eram denominadas como *vox organalis*) e também para o tecido polifônico como um todo (Reckow, 2001, §1). Alguns pesquisadores, como Husmann (1954), também traçaram correspondências entre o início da polifonia e instrumentos

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

musicais, incluindo a analogia entre o movimento paralelo de vozes e a mistura de tubos de um órgão².

A combinação de intervalos foi um elemento essencial no início da teorização da polifonia e seu aparecimento representa um dos primeiros esforços de organização e ordenação entre vozes na música ocidental europeia. Por meio da consolidação desta propriedade, a técnica polifônica do século IX baseava-se em duas práticas: a do canto paralelo em intervalos concordantes e a do uso de uma nota pedal (*drone*), especialmente em movimento paralelo e oblíquo (Reckow, 2001, §3, 4, 12). Conforme observa Reckow (2001, §2, tradução nossa),

No *organum* do começo da Idade Média, a *vox organalis* geralmente aparece sob a *vox principalis*. Esta última, como uma melodia preexistente e prioritária apresentada no registro proeminente, é ouvida como a voz principal. A teoria do *organum* começa com a performance em paralelo tanto da quinta quanto da quarta justa. O livre intercâmbio entre estes dois intervalos não era expressamente permitido até por volta de 1100. Nas fontes mais antigas, a quarta justa era predominante. Isto poderia ser explicado, em parte, devido à quarta ser um intervalo concordante que mais perceptivelmente teria o efeito de “soar diferente”, e em parte porque as duas vozes ficavam mais perto e poderiam convergir em uníssono mais facilmente³.

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

• = vox principalis (cantus) • = vox organalis

Fig. 1: Exemplo de polifonia por *vox principalis* e *vox organalis*. Fonte: Reckow (2001, §2).

Descrevendo quintas consecutivas como resultado da duplicação de uma linha melódica de uma parte por outra na distância intervalar de quinta justa, Drabkin (2001, §1-2) comenta que, na polifonia do século XI ao XIII, apenas o uníssono, a quinta e a oitava foram considerados consonâncias apropriadas para serem usadas em cadências e outros pontos fortes de articulação. As quintas consecutivas eram

² “From the 9th century onwards the word existed as a technical term in the theory of polyphony. It came to be used equally for a ‘voice’ which was added to a pre-existent chant melody (*vox principalis*), or for a single note within such a voice (both of which were termed *vox organalis*), and also for the polyphonic fabric as a whole. Scholars have drawn many analogies between early polyphony and musical instruments, [...] included the analogy between parallel movement of voices and the mixture rank of the organ. [...] The concordant intervals were an essential element in early polyphony. [...] The technique of polyphony was based on two practices, both of them probably very old: that of parallel singing in concordant intervals, and that of the use of a drone. At any rate, regular instruction in the form of a systematic course of teaching had become a necessity at just about the time when performance in pure and unornamented parallel motion, and performance using a drone, were on the decline.” (Reckow, 2001, §3).

³ Original: “In the organum of the early Middle Ages the *vox organalis* generally lies beneath the *vox principalis*. The latter, as the melody pre-existing in its own right, placed as it is in the prominent register, is still heard as the primary voice. Organum theory begins with performance in either parallel 5ths or parallel 4ths. Free interchange between these two intervals was not expressly permitted until about 1100. In even the earliest sources the 4th was favoured. This must have been partly because it was the concordant interval which would most perceptibly have the effect of ‘sounding apart’, and partly because the two voices were then closer together and could most easily converge on to a unison”.

usualmente empregadas no *organum* e em peças de estilo condutor (como no moteto anônimo de três partes da

Fig. 2). Ainda de acordo com Drabkin, o primeiro teórico a proibir quintas e oitavas consecutivas teria sido Johannes de Grocheo (*Optima introductio in contrapunctum*, c. 1300; *Cousse-maker*, III, 12), que condenou consonâncias perfeitas consecutivas do mesmo tipo entre duas partes de uma composição. Drabkin ainda observa que, apesar de as quintas consecutivas não terem desaparecido por completo, a partir da Alta Renascença, os teóricos proibiram, de modo geral, o uso de quintas e oitavas consecutivas em contraponto estrito, e sua ocorrência na música até o final do século XIX fora acidental. Sachs (2001, §5) observa que a diferenciação entre duas partes se tornou algo importante a teóricos do contraponto no século XV, os quais consideravam indesejadas as progressões paralelas em consonâncias similares, uma vez que, “se alguém canta o mesmo que o outro... isto não cumpre o objetivo do *contrapunctus*, para se cumprir seus objetivos [*intentio*] é que se canta diferente do outro” (Beldemandis *apud* Sachs, 2001, §5).



Fig. 2: Canção Goliarda do século XIII, *Bamberg Codex*, f. 14 v. Fonte: Drabkin (2001).

O pressuposto mais avançado contra o uso de oitavas consecutivas, segundo Drabkin (2001, §3), diz respeito à perda de uma das partes do contraponto pela duplicação de uma outra parte, um procedimento supostamente “não artístico”. Entretanto, no caso de quintas consecutivas, este argumento não se aplicaria, uma vez que um conjunto diferente de alturas se manifesta em cada uma das partes.

O argumento de [Luigi] Cherubini contra as quintas consecutivas era de que não se poderia determinar em que parte se baseava a tonalidade de uma passagem em que duas partes diferentes fossem baseadas em quintas consecutivas (*Cours de contrepoint et fugue*, 1835-6); esse ponto de vista foi repetido 100 anos depois por Schenker, cujos exemplos em quintas consecutivas em *Der freie Satz* [...] representam um caso divertido contra seu uso. Acredita-se atualmente que as quintas consecutivas foram evitadas por motivos “estéticos”, ou seja, pelo fato de que a rusticidade do intervalo de quinta é acentuada quando esta leva imediatamente a uma outra quinta; este argumento pode explicar melhor a objeção a pares simples de quintas consecutivas do que a teoria da dúvida sobre a tonalidade, levantada por Cherubini e Schenker, e também pode explicar a objeção a oitavas consecutivas⁴ (Drabkin, 2001, §3, tradução nossa).

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

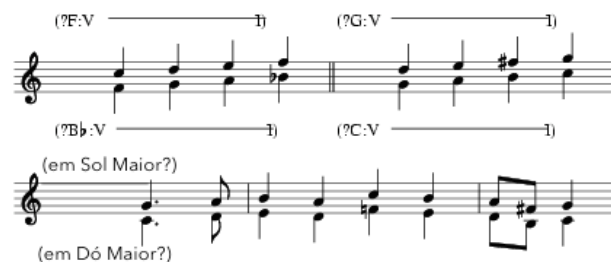


Fig. 3: Schenker: *Der freie Satz*, figs. 51-2. Fonte: Drabkin (2001). Anotação nossa.

No verbete “Harmony”, do *Harvard Dictionary of Music* (1969), Apel apresenta um breve resumo histórico daquilo que descreve como harmonia pré-terciana (*pre-tertian*) entre 900 e 1450 (período no qual as potencialidades da tríade ainda não haviam sido plenamente exploradas), narrando a predominância intervalar particular de quatro momentos históricos principais:

- (1) **900-1050**: Quartas ou quintas paralelas; também uníssonos, segundas e terças no início e no fim das frases. [...]
- (2) **1050-1200**: Uníssonos, oitavas, quintas e quartas como principais consonâncias dentro da escrita de duas partes em movimento contrário e em paralelo, intercaladas com segundas, terças e sétimas, quase nunca com sextas. [...]
- (3) **1200-1300**: Tríades abertas (1-5-8) como as principais consonâncias na escrita em três partes, incluindo aquelas com uma quinta diminuta; tríades completas (1-3-5) em posições fracas e, ocasionalmente, também “concordâncias dissonantes”, como 4-5 ou 1-4-7 [...]; dissonâncias duras (segundas consecutivas etc.) admitidas livremente como notas de passagem. [...]
- (4) **1300-1450**: As tríades abertas continuam como harmonia principal; tríades completas são mais frequentes, também no início e no fim das frases (internas); primeira aparição do acorde de sexta, como harmonia única (De Vitry, Machaut), sucessivamente em movimento cadencial (Landini), ou como a harmonia prevalecente (na Inglaterra, e também Dufay e Binchois [...])⁵ (Apel, 1969, p. 372-373, tradução e grifos nossos).

Conforme descrito pela literatura musicológica, a técnica polifônica sofreu diversas transformações desde o aparecimento do *organum* até o século XX. Isso inclui o surgimento de novos intervalos, o estabelecimento de novos conceitos de consonância e dissonância, o adensamento de vozes, o aparecimento de novos tipos de movimento entre vozes (como o contrário e o direto), ornamentações, cadências, estilos e estéticas. Apesar destas transformações, a “inibição” das quintas consecutivas foi mantida durante um longo intervalo temporal que compreendeu a música medieval, o Renascimento, o Barroco, o Classicismo e parte do Romantismo. Embora músicos e compositores destes dois últimos “períodos” tenham fortuitamente violado tal “regra” de maneira cada vez mais progressiva – chegando até

⁵ Original: “(1) 900-1050: Parallel fourths or fifths; also unisons, seconds, and thirds at the beginning and end of phrases. [...] (2) 1050-1200: Unisons, octaves, fifths, and fourths as chief consonances of two-part writing in contrary and in parallel motion, interspersed with seconds, thirds, and sevenths, hardly ever with sixths. [...] (3) 1200-1300: Open triads (1-5-8), including those with a diminished fifth, as the main consonances in three-part writing; full triads (1-3-5) in weak positions, and occasionally also ‘dissonant concordances’ such as 4-5 or 1-4-7 [...]; harsh dissonances (consecutive seconds, etc.) freely admitted as passing notes. [...] (4) 1300-1450: Open triads continue as the main harmony; full triads more frequent, also at the beginning and end of (inner) phrases; first appearance of the sixth chord, as single harmony (De Vitry, Machaut), successively in cadential motion (Landini), or as the prevailing harmony (in England, also Dufay, Binchois [...])”.

sua total ruptura no Modernismo⁶ –, é fato que a hegemonia da “proibição das quintas consecutivas” dominou um considerável período temporal na história da música canônica europeia, propagando-se de geração em geração durante seu período de primazia. A própria ocorrência da instrução à proibição das quintas consecutivas em alguns cursos contemporâneos de Harmonia (e neste cenário, por meio de abordagens pouco reflexivas sobre contextos estéticos e históricos) relaciona-se com esta longa e “hegemônica” tradição que já percorre quase doze séculos.

2. Precedentes no Nacionalismo Russo

Ao se considerar a abordagem de técnicas de movimentação de vozes em paralelo, práticas composicionais situadas no Nacionalismo Russo a partir da segunda metade do século XIX exercem um antecedente propício a estratégias composicionais de Stravinsky e de outros modernistas. Fomentado especialmente por trechos de obras de compositores ligados ao Grupo dos Cinco (Mily Balakirev, César Cui, Modest Mussorgsky, Nikolai Rimsky-Korsakov e Alexander Borodin), o paralelismo de acordes representa um traço marcante de um “estilo russo independente”. A afirmação de passagens musicais em paralelo, especialmente aquelas que sequenciam tríades de acordes, expõe e amplia laços estéticos do Nacionalismo Russo com a polifonia do século XI ao XIII, quando uníssonos, oitavas, quintas e quartas eram empregadas como as principais consonâncias dentro da escrita de duas partes em movimento contrário e em paralelo (Apel, 1969, p. 372-373). Tendo marcado um afrontamento estético à “hegemonia musical austro-germânica”, o tipo de paralelismo promovido pelo Grupo dos Cinco não apenas resgata precedentes medievais, mas os amplia: díades medievais de quinta ou quarta justa em movimento paralelo tornam-se, no Nacionalismo Russo, acordes triádicos completos – um tipo de entidade musical capaz de simbolizar um nacionalismo “insubmisso”.

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

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

⁶ Drabkin (2001: §4) cita o ato III de *La bohème*, de Puccini, ao comentar que, no final do século XIX e no século XX, as quintas consecutivas foram usadas para efeitos exóticos, folclóricos ou arcaicos, ou como meio de “dobrar” uma parte num intervalo diferente de uma oitava.

foi um dos primeiros nomeados [ao quadro de professores]⁷ (Frolova-Walker, 2001, §13, tradução nossa).

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

A primeira parte do reinado de Alexandre II (1855-81), especialmente a primeira metade da década de 1860, viu um novo clima político favorável à reforma e inovação. Na música, os principais desenvolvimentos foram o estabelecimento da Sociedade Musical Russa em 1859 e a abertura de seus conservatórios, em São Petersburgo (1862) e Moscou (1866). Enquanto as novas instituições tinham defensores poderosos, especialmente entre a elite social, elas também encontraram eloquentes detratores, temerosos das consequências da introdução de preceitos musicais e de professores estrangeiros (como, por ex., os germânicos). Os contatos mais próximos de Balakirev (e simpatizantes) concordavam com o último grupo. [Balakirev] frequentemente realizava comentários depreciativos a respeito da “rotina” musical alemã, a qual ele considerava que circunscrevia a originalidade de um compositor⁸ (Campbell, 2001, §3, tradução nossa).

Campbell (2001, §4) descreve o Círculo Balakirev como “um grupo de amigos que se reuniam regularmente, sendo Balakirev o músico presidente, para ouvir, tocar e falar sobre música, seus objetivos e métodos, e em cujo meio foram forjadas ideias que exerceram alguma influência no curso da história musical russa”. Através do contato com a música de Glinka, quem havia lhe proporcionado um importante apoio no circuito musical russo em meados de 1850, Balakirev toma contato com a manipulação do material folclórico; em um primeiro momento, por meio de temas espanhóis trazidos por Glinka e, mais tarde, tomado por aspirações musicais de cunho nacionalista (como em *Overture on the Themes of Three Russian*

⁷ Original: “The foundation of Russia's first conservatory was greeted with hostile polemics from Stasov (who was soon to become the ideologist of The Five); he argued that the Western educational model that had inspired Rubinstein's conservatory threatened to undermine the indigenous development of a Russian national music. Stasov's protest notwithstanding, the success of the St Petersburg institution led in 1866 to the foundation of a second conservatory, in Moscow, placed under the directorship of Nikolay Rubinstein; among its first appointments was Tchaikovsky, who had just graduated from the St Petersburg Conservatory.”

⁸ Original: “The early part of the reign of Aleksandr II (1855–81), especially the first half of the 1860s, saw a new political climate favourable to reform and innovation. In music, the principal developments were the establishment of the Russian Musical Society in 1859 and the opening of its conservatories in St Petersburg (1862) and Moscow (1866). While the new institutions had powerful champions, especially among the social élite, they also found eloquent detractors fearful of the consequences of introducing to Russia alien (i.e. German) musical precepts and teachers. Balakirev's closest contacts (and sympathies) were with the latter group, and he frequently had derogatory comments to make about German musical ‘routine’, which, he considered, circumscribed a composer's originality.”

Songs, de 1858)⁹. Conforme Campbell (2001, §16), Balakirev teria avançado além de Glinka, conciliando o tratamento idiomático da canção folclórica com práticas comuns à “alta” música: “fragmentação motivica, combinação contrapontística e estruturas que exploram relações entre tonalidades que também se inspiram em aspectos típicos do uso popular, como o ostinato, pedais e práticas harmônicas estranhas à maioria das obras de concerto do século XIX” (tradução nossa)¹⁰.

Exercendo uma influência marcante em um círculo musical altamente efervescente, Balakirev tornou-se uma figura determinante na música russa a partir da segunda metade do século XIX. Ao ampliar e desdobrar as visões de Glinka sobre o material étnico e folclórico, Balakirev foi capaz de absorver a música de seu tempo e, ao mesmo tempo, realizar rupturas empíricas com o academicismo que o avizinha. Também indicou protótipos composicionais proveitosos ao entusiasmo pela música nacional, uma convicção que ele próprio buscou propagar. Seu posto de líder dinâmico e operante lhe permitiu orientar e conduzir novos compositores, como Mussorgsky, Rimsky-Korsakov e Borodin, ajudando-os a se tornarem “compositores de nível nacional e eventualmente internacional, cuja música representou a Rússia através de sua história, literatura e tradições para o mundo além das fronteiras do Império”¹¹ (Campbell, 2001, §22, tradução nossa). Sobre esta influência, Campbell comenta que

Balakirev transmitiu o que ele mesmo havia concluído, de modo que grande parte de seu pensamento subjaz à música de seus discípulos. As composições de Balakirev começaram a exteriorizar com *Islamey*. A partir daí, *Tamara* e alguns outros trabalhos tornaram-se conhecidos na sequência de composições de Borodin, Rimsky-Korsakov e Tchaikovsky – em parte devido ao atraso na conclusão de obras [...]. Quando Sibelius, Debussy, Ravel e De Falla aprenderam com seus predecessores russos, eles estavam absorvendo as descobertas e invenções de Balakirev, seja de primeira mão ou através de composições de seus alunos¹² (Campbell, 2001, §22, tradução nossa).

Exemplo da postura de independência de Balakirev perante convenções e normas pode ser observado por meio da sequência de acordes em movimento paralelo em *Islamey* (1869), conforme ilustra a Fig. 4. Além do mero ato de rebeldia perante princípios associados à música germânica – neste caso representado pela “proibição” de quintas em movimento paralelo –, a conduta composicional de Balakirev o transporta para uma posição de destaque como agente catalisador de novas celebrações e ressignificações estéticas. Sua *praxis* desencadeia uma série de reverberações na música de seu tempo, em especial naquela produzida por seus pupilos. No movimento “Ballet of the Chicks in their Shells” (Fig. 5), de *Pictures at an Exhibition* (1874), por exemplo, Mussorgsky estabelece uma sequência de acordes em

⁹ Revisada em 1881 (Campbell, 2001, §16).

¹⁰ Original: “[...] motivic fragmentation, contrapuntal combination, and a structure exploiting key relationships which also manages to draw on aspects typical of folk usage, such as ostinato, pedal, and harmonic practices foreign to most 19th-century art music”. Dentre as principais características deste momento composicional de Balakirev, Campbell (2001: §16) destaca a frequência da presença do modo dórico, a tendência de muitas melodias alternarem entre uma tonalidade principal e sua relativa menor (ou sua sétima abaixada), e a disposição para acentuar notas não consistentes com a harmonia dominante: “essas qualidades essenciais foram espelhadas de forma autêntica nas harmonizações de Balakirev e foram reconhecidas como percepções novas e significativas sobre o caráter da música popular russa”.

¹¹ Original: “[...] composers of national and eventually international rank, whose music represented Russia through its history, literature and traditions to the world beyond the Empire’s frontiers”.

¹² Original: “In doing so Balakirev imparted what he had himself concluded, so that a great deal of his thinking underlies the music of his pupils. Balakirev’s compositions began to find their way abroad with *Islamey*. Thereafter *Tamara* and some other works became known in the wake of compositions by Borodin, Rimsky-Korsakov and Tchaikovsky – partly on account of delay in completing works likely to be found attractive in other countries. When Sibelius, Debussy, Ravel and De Falla learnt from their Russian predecessors, they were absorbing Balakirev’s discoveries and inventions, whether at first hand or through compositions by his pupils”.

paralelo (C Maior - E $\flat$ Maior - F menor - A $\flat$ Maior - B Maior - F Maior - D $\flat$ Maior; c. 1-17) para traduzir efeitos programáticos e extramusicais. Trechos de obras compostas por outros integrantes do Grupo dos Cinco demonstram a assiduidade estética do emprego de sequências de acordes em paralelo, a ver: c. 25-32 do “Scherzo” da *Sinfonia n.º 2* de Borodin (Fig. 6); c. 5-8 em *Une Larme*, de Modest Mussorgsky (Fig. 7); c. 34-46 em “The Legend of the Kalendar Prince” de *Scheherazade*, composta por Rimsky-Korsakov (Fig. 8); c. 8-12 em *Préludes: n.º 5*, de César Cui (Fig. 9).



Fig. 4: *Islamey* (1869), c. 200-207, de Mily Balakirev

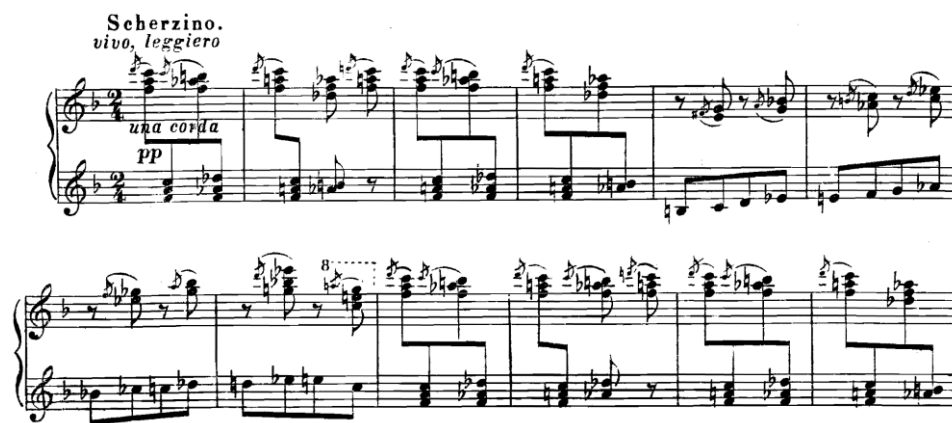


Fig. 5: "Ballet of the Chicks in their Shells", c. 1-17, em *Pictures at an Exhibition* (1874), de Modest Mussorgsky



Fig. 6: *Sinfonia n° 2. II. Scherzo* (1876), c. 25-32, de Aleksandr Borodin



Fig. 7: *Une Larme* (1880), c. 5-8, de Modest Mussorgsky



Fig. 8: *Scheherazade*. II. "The Legend of the Kalendar Prince" (1889), c. 34-46, de Nikolai Rimsky-Korsakov (versão para piano solo: Paul Gilson)



Fig. 9: *25 Préludes: n° 5* (1903), c. 8-12, de César Cui

Quintas consecutivas podem também ser observadas no Terceiro Movimento da *Sinfonia Manfred* (1885), de Tchaikovsky (Fig. 10), embora este seja um compositor alheio ao Círculo Balakirev. Imediatamente após a conclusão da segunda seção em Si Maior (c. 35-6), surge uma tríade de A menor (c. 36), configurando quintas paralelas com o acorde anterior (a quinta pode ser localizada no registro mais grave da sucessão harmônica). Logo a seguir, o retorno à tríade de B menor (c. 46) também ocorre por quintas paralelas, antes de a música direcionar-se ao acorde V_7 de G Maior (c. 47). Ainda que este caso não seja explícito e não apresente uma sequência maior de acordes em paralelo, tampouco parece ser um ato proposital por parte do compositor, ele demonstra que a ideia de censura rígida associada à quinta paralela aos poucos perde sua relevância até mesmo entre compositores cuja música fora relacionada mais estreitamente com a tradição, como Tchaikovsky.



Fig. 10: *Sinfonia Manfred* (1885), Op. 58, III movimento, c. 35-47, de Pyotr Ilyich Tchaikovsky

3. Debussy e Ravel

Albright (2004, p. 137-138) descreve Debussy como um compositor “impaciente com todas as restrições e legalismos da música de livros didáticos”, alguém que “olhou longe para encontrar novas sonoridades e novas harmonias” e cujas quebras com a tradição possibilitaram, dentre outras questões, passagens musicais em quintas paralelas, acordes de nona e décima primeira. Para Albright, tais características relacionam-se menos com tópicos estruturais do que com a ideia de contraste (*chiaroscuro*, cf. o autor) promovida pela música de Debussy. Albright ainda relata a visita do jovem Debussy à Rússia acompanhado por Nadezhda von Meck (patrona de Tchaikovsky), quando o compositor francês teria encontrado na música russa parte da emancipação que buscava: “as canções de Mussorgsky, em particular, pareciam não ter nenhuma forma ‘estabelecida, pode-se dizer oficial’, mas consistiam em ‘sucessivos momentos misteriosamente ligados por meio de uma clarividência instintiva’” (Debussy, 1962, p. 19). De acordo com Lesure (2001, §20, tradução nossa), “a influência russa foi a mais óbvia para os contemporâneos de Debussy, e seu significado foi enfatizado por Cocteau após a morte do compositor”¹³. Lesure acrescenta:

A influência é mais explícita no momento 7/4 *à la* Balakirev do *Nocturne para piano* [1892]. Debussy tinha entre 18 e 20 anos quando passou um verão em Arcachon e Florença e outro com Madame von Meck na Rússia, onde descobriu uma considerável quantidade de obras, trazendo grades orquestrais de algumas delas para sua casa, em Paris. Ele ficou impressionado com [...] Tchaikovsky (como pode ser ouvido em *Danse bohémienne*, sua primeira peça de piano conhecida), mas ainda mais por Balakirev, Rimsky-Korsakov e Borodin. Traços de sua influência podem ser encontrados em suas melodias juvenis e suas memórias foram revividas pelos concertos russos na Exposição de 1889 em Paris. Ele descobriu Mussorgsky mais tarde, na década de 1890. Há muito debate sobre quando precisamente Debussy teria se familiarizado com *Boris Godunov* [de Mussorgsky]: a única certeza é que ele já conhecia a ópera quando ele começou a escrever *Pelléas [et Mélisande]* em 1893. [...] De um modo mais geral, pode ter sido a partir dos russos que Debussy adquiriu seu gosto para modos antigos e orientais e para cores vivas, e um certo desdém para regras acadêmicas; [...] *Nuages e Fêtes*, sem dúvida,

¹³ Original: “The Russian influence was the most obvious one to Debussy's contemporaries, and its significance was emphasized by Cocteau after the composer's death.”

devem algo aos ritmos repetitivos distintivos de Borodin em *In the Steppes of Central Asia*. E foi novamente a Mussorgsky que ele se voltou quando quis recriar o mundo de sua infância: até em uma obra tardia, como *La boîte à joujoux*, há passagens que se baseiam em *Pictures at an Exhibition*¹⁴ (Lesure, 2001, p. 20, tradução nossa).

Embora o rompimento com o modelo musical do Classicismo fosse algo sólido em ambos os lados, os romantismos tardios austro-germânico e russo da segunda metade do século XX divergiam consideravelmente no que diz respeito ao pensamento formal: enquanto a música austro-germânica desenvolvia-se em direção à ideia de obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) pelas mãos de Wagner, pela grandiosidade sinfônica de Mahler ou pelo cromatismo expandido de Strauss, na música russa, “os cromatismos modais e simétricos apoiaram uma mistura pitoresca, colorida e exótica do romantismo nacional distintamente em desacordo com a introspecção austro-alemã”¹⁵ (Samson, 2001b, §22, tradução nossa).

A prática harmônica dos compositores russos do século XIX, juntamente a um processo temático que favorece a repetição e a variação melódica sobre o trabalho motivista, e uma tendência a dar um status estrutural sem precedentes ao timbre, à textura e ao ritmo, viria a revelar-se especialmente importante para os modernistas do início do século XX que trabalham fora da Áustria e da Alemanha, nomeadamente Debussy, Janáček e Stravinsky. Havia aqui uma verdadeira fonte de renovação, à medida que o romantismo nacional era imperfeitamente transmutado em realismo e modernismo, proporcionando uma alternativa do final do século XIX, em vez de uma extensão da estética romântica. Em grande medida, a música russa conseguiu evitar ou contornar a crise expressionista tão característica da música centro-europeia na virada do século¹⁶ (Samson, 2001b, §22, tradução nossa).

A influência da música russa fora fundamental na formação musical de Debussy para o desenvolvimento de sua autoralidade. Seu contato com obras de Balakirev, Rimsky-Korsakov, Mussorgsky e Borodin lhe permitiu se aproximar da estética e de abordagens sonoras russas, ao mesmo tempo em que o afastou cada vez mais do romantismo alemão. Conforme demonstram os exemplos a seguir, sequências de paralelismo de acordes podem ser observadas em diversas obras do compositor, em variados momentos composicionais de sua carreira, incluindo: c. 29-32 de *Nocturnes – I. Nuages* (Fig. 11); c. 26-29 de

¹⁴ Original: “The influence is most explicit in the Balakirev-like 7/4 episode of the piano *Nocturne* of 1892. Debussy was between 18 and 20 when he spent one summer in Arcachon and Florence and one with Madame von Meck in Russia, where he discovered a number of works, and took the scores of some of them home to Paris. He was greatly struck by [...] Tchaikovsky (as can be heard in the *Danse bohémienne*, his first surviving piano piece), but even more by Balakirev, Rimsky-Korsakov and Borodin. Traces of their influence can be found in his youthful *mélodies*, and his memories were revived by the Russian concerts at the 1889 Exposition in Paris. He discovered Mussorgsky later, in the 1890s. There has been much debate about precisely when Debussy first became acquainted with *Boris Godunov*: the only certainty is that he already knew the opera by the time he started *Pelléas* in 1893. [...] In a more general way, it may have been from the Russians that Debussy acquired his taste for ancient and oriental modes and for vivid colorations, and a certain disdain for academic rules; [...] ‘Nuages’ and ‘Fêtes’ undoubtedly owe something to the distinctive repetitive rhythms of Borodin’s *In the Steppes of Central Asia*. And it was again to Mussorgsky that he turned when he wanted to re-create the world of childhood: even in a late work such as *La boîte à joujoux* there are passages which draw on *Pictures at an Exhibition*”.

¹⁵ Original: “In Russia, modal and symmetrical chromaticisms supported a uniquely colourful, often exotic and pictorial blend of national Romanticism, distinctly at odds with Austro-German introspection”.

¹⁶ Original: “The harmonic practice of 19th-century Russian composers, together with a thematic process favouring melodic repetition and variation over motivic working, and a tendency to give unprecedented structural status to timbre, texture and rhythm, would later prove of special importance to early 20th-century modernists working outside Austria and Germany, notably Debussy, Janáček and Stravinsky. There was here a real source of renewal, as national Romanticism was imperceptibly transmuted into realism and modernism, affording a late 19th-century alternative to, rather than an extension of, the Romantic aesthetic. To a very large extent, Russian music managed to avoid or bypass the expressionist crisis so characteristic of central European music at the turn of the century”.

Nocturnes – II. Fêtes (Fig. 122); c. 26-31 de *Nocturnes – III. Sirènes* (Fig. 13); c. 7-9 e 20-29 de *Images, 2ème série – Et la lune descend sur le temple qui fut* (Fig. 14 e Fig. 15); c. 10-12 de *Prelúdio n° 1* do livro n° 1 (Fig. 16); c. 5-9 e 29-32 de *Six épigraphes antiques: Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été* (Fig. 17 e Fig. 18); c. 1-2 de *Etudes, livro n° 2: Pour les agréments* (Fig. 19).



Fig. 11: *Nocturnes – I. Nuages* (1899), c. 29-32, de Debussy (arranjo para dois pianos: Ravel)

Fig. 12: *Nocturnes – II. Fêtes* (1899), c. 26-29, de Debussy (arranjo para dois pianos: Ravel)



Fig. 13: *Nocturnes – III. Sirènes* (1899), c. 26-31, de Debussy (arranjo para dois pianos: Ravel)

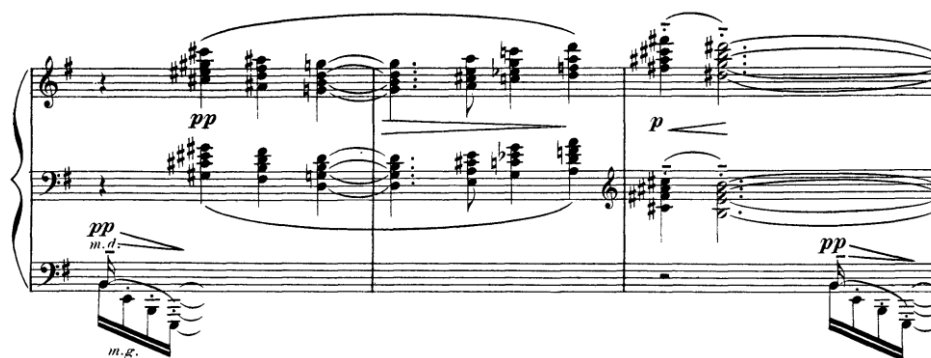


Fig. 14: *Images, 2ème série – Et la lune descend sur le temple qui fut* (1907), c. 7-9, de Debussy

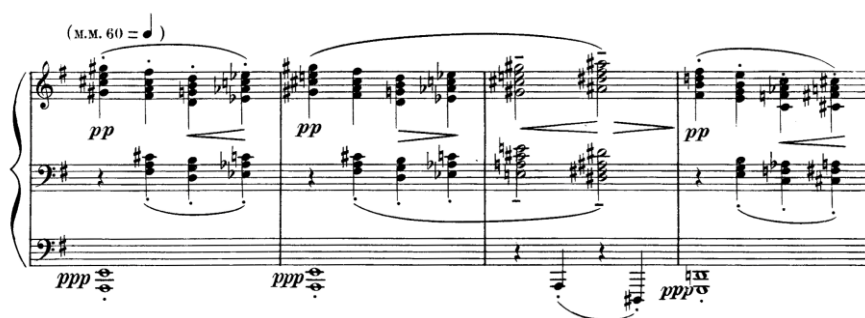


Fig. 15: *Images, 2ème série – Et la lune descend sur le temple qui fut* (1907), c. 20-29, de Debussy

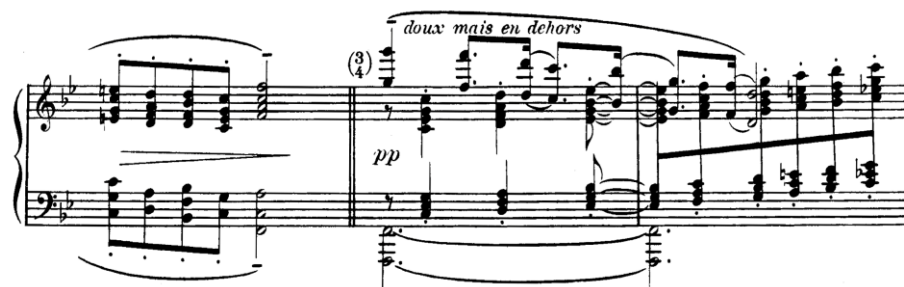


Fig. 16: *Prelúdio nº 1 do livro nº 1* (1909-1910), c. 10-12, de Debussy

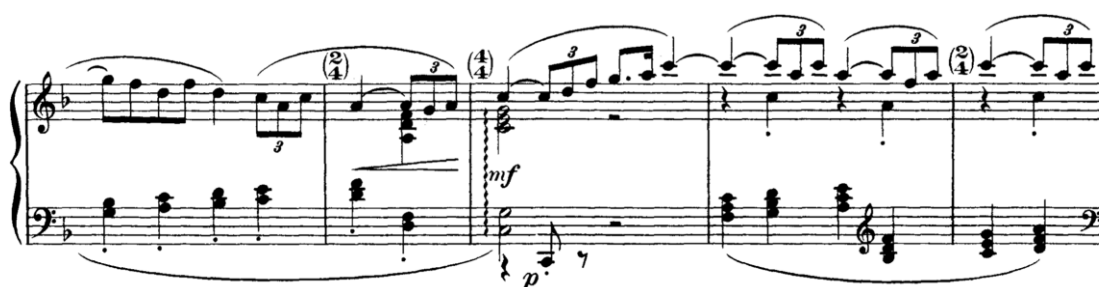


Fig. 17: *Six épigraphes antiques: Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été* (1914), c. 5-9, de Debussy

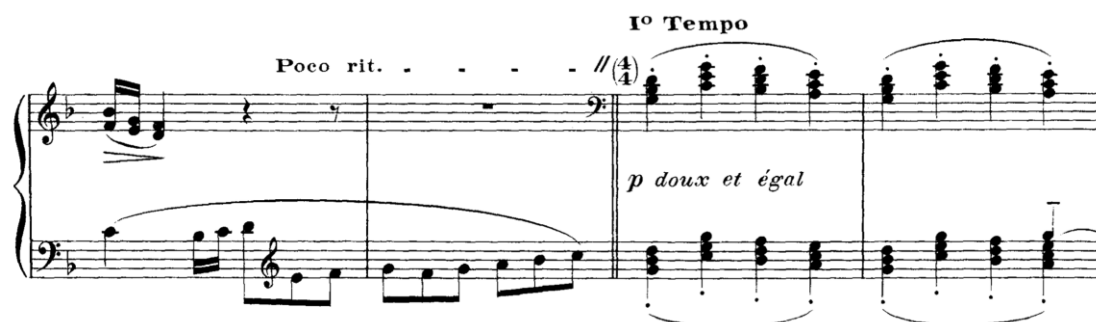


Fig. 18: *Six épigraphes antiques: Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été* (1914), c. 29-32, de Debussy

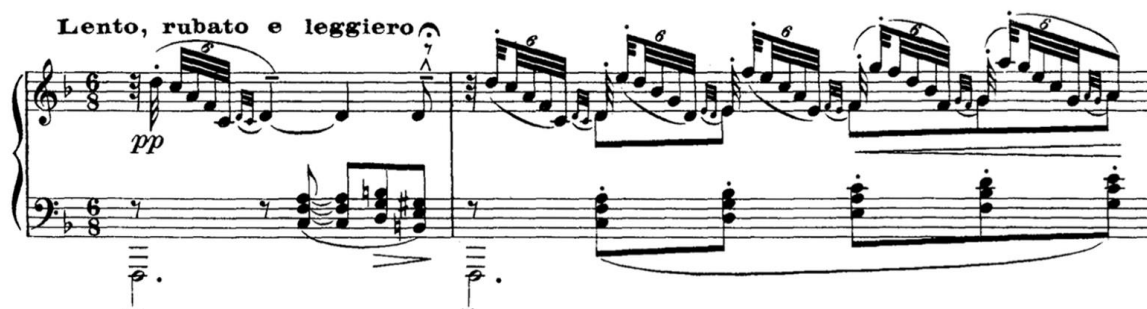


Fig. 19: *Etudes, livro nº 2: Pour les agréments*, c. 1-2 (1915), de Debussy

Além de Debussy, outro compositor francês próximo de Stravinsky que se interessou pela música do Círculo Balakirev fora Maurice Ravel. Sua inclinação antiautoridade, pontualmente narrada por Kelly (2001), além de ter dificultado sua busca por prestígio e notoriedade (como em suas tentativas frustradas por condecorações no *Prix de Rome* entre 1900 e 1905), atuou como importante vetor no condicionamento de sua individualidade criativa, proximamente influenciada pela antítese às soluções musicais austro-germânicas apresentada por parte dos compositores ao redor de Balakirev. A respeito desta relação, Kelly (2000) destaca que *A la manière de... Borodine* (1913) reflete a familiaridade de Ravel com o estilo de Borodin.

Ravel, como Debussy, tinha uma empatia especial para com os “cinco russos”. Admitindo que apreciava sua música por conta de sua estranheza [*otherness*], Ravel igualmente acreditava em seu impacto benéfico na música francesa e em sua função para fornecer a compositores franceses uma alternativa à influência de Wagner. [Ricardo] Viñes lembrou seu entusiasmo inicial pela música russa, e o tema da *Segunda Sinfonia* de Borodin se tornou o tema preferido dos “Apaches”. [...] Em 1913, ele trabalhou com Stravinsky na inacabada orquestração de *Khovanshchina* de Mussorgsky, e a versão de Ravel de *Pictures at an Exhibition*, apresentando seus fortes traços musicais particulares, tornou-se mais conhecida do que a original de Mussorgsky. Rimsky-Korsakov, cuja predileção pela orquestração dos trabalhos de outros compositores foi igualada apenas por Ravel, tornou-se o foco de Ravel quando este reorquestrou *Antar*, de Rimsky¹⁷ (Kelly, 2000, p. 23, tradução nossa).

Reflexo da influência russa, o paralelismo de acordes é um fenômeno também comum à música de Ravel. Em *Menuet Antique* (1895), uma de suas primeiras composições, a presença de acordes diatônicos paralelos (partindo do acorde ré – fá# – lá para a chegada no acorde si – ré – fá#, c. 27-29; Fig. 20), reforçada por quartas em paralelo (fá# – si; mi – lá, c. 31), revela que seu estilo composicional, desde suas primeiras obras, associou-se a determinadas práticas comuns à música do Círculo Balakirev. Em *Le Tombeau de Couperin* (1914-17), praticamente 20 anos após a composição de *Menuet Antique*, a sonoridade de acordes e combinações intervalares em movimento paralelo mantém-se como um traço sólido no desenvolvimento e estabelecimento da identidade criativa do compositor, como no início do quarto movimento (*Rigaudon*, Fig. 27). Na mesma obra, a estrutural sequência de tríades em movimento paralelo em *Musette*, seção do quarto movimento (*Menuet*, Fig. 28), confirma a acepção de tal mecanismo não apenas como um novo colorido textural, mas como uma estratégia e um ponto de partida musical controlado. Outros momentos de acordes em paralelo podem ser observados na obra de Ravel em: c. 24-27 e 46-49 de *Pavane pour une infante défunte* (Fig. 21 e Fig. 22); c. 75-77 de *Jeux d'eau* (Fig. 23); c. 158-159 de *Sonatine, III. Mov* (Fig. 24); c. 41-49 de *Miroirs: I. Noctuelles* (Fig. 25); c. 46-50 de *Ma mère l'oye: Le jardin féérique* (Fig. 26); c.17-28 de *Le Tombeau de Couperin - Minuet: Musette* (Fig. 28).

¹⁷ Original: “Ravel, like Debussy, had a particular empathy towards the Russian ‘Five’. Admitting that he appreciated their music for its ‘otherness’, he also believed in its beneficial impact on French music and its role to offering French composers an alternative to Wagner’s influence. Vines recalled their early enthusiasm for Russian music, and the theme from Borodin’s Second Symphony even became the rallying call of the ‘Apaches’. [...] worked with Stravinsky on the orchestration of Musorgsky’s unfinished *Khovanshchina* in 1913, and Ravel’s version of *Pictures at an Exhibition* is better known now than Musorgsky’s original, with Ravel’s character very much in evidence. Rimsky-Korsakov, whose predilection for orchestrating the works of others was matched only by Ravel, became Ravel’s focus when he reorchestrated Rimsky’s *Antar*”.



Fig. 20: *Menuet Antique* (1895), c. 26-31, de Maurice Ravel



Fig. 21: *Pavane pour une infante défunte* (1899), c. 24-27, de Maurice Ravel



Fig. 22: *Pavane pour une infante défunte* (1899), c. 46-49, de Maurice Ravel



Fig. 23: *Jeux d'eau* (1901), c. 75-77, de Maurice Ravel



Fig. 24: *Sonatine, III. Mov* (1905), c. 158-159, de Maurice Ravel



Fig. 25: *Miroirs: I. Noctuelles* (1905), c. 41-49, de Maurice Ravel



Fig. 26: *Ma mère l'oye: Le jardin féerique* (1910), c. 46-50, de Maurice Ravel



Fig. 27: *Le Tombeau de Couperin – Rigaudon* (1914-17), c. 11-13, de Maurice Ravel



Fig. 28: *Le Tombeau de Couperin – Minuet: Musette* (1914-17), c. 17-28, de Maurice Ravel

4. O caso de Stravinsky

O contato de Stravinsky com a música francesa remete aos seus anos de formação musical em São Petersburgo com Rimsky-Korsakov na primeira década do século XX. Durante este tempo, Stravinsky frequentou eventos e concertos com o seu tutor, além de noites musicais na própria residência de Rimsky. De acordo com Walsh (2001, §8), Rimsky-Korsakov frequentemente levava seus pupilos a diversas organizações musicais, incluindo ensaios e apresentações dos Concertos Sinfônicos Russos na St. Petersburg Assembly of the Nobility (que depois tornou-se St. Petersburg Philharmonia), uma série dedicada exclusivamente à música russa. Além de apresentações na Sociedade Musical Russa, Stravinsky também frequentava os concertos empreendidos por Alexander Siloti, conhecidos como Concertos Siloti, cujos programas introduziam a nova música vinda do oeste europeu (Walsh, 2001, §8). Tidos como os concertos mais bem executados da época, Stravinsky comparecia aos **Concertos Siloti** onde eram executadas e, algumas vezes, estreadas obras de compositores como Richard Strauss, Edgard Elgar, Claude Debussy e Gustav Mahler. Korabel'nikova narra estes eventos:

Ao lado dos concertos sinfônicos e de câmara da Sociedade Musical Imperial Russa, dos concertos sinfônicos russos e das noites de quarteto de Mitrofan Belaieff, São Petersburgo oferecia os concertos de Siloti, que eram apresentados desde 1903 como uma série de assinaturas, e os concertos de Koussevitzky, inaugurados em 1910. [Seus] programas responderam à necessidade ardente pelo “novo”. Além dos clássicos europeus

e russos, os **Concertos Siloti** exibiram e, por vezes, pré-montaram muitas composições orquestrais de Debussy, Ravel, Duk, Roger-Ducasse, Reger, Enesco, Elgar, Albeniz, Stravinsky, Prokofiev, Vasilenko e Steinberg, bem como Scriabin, Rachmaninov, Glazunov e Liadov. A chegada de 1912 de Arnold Schönberg em São Petersburgo coincidiu com uma execução de Siloti de sua obra *Pelleas et Melisande*¹⁸ (Korabel'nikova, 2008, p. 4, tradução nossa).

Após a bem-sucedida estreia de *Firebird* em 25 de junho de 1910, Stravinsky converte-se em um nome familiar e celebrado na sociedade artística de Paris. Torna-se amigo de “grandes e bons parisienses, de partidários aristocráticos de Diaghilev, de compositores como Debussy, Ravel e Satie, de escritores como Claudel, Proust, Gide e D'Annunzio, e até da venerada atriz Sarah Bernhardt”¹⁹ (Walsh, 2001, §19, tradução nossa). A partir de então, a relação de Stravinsky com Debussy e Ravel deixa de ocorrer apenas por meio de uma estima musical distante e se torna um relacionamento de amizade. Em uma carta escrita em Paris e datada em 24 de outubro de 1915, Debussy dirige-se ao amigo após o escândalo da estreia de *Le Sacre du Printemps*.

Caro Stravinsky, você é um grande artista. Seja, com toda sua força, um grande artista russo. É tão maravilhoso ser do próprio país, estar ligado ao solo como o mais humilde dos camponeses! E, quando o estrangeiro pisa nele, quão amargas parecem ser todas as tolices sobre o internacionalismo²⁰ (Stravinsky; Craft, 1959, p. 58, tradução nossa).

Ao afirmar que Stravinsky teria ouvido a música de Debussy em São Petesburgo durante os seus anos de aprendiz, White (1962, p. 2) comenta que, embora houvesse uma diferença de vinte anos de idade entre os dois, eles se admiravam mutuamente como compositores e tornaram-se amigos muito próximos entre 1910 e 1915.

Embora seu mestre Rimsky-Korsakov o tenha advertido contra as influências prejudiciais [de Debussy] – “é melhor não a ouvir [a música de Debussy]”, teria lhe dito, “caso contrário você corre o risco de se acostumar com ela e acabar gostando” –, o jovem músico a ouviu e dela gostou. Meio século mais tarde, ele [Stravinsky] recordou apresentações de *Nocturnes* e *Prélude à l'après-midi d'un Faune* executadas por Alexander Siloti como sendo um dos principais eventos musicais de seus primeiros anos, completando que *Prélude à l'après-midi d'un Faune* foi apresentada no meio de buzinas, assobios e risadas, porém o efeito de seu lindo solo de flauta, do longo silêncio, dos arpejos de harpa e as trompas [...] ainda assim não foram destruídos²¹ (White, 1962, p. 2, tradução nossa).

¹⁸ Original: “Alongside the symphonic and chamber concerts of the Imperial Russian Musical Society, the Russian symphonic concerts, and the quartet evenings of Mitrofan Belaieff, Petersburg offered the Ziloti concerts, which had been presented since 1903 as a subscription series, and the Koussevitzky concerts, inaugurated in 1910. [Its] programs responded to the burning need for the ‘new’. In addition to European and Russian classics, the Ziloti concerts showcased and sometimes premiered many orchestral compositions by Debussy, Ravel, Duk, Roger-Ducasse, Reger, Enesco, Elgar, Albeniz, Stravinsky, Prokofiev, Vasilenko, and Steinberg, as well as Scriabin, Rachmaninov, Glazunov, and Liadov. The 1912 arrival of Arnold Schönberg in St. Petersburg coincided with a Ziloti performance of his *Pelleas and Melisande*”.

¹⁹ Original: “He was befriended by the Parisian great and good, by Diaghilev's aristocratic backers, by composers like Debussy, Ravel and Satie, by writers like Claudel, Proust, Gide and D'Annunzio, and even by the venerable Sarah Bernhardt.”

²⁰ Original: “Dear Stravinsky, you are a great artist. Be with all your strength a great Russian artist. It is so wonderful to be of one's country, to be attached to one's soil like the humblest of peasants! And when the foreigner treads upon it, how bitter all the nonsense about internationalism seems”.

²¹ Original: “Although his master Rimsky-Korsakov warned him against its pernicious influence— Better not listen to it, he said, 'otherwise you run the risk of getting accustomed to it, and you'll end by liking it'—the young musician did listen to it and did like it. Half a century later he recalled Alexander Ziloti's performances of the *Nocturnes* and *L'Après-Midi d'un Faune* as being among the major musical events of his early years, adding that ‘*L'Après-Midi d'un Faune* was played amidst hoots, whistles, and laughter, but the effect of that lovely flute solo, of the long silence, of the harp arpeggios and the horns ... was not destroyed thereby”.

Tão marcante nos primeiros anos de Stravinsky como compositor, a confluência da música do Círculo Balakirev com a música francesa durante os anos de sua formação em São Petesburgo fora intensa a ponto de a real “procedência” de técnicas e processos composicionais lhe causar questionamentos. White (1962, p. 2) relata que o estilo peculiar de Debussy teve um efeito imediato sobre o estilo de Stravinsky, tanto que isto pode ser verificado a partir do primeiro ato de *The Nightingale*, cujo processo de composição fora iniciado em 1908: “em um diário que Stravinsky manteve em Ustilug na época ele escreveu: ‘Por que eu deveria estar seguindo Debussy tão de perto quando o verdadeiro criador desse estilo de ópera foi Mussorgsky?’”²² (tradução nossa). White descreve os primeiros encontros entre Stravinsky e Debussy, relatando detalhes da amizade surgente:

Os dois homens se conheceram quando Stravinsky veio a Paris no verão de 1910 para a primeira execução de *Firebird* pelos *Ballets Russes*. No final do balé, Debussy subiu ao palco da Ópera e cumprimentou-o pela música; e quando mais tarde Stravinsky se radicou na Suíça para começar a trabalhar no *Konzertstück* para piano e orquestra, que mais tarde se tornaria *Petrushka*, Stravinsky levou consigo uma fotografia assinada do compositor francês a qual mantinha acima do piano. Debussy foi ainda mais elogioso sobre o segundo balé *Petrushka* de Stravinsky e destacou com enaltecimento especial o malabarismo da passagem imediatamente anterior à *Russian Dance*. Como marca de sua estima, ele deu a Stravinsky uma bengala com as iniciais inscritas em monograma; e em uma ocasião naquele verão (1911), quando o tinha convidado para almoçar, Erik Satie juntou-se ao grupo após a refeição e fotografou Stravinsky em uma pose em que este sentava-se em uma poltrona com Debussy atrás, em pé e em uma postura protetora²³ (WHITE, 1962, p. 2-3, tradução nossa).

A relação próxima, respeitosa e aparentemente amistosa entre Stravinsky e Debussy pode ser constatada no capítulo “Cartas de Debussy” (Letters from Debussy), em *Conversations with Stravinsky* (Stravinsky; Craft, 1959, p. 51-59), que expõe sete correspondências de Debussy para Stravinsky no período entre 10 de abril de 1913 e 29 de outubro de 1915. Nestas cartas, Debussy profere elogios a *Petrushka* e *Le Sacre du Printemps* (agradecendo a submissão da grade que fora lhe enviada por Stravinsky) – “para mim é uma satisfação especial lhe dizer o quanto você ampliou os limites do permitido no império do som”²⁴ (Stravinsky; Craft, 1959, p. 55). Debussy lembra-se também de uma leitura conjunta de *Le Sacre* com Stravinsky em sua casa, agradece entusiasmadamente pela dedicação de Stravinsky na composição de *Le Roi des Étoiles* (1911), realiza cumprimentos afetivos à família Stravinsky e elabora planos para encontros com o amigo em Paris e Moscou. Apesar do entusiasmo demonstrado pelo amigo em suas cartas, Stravinsky relatou um certo desconforto em relação ao que percebia como “dissimulação” de Debussy, que proferia palavras pouco simpáticas em relação à sua música em correspondências com outros membros da comunidade musical próxima a ambos:

²² Original: “In a diary he kept at Ustilug at that time he wrote, ‘Why should I be following Debussy so closely when the real originator of this operatic style was Mussorgsky?’”

²³ Original: “The two men did not meet until Stravinsky came to Paris in the summer of 1910 for the first performance of *The Firebird* by the *Russian Ballet*. At the end of the ballet Debussy came on to the stage of the Opera and complimented him on the score; and when later that summer Stravinsky retired to Switzerland to start work on the *Konzertstück* for piano and orchestra that was later to become *Petrushka*, he took with him a signed photograph of the French composer which he hung above his piano. Debussy was even more complimentary about Stravinsky’s second ballet *Petrushka* and singled out for special praise the passage immediately preceding the *Russian Dance*. As a mark of his esteem he gave Stravinsky a walking-stick with their initials inscribed together on it in monogram; and on one occasion that summer (1911) when he had invited him to lunch, Erik Satie joined the party after the meal and photographed Stravinsky sitting in an easy chair with Debussy standing protectively behind him”.

²⁴ Original: “[...] for me it is a special satisfaction to tell you how much you have enlarged the boundaries of the permissible in the empire of sound”.

Eu não acho que houve uma mudança por parte de Debussy em relação a mim como resultado do nosso contato. Depois de ler suas cartas amigáveis dirigidas a mim (ele gostava muito de *Petrushka*), fiquei perplexo ao descobrir um sentimento bem diferente em relação à minha música em algumas de suas cartas para seus amigos musicais do mesmo período. Teria sido duplicidade, ou ele estava aborrecido com sua incapacidade de digerir a música de *Sacre* enquanto a geração mais jovem a consagrava? Isto é difícil de julgar agora, a uma distância de mais de quarenta anos²⁵ (Stravinsky; Craft, 1959, p. 50, tradução nossa).

A respeito dessa tensão, Jensen (2014, p. 112) enfatiza que “Debussy foi muito crítico de Stravinsky privadamente, o descrevendo como uma ‘criança mimada’ e ‘jovem selvagem’ que se tornaria ‘intolerável’ ao envelhecer”²⁶. O autor salienta que “Debussy expressou preocupações de que Stravinsky se ‘inclinava perigosamente em direção a Schönberg’, o tipo de música que, apesar de desconhecê-la tecnicamente, Debussy considerava vazia, pretenciosa e estupidamente germânica”²⁷ (tradução nossa). Apesar da provável duplicidade da tratativa de Debussy, quando questionado por Robert Craft sobre quem, dentre seus contemporâneos, havia mais influenciado sua música, Stravinsky responde:

Eu fui limitado em meus primeiros anos por influências que restringiam o crescimento da minha técnica como compositor. Refiro-me ao formalismo do Conservatório de São Petersburgo, do qual, entretanto – e felizmente – eu logo me libertei. Mas os músicos da minha geração – e eu próprio – devemos mais a Debussy²⁸ (Stravinsky; Craft, 1959, p. 50, tradução nossa).

Conforme observa Pasler (1982, p. 403), antes da Primeira Guerra Mundial, Stravinsky esteve envolvido não apenas com um, mas dois grupos de vanguarda parisienses. O primeiro, os Ballets Russes, deu condições de visibilidade às particularidades musicais de *Firebird*, *Petrushka* e *Le Sacre du Printemps*. O segundo, conhecido como os Apaches, foi tão significativo quanto os Ballets Russes para seus experimentos composicionais e para promover um ambiente adequado para seus desenvolvimentos artísticos. O grupo contava com os compositores Maurice Ravel, Florent Schmitt, Maurice Delage, Paul Ladmirault e Edouard Benedictus, os poetas Leon-Paul Fargue e Tristan Klingsor, os críticos Michel Calvocoressi e Emile Vuillermoz, o pianista Ricardo Viñes, o pianista e compositor Marcel Chadeigne, os cenógrafos Paul Sordes e Georges Mouveau, o regente musical Désiré-Émile Inghelbrecht e o litógrafo Leon Pivet, entre outros, que a partir de 1902 reuniram-se todos os sábados à noite em seus respectivos apartamentos de Paris depois de concertos, especialmente na residência de Maurice Delage (Pasler, 1982, p. 403).

²⁵ Original: “I don't think there was a change in Debussy as a result of our contact. After reading his friendly and commendatory letters to me (he liked *Petroushka* very much) I was puzzled to find quite a different feeling concerning my music in some of his letters to his musical friends of the same period. Was it duplicity, or was he annoyed at his incapacity to digest the music of the *Sacre* when the younger generation enthusiastically voted for it? This is difficult to judge now, at a distance of more than forty years.”

²⁶ Jensen refere-se a cartas de Debussy ao amigo Robert Godet, em 4 de janeiro de 1916 (Debussy, 1987, p. 312) e 14 de outubro de 1915 (Debussy, 1987, p. 306).

²⁷ Original: “In private Debussy was far more critical of Stravinsky, describing him as a “spoilt child” and a “young savage” who as he grew older would become “intolerable.” He expressed concern that he was “leaning dangerously towards Schoenberg,” the type of music which —although his knowledge of it was limited Debussy regarded as empty, pretentious, and stupefyingly Germanic.”

²⁸ Original: “I was handicapped in my earliest years by influences that restrained the growth of my composer's technique. I refer to the Saint Petersburg Conservatory's formalism, from which, however— and fortunately— I was soon free. But the musicians of my generation and I myself owe the most to Debussy”.

O nome “Apaches” corresponde a uma gíria para “jovens ruidosos”, atribuída por um jornalista que teria sido importunado pelo grupo durante a saída de um concerto. O nome foi reconhecido e adotado por sugestão de Ricardo Viñes, observando o comportamento rebelde do grupo em relação à música tradicional (Pasler, 1982, p. 403). Motivados pela admiração por *Pelléas et Mélisande* (1902), de Debussy, ópera em torno da qual reuniam-se em discussões estéticas e cuja música e libreto acreditavam que “mudariam suas vidas e o curso da história”²⁹ (tradução nossa), os Apaches foram formados para buscar o sucesso de tais composições.

Era especialmente *Pelléas et Mélisande*, de Debussy, que primeiro fez o grupo se reunir. Eles assistiram a cada performance da ópera na primavera de 1902 como uma espécie de batalhão de defesa para garantir uma resposta positiva à música. Eles então começaram a se reunir nas noites de sábado no apartamento do cenógrafo Paul Sordes, em Montmartre. A partir de 1904 fizeram uso de uma pequena moradia de Delage isolada perto de Auteuil, a qual Stravinsky valorizava por ser “calma e íntima”, “longe da agitação” dos Ballets Russes. Além de fornecer audiência para novos trabalhos de cada membro, eles discutiam estética, colaboraram uns com os outros e, quando necessário, prestaram ajuda prática, como copiar partes. Neste contexto, Ravel escreveu seu ciclo de canções *Shéhérazade* (1904) através dos poemas de Klingsor [que, por sua vez, foram inspirados na peça homônima de Rimsky-Korsakov], e a estes amigos dedicou sua obra *Miroirs* (1906) e Stravinsky suas *Three Japanese Lyrics* (1913)³⁰ (Pasler, 2001, §2, tradução nossa).

Ainda conforme Pasler (1982, p. 403-404), a admiração do grupo pela música russa compreendia um considerável apreço por compositores como Borodin, Mussorgsky e Rimsky-Korsakov, cujas obras eram as leituras musicais nos encontros dos Apaches. Calvocoressi, um dos membros do grupo, autor de um livro sobre Mussorgsky e estudioso da música russa, polarizava o “interesse russo” dos Apaches: ele mantinha correspondências com Balakirev, realizava palestras e organizava concertos em torno da música russa e tinha um bom relacionamento com Diaghilev a ponto de atraí-lo para o centro da agitação criativa dos Apaches. A encomenda de *Daphnis et Chloé* a Ravel em 1909 teria fortalecido a aproximação de Diaghilev ao grupo que, a partir de 1910, contou com Stravinsky como seu novo e admirado membro, um representante autêntico da música russa. Diaghilev contaria com Stravinsky como compositor de *Firebird* no ano seguinte, a primeira produção dos Ballets Russes com música original.

Além de representar um refúgio das movimentações em torno dos Ballets Russes, a amizade e as reuniões com os Apaches envolveram, segundo as palavras do próprio Stravinsky, “a aprovação, e até a admiração, do mundo artístico e musical em geral, porém mais particularmente dos representantes da geração mais jovem”, o que teria lhe dado “uma grande força” em relação aos planos que teria em mente

²⁹ Original: “Motivated by their common admiration for Debussy's opera *Pelléas et Mélisande*, which they felt would change their lives as well as the course of history, the Apaches were formed to ‘further the success of such compositions’.”

³⁰ Original: “It was music, especially Debussy's *Pelléas et Mélisande*, that first drew the group together. They attended each performance of the opera in spring 1902 as a kind of sacred battalion to assure a positive response. They then began to meet on Saturday nights at the Montmartre apartment of the set-designer Paul Sordes. From 1904 they made use of Delage's wigwam, a small detached dwelling near Auteuil which Stravinsky valued for being ‘calm and intimate’, ‘far from the brouhaha’ of the Ballets Russes. Here, as well as providing an audience for each other's new work, they discussed aesthetics, collaborated with one another, and, when necessary, rendered practical help such as with copying parts. In this context, Ravel wrote his song cycle *Shéhérazade* (1904) to poems by Klingsor, and to these friends he dedicated his *Miroirs* (1906) and Stravinsky his *Three Japanese Lyrics* (1913)”.

para o futuro³¹ (Stravinsky *apud* Pasler, 1982, p. 404, tradução nossa). Neste ambiente calmo e criativo, a amizade com Ravel fora intensificada por conta de interesses em comum a ambos os compositores. Pasler (1982, p. 406) relata que a composição de *Three Japanese Lyrics*, completada em janeiro de 1913 (cf. Walsh, 2001, §23), fora influenciada diretamente pelas cartas de Maurice Delage quando este viajava ao Japão, bem como por textos e gravuras japonesas trazidas e subsequentemente emprestadas a Stravinsky. Ainda de acordo com Pasler, o interesse de Stravinsky atingiu o auge em 1912, e no verão deste ano Stravinsky começou a estudar as traduções dos textos realizadas por Delage.

Three Japanese Lyrics é uma obra que certamente nasceu da associação de Stravinsky com os Apaches. Embora diversos autores tenham apontado conexões entre este trabalho e *Pierrot Lunaire* [1912], de Schönberg, a influência dos Apaches nessa obra passou despercebida. Referindo-se a interesses dos Apaches que subjazem esse trabalho, seu filho Theodore Stravinsky aponta: “Um gosto comum pela arte japonesa e a semelhança de suas pesquisas estéticas formaram a essência da amizade entre Ravel e Stravinsky naquele momento”³² (Pasler, 1982, p. 406, tradução nossa).

Aos poucos, o respeito e a admiração mútua fizeram Stravinsky e Ravel cada vez mais próximos, afetiva e profissionalmente. Em março de 1913, em Clarens, Stravinsky acrescentou a segunda parte da introdução de *Le Sacre du Printemps* e trabalhou com Ravel na orquestração de *Khovanshchina* de Mussorgsky, ópera que Diaghilev estava montando e para a qual Stravinsky estava fornecendo o coro final que Mussorgsky não havia escrito (Walsh, 2001, §23). A boa relação com Ravel através dos Apaches certamente influenciou a escolha de Stravinsky para Ravel atuar como seu colaborador situacional.

A ideia de pedir a Ravel para colaborar na instrumentação de *Khovanshchina* foi minha. Tive medo de não a concluir até a primavera de 1913 e precisava de ajuda. [...] Ravel veio a Clarens para morar comigo, e lá trabalhamos juntos entre março e abril de 1913. Na mesma época, também compus minhas *Japanese Lyrics* e Ravel seus *Trois Poèmes de Mallarmé*, que eu ainda prefiro a qualquer outra música dele. Lembro-me de uma excursão que fiz com Ravel, de Clarens a Varese [...]. A cidade estava lotada e não conseguimos encontrar dois quartos de hotel ou até mesmo duas camas, portanto, tivemos que dormir juntos. Ravel? Quando penso nele, por exemplo, em relação a Satie, ele me parece bastante comum. Entretanto, seu julgamento musical era muito aguçado, e eu poderia dizer que ele foi o único músico que imediatamente compreendeu *Le Sacre du Printemps*. Ele era seco e reservado, e às vezes pequenas rugas escondiam-se em suas observações, mas ele sempre foi um amigo muito bom para mim³³ (Stravinsky; Craft, 1959, p. 65-66,

³¹ Original: “The approbation, and even admiration, extended to me by the artistic and musical world in general, but more particularly by representatives of the younger generation, greatly strengthened me in regard to the plans which I had in mind for the future”.

³² Original: “One work that certainly came out of his association with the Apaches is Stravinsky's *Three Japanese Lyrics*. Although numerous authors have pointed out connections between this work and Schönberg's *Pierrot lunaire*, the Apaches' influence on this work has gone unnoticed. Referring to two Apache preoccupations that underlie this work, his son Theodore Stravinsky points out: ‘A common taste for Japanese art and the similarity of their researches into aesthetics at that time formed the substance of the friendship between Ravel and Stravinsky’”. Sobre a declaração de Theodore Stravinsky, Pasler refere-se a Stravinsky (1973: 4).

³³ Original: “The idea of asking Ravel to collaborate with me on an instrumentation of *Khovanshchina* was mine. I was afraid not to be ready for the spring season of 1913 and I needed help. [...] Ravel came to Clarens to live with me, and we worked together there in March-April 1913. At that same time also, I composed my *Japanese Lyrics* and Ravel his *Trois Poèmes de Mallarmé* which I still prefer to any other music of his. I remember an excursion I made with Ravel from Clarens to Varese [...]. The town was very crowded and we could not find two hotel rooms or even two beds, so we slept together in one. Ravel? When I think of him, for example, in relation to Satie, he appears quite ordinary. His musical judgment was very acute, however, and I would say that he was the only musician who immediately understood *Le Sacre du Printemps*. He was dry and reserved, and sometimes little darts were hidden in his remarks, but he was always a very good friend to me”.

tradução nossa)³⁴.

Pasler conclui que,

Com a guerra, os Apaches começaram a se dissolver e Stravinsky teve menos ocasiões de ir a Paris. [...] No entanto, apesar de uma distância estética que começou a separá-los a partir da década de 1920, quando Ravel e Delage expressaram antipatia por *Mavra*, de Stravinsky, o impacto do grupo em sua vida já havia deixado uma marca. O desdém comum [com Ravel] pelas noções românticas de inspiração e sentimento grandioso e seus interesses por habilidade [*craftmanship*] e expressão controlada desempenham papéis centrais nos escritos estéticos de Stravinsky dos anos 1930 e 1940. A oportunidade de discutir não só a arte japonesa e as implicações de *Pelleas*, mas também a poesia simbolista e a relação entre poesia e música, deu a Stravinsky uma riqueza de conhecimento e compreensão sobre as mudanças artísticas da época. Sua associação com os Apaches estabeleceu bases para alianças posteriores com outros poetas, artistas e músicos franceses³⁵ (Pasler, 1982, p. 406, tradução nossa).

Portanto, além da relação de instrução e aprendizado musical com Rimsky-Korsakov (um dos compositores ligados ao Círculo Balakirev), da amizade e relações profissionais com Debussy e Ravel, o contato com os demais Apaches e excursões e compromissos relacionados aos Ballets Russes permitem a Stravinsky um relacionamento estético direto com o estilo musical promovido por outros compositores. Tal acontecimento possibilita que estruturas musicais de Stravinsky tenham sofrido influência de compositores de seu tempo, especialmente com os quais mantinha relacionamento estreito e cujos elementos musicais lhe causavam identificação. Desta forma, na qualidade de procedimento comum a partir dos Ballets Russes, o paralelismo de acordes por quintas consecutivas está, desde o início da carreira de Stravinsky, presente em passagens de obras que compreendem o repertório que o tornou mais conhecido, essencialmente envolto em relações de desenvolvimento hipertextuais através de pares de seu círculo de amizade e convívio musical.

Acordes paralelos podem ser encontrados no vocabulário composicional de Stravinsky, por exemplo, em passagens de *The Firebird Suite* (1910), em *Petrushka* (1910-1911), em *Le Sacre du Printemps* (1913) e *Les Noces* (1917). Uma vez que obras com influência da música popular, como *Ragtime for Eleven Instruments* (1918), *Tango* (1940) e *Ebony Concerto* (1945), também apresentam sequências de acordes em suas tramas musicais (especialmente tríades maiores e menores), pode-se afirmar que os empréstimos populares de Stravinsky articulam conceitos previamente introduzidos em seus balés mais famosos (ver próximas figuras). Um tanto quanto influenciada pela música do Círculo Balakirev, de Debussy e Ravel, esta questão ratifica sua voz autoral e corrobora com a construção de um estilo pessoal modernista.

³⁴ Taruskin descreve a chegada de Ravel de forma diferente: “como Stravinsky tinha todos os materiais de Mussorgsky, Ravel teve que vir para Clarens; ele chegou junto com sua mãe [...] na manhã de terça-feira, 3 de março, e se instalou em um hotel próximo à pensão de Stravinsky” (1996: 1045, tradução nossa). Original: “at Stravinsky’s request Ravel was brought into the picture. Since Stravinsky had all the Musorgsky materials, Ravel had to come to Clarens. He arrived together with his mother [...] on the morning of Tuesday, 03 March, and took up residence in a hotel near Stravinsky’s pension”.

³⁵ Original: “With the war, the Apaches began to disband. Stravinsky had less occasion to come to Paris. [...] Yet despite an aesthetic distance that began to separate them in the 1920s, when Ravel and Delage expressed dislike for Stravinsky’s *Mavra*, their impact on his life left its mark. Their common disdain for the Romantic notions of inspiration and grandiose sentiment and their interest in craftsmanship and controlled expression play central roles in Stravinsky’s aesthetic writings of the 1930s and 1940s. Having had the opportunity to discuss not only Japanese art and the implications of *Pelleas*, but also symbolist poetry and the relation between poetry and music gave Stravinsky a wealth of knowledge and understanding about changes at the time in all arts. His association with the Apaches laid the foundation for later alliances with other French poets, artists and musicians”.

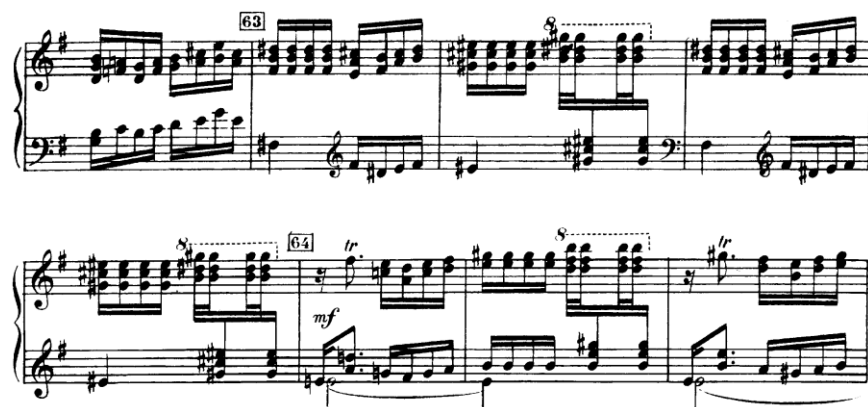


Fig. 29: Marcação de ensaio n° 63 de "The Princesses' Game with the Golden Apples", em *The Firebird Suite* (1910), de Igor Stravinsky



Fig. 30: Marcação de ensaio n° 5 em *Petrushka* (1910-11), de Igor Stravinsky



Fig. 31: Últimos compassos de "Cercles mystérieux des adolescentes", em *Le Sacre du Printemps* (1913), de Igor Stravinsky

Fig. 32 shows a page from the musical score of *Les Noces* by Igor Stravinsky. It features vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The score is in French and Russian. Rehearsal marks 12 and 13 are indicated by circled numbers above the vocal staves. The lyrics are: "Soprano: - бѣ со-ло-вей во-са-ду, Ва вы - со-комъ те - ре-му, Ва вы - со-комъ Из-у - кра - шен - номъ; arbre est de dans ton jardin, dans l'arbre un ross-i-gnol chante n'est ce pas qu'il chante a-fin qu'ell'soit con-ten-te; Alto: - бѣ со-ло-вей во-са-ду, Ва вы - со-комъ те - ре-му, Ва вы - со-комъ Из-у - кра - шен - номъ; arbre est de dans ton jardin, dans l'arbre un ross-i-gnol chante n'est ce pas qu'il chante a-fin qu'ell'soit con-ten-te; Tenor: - бѣ со-ло-вей во-са-ду, Ва вы - со-комъ те - ре-му, Ва вы - со-комъ Из-у - кра - шен - номъ; arbre est de dans ton jardin, dans l'arbre un ross-i-gnol chante n'est ce pas qu'il chante a-fin qu'ell'soit con-ten-te; Bass: - бѣ со-ло-вей во-са-ду, Ва вы - со-комъ те - ре-му, Ва вы - со-комъ Из-у - кра - шен - номъ; arbre est de dans ton jardin, dans l'arbre un ross-i-gnol chante n'est ce pas qu'il chante a-fin qu'ell'soit con-ten-te;".

Fig. 32: Marcação de ensaio nº 12 e 13 no primeiro movimento de *Les Noces* (1914-1917), de Igor Stravinsky

Fig. 33 shows a page from the musical score of *Ragtime* by Igor Stravinsky. It features piano accompaniment. The score is in 2/4 time. Measures 36-40 are shown. The dynamics are marked: *mp* (mezzo-piano) at measure 36, *f* (forte) at measure 37, *f* at measure 38, *p* (piano) at measure 39, and *f* at measure 40. The tempo is marked *Ragtime*.

Fig. 33: *Ragtime* c. 36-40, de Igor Stravinsky

Fig. 34 shows a page from the musical score of *Ragtime* by Igor Stravinsky. It features piano accompaniment. The score is in 2/4 time. Measures 61-63 are shown. The dynamics are marked: *f* (forte) at measure 61, *p subito* (piano subito) at measure 62, and *f* at measure 63. The tempo is marked *Ragtime*.

Fig. 34: *Ragtime* c. 61-63, de Igor Stravinsky

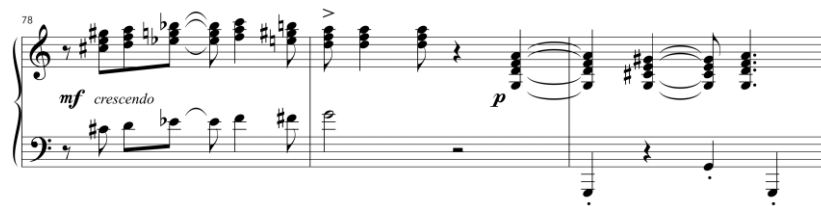
Fig. 35: *Ragtime* c. 78-80, de Igor StravinskyFig. 36: *Ragtime* c. 90-93, de Igor StravinskyFig. 37: *Ragtime* c. 102-104, de Igor StravinskyFig. 38: *Ragtime* c. 116-118, de Igor StravinskyFig. 39: *Tango* c. 23-24, de Igor Stravinsky

Fig. 40: *Tango* c. 33-48, de Igor Stravinsky

Fig. 41: Segundo Movimento de *Ebony Concerto* c. 7, de Igor Stravinsky

Fig. 42: Segundo Movimento de *Ebony Concerto* c. 7, de Igor Stravinsky



Fig. 43: Segundo Movimento de *Ebony Concerto* c. 12-16, de Igor Stravinsky



Fig. 44: Terceiro Movimento de *Ebony Concerto* c. 95-102, de Igor Stravinsky



Fig. 45: Terceiro Movimento de *Ebony Concerto* c. 123-126, de Igor Stravinsky

5. Exemplos da literatura teórico-musical

O fenômeno da sequência de tríades e acordes paralelos no Modernismo fora descrito por teóricos como Cope (1997) e Kostka (2006). Embora a discussão sobre esta prática modernista seja breve e sintetizada em ambos os autores, suas visões descritivas sobre o assunto representam um ponto de partida para identificações e considerações de tais eventos na música de compositores do período, incluindo Stravinsky. De acordo com Cope (1997, p. 18), a condução tradicional de vozes, com ênfase no movimento contrário, pode criar um caos de movimento de vozes com acordes formados por múltiplas notas; as vozes tenderiam a colidir e sofrer falta de distinção. Cope caracteriza como flutuação (no inglês, *planing*) o aparecimento de acordes em movimento paralelo. Tal fenômeno estaria relacionado com o “congelamento” de acordes e sua subsequente movimentação em paralelo, “como se estes acordes fossem apenas uma única linha melódica”. Enquanto a estrutura intervalar e suas funções podem variar de acorde para acorde, não a progressão harmônica, mas o movimento horizontal desloca tais estruturas. Ainda de acordo com Cope (1997, p. 18), a rotulação de cada acorde em categorias, como, por exemplo, tônica ou dominante, ignoraria a intenção real da música: “apesar de ser possível analisar cada função harmônica, as sonoridades verticais são mais bem compreendidas como subprodutos da linha melódica principal”³⁶ (tradução nossa).

Kostka (2006) também se utiliza do termo *planing* para designar o mesmo fenômeno. De acordo com Kostka (2006, p. 86), “o paralelismo harmônico, tão típico de muitas obras do século XX [...], pode ser: **diatônico**, o que significa que ele usa apenas as teclas brancas do piano [sic] ou alguma de suas transposições possíveis [como na Fig. 46]; **real**, o que significa que a sonoridade é exatamente transposta [ver o piano nos c. 1-2 da Fig. 47]; ou **misto**, o que significa que o paralelismo não é consistentemente

³⁶ Original: “Traditional voice leading, with its emphasis on contrary motion, can create contrapuntal chaos with chords of so many members; the voices tend to collide and lack distinction. Such chords, therefore, often appear in parallel motion. This is called planing. Planing freezes chords and then moves them in parallel as if they were a single melodic line [...]. While the intervals within each chord [...] and the functions could be said to change on each chord, the horizontal movement, not the harmonic progression, carries the vertical structures along. To label each chord as tonic, dominant, and so on ignores the real intent of the music. [...] Although it would be possible to analyze every harmonic function, the vertical sonorities are better understood as by-products of the planed melodic line”.

diatônico ou real [ver os violoncelos no c. 4 da Fig. 47]³⁷ (KOSTKA, 2006, p. 86, tradução nossa, grifos nossos). Conforme exemplo levantado pelo autor, o paralelismo diatônico pode ser observado em uma passagem executada pelo piano nos c. 295-299 do *Piano Concerto n° 2* (1931), de Béla Bartók (Fig. 46). Neste trecho, pode-se verificar uma sequência ascendente de acordes diatônicos, partindo do acorde de Fá Maior com chegada em Dó Maior. Para ilustrar o paralelismo misto, Kostka utiliza uma passagem do Quarto Movimento da *Sinfonia n° 2* (1946) c. 1-2, de Roger Sessions (Fig. 47), onde a sequência descendente de acordes maiores paralelos (D Maior - C# Maior - B Maior - A Maior - G Maior) é apresentada pelos violoncelos, com reforço do piano nos tempos fortes.

Fig. 46: *Piano Concerto n° 2* (1931), de Béla Bartók, c. 295-299. Fonte: Kostka (2006, p. 85)

³⁷ Original: "Harmonic parallelism, so typical of much twentieth-century music, is often referred to as planing; parallelism may be diatonic, meaning that it uses only the white keys of the piano or some transposition of them [...], real, meaning that the sonority is exactly transposed [...], or mixed, meaning that the parallelism is not consistently diatonic or real [...]"

Fig. 47: Quarto Movimento da *Sinfonia n° 2* (1946) c. 1-2, de Roger Sessions. Fonte: Kostka (2006, p. 87)

A técnica de tríades e acordes em movimento paralelo traduz um significativo elo entre a música antiga, o Nacionalismo Russo da segunda metade do século XIX e compositores modernistas canônicos, como Debussy, Ravel, Stravinsky, Bartók e Villa-Lobos. O fenômeno da **flutuação**, algo comum em peças destes compositores, muitas vezes representa a substância central de um momento musical, podendo corresponder à camada musical principal dentro de um evento curto ou até mesmo de uma longa sessão. Por meio desta perspectiva, a força textural de blocos de acordes em movimentação paralela, capaz de ser reconhecida neste tipo de repertório, apresenta-se mais relevante do que o olhar limitado sobre transposições simultâneas de uma linha melódica principal, uma das interpretações também possíveis a este evento. Embora este último ângulo possa permitir a observação detalhada da natureza da transformação do material vertical ao longo da movimentação em paralelo, como a manutenção ou metamorfose parcimoniosa do conteúdo intervalar dos acordes, o fenômeno da sucessão de tríades e acordes em paralelo visto “como um todo” pode representar uma abordagem mais atinada aos casos modernistas, uma vez que a predeterminação de um padrão de organização interna e a manutenção ou a metamorfose do conteúdo intervalar de tais acordes parecem possuir menor relevância ao longo do processo criativo destes compositores, tendo em vista o vigor de suas “liberdades criativas” como principal força ordenadora dentro desta *praxis*.

Considerações finais

A questão da ausência de trabalhos teóricos de Stravinsky sobre sua própria música é um tema que circunda proposições analíticas em torno de seu nome. Muito embora não tenha se esforçado para teorizar de forma mais técnica ou profunda determinados aspectos de seu próprio estilo composicional (como fizeram vanguardistas canônicos da primeira metade do século XX, como Hindemith, Schönberg e Messiaen), Stravinsky procurou distanciar-se da ideia de anarquia e desordem muitas vezes conferida ao seu estilo. A não realização e publicação de trabalhos teóricos sobre seu próprio estilo pode ser uma das explicações para que sua música tenha sido “mal compreendida” por parte da crítica de seu tempo. Uma das hipóteses para que esta “teorização de si mesmo” não tenha se concretizado associa-se à tentativa de preservação de um estilo privado por parte do compositor, que, ao contrário de seu contemporâneo Schönberg, não esteve inserido em um grupo ou movimento, como a Segunda Escola de Viena, e que não celebrou as menores complexidades do desenvolvimento de uma carreira artística em sua terra natal. Ao contrário de seu contemporâneo Schönberg, sua busca por espaço profissional no *establishment* artístico europeu ocorreu em condições de exílio, provavelmente em um cenário de desafios mais acentuados do que os encontrados por Debussy, Ravel e até mesmo Schönberg. A falta de produção por parte de Stravinsky nos domínios teóricos pode, pelo menos hipoteticamente, ser especulada como uma tentativa de proteção a seu estilo pessoal desenvolvido durante uma vida marcada pelo desafio dos exílios e como uma estratégia de busca por reconhecimento e prestígio.

Contudo, Stravinsky não se revelava completamente avesso ao debate teórico e estético. Ao contrário das acusações de aleatoriedade e cacofonia, que por vezes lhes eram atribuídas por opositores, sua perspectiva composicional e estética partia de uma posição clara e objetiva a respeito da “ordem enquanto controle sobre o caos”. Em suas palestras ministradas em Harvard no ano de 1940, transcritas e publicadas como *Poética Musical em 6 Lições*, Stravinsky (1996, p. 17) afirma, dentre outras coisas, que o estudo do princípio que rege o processo formal requer um **dogma**, que por sua vez traria **ordem** ao **caos**. Stravinsky contestava a imagem de artista revolucionário, que, segundo o próprio compositor, era-lhe atribuída erroneamente, por ignorância ou malevolência. Opunha-se também à referência à cacofonia, na sua visão, imputada equivocadamente a si e a outros compositores contemporâneos como Schönberg. Paradoxalmente, suas ideias sobre o fazer musical evidenciam um posicionamento conservador, “insensível ao prestígio da revolução [musical do século XX]”, segundo as palavras do próprio compositor. Opondo-se à imagem de **revolucionário**, Stravinsky percebe a si mesmo como um **inovador**, alguém que se vale de elementos da tradição e os justapõe em uma nova realidade musical:

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

Por meio de suas entrevistas e interlocuções públicas, percebe-se que conceitos como **originalidade**, **inovação**, **ordem** e **dogma** contavam com o apreço de Stravinsky na qualidade de abstrações representativas de sua própria obra, enquanto termos como **revolução**, **caos** e **ruptura de equilíbrio** lhe provocavam objeção. Muito embora sua música possa ter sido descrita como caótica, cacofônica e ter sido mal-recebida, como na estreia de *Le Sacre du Printemps*, seu pensamento estético e, por suposta consequência, seu pensamento composicional sugerem uma inclinação à utilização de materiais musicais previamente estabelecidos e conhecidos ao longo da história da música ocidental europeia. Sua inventividade e originalidade, portanto, não se dinamizam através do rompimento com o passado, mas sim por intermédio de reorganizações e reordenações técnicas e de materiais, ou de fragmentos dessas técnicas e desses materiais. Desse modo, suas obras revelam similitudes com algumas construções e práticas composicionais cujos precedentes históricos datam do século IX (como, por exemplo, os primeiros exemplos da prática polifônica).

Ao contrário da Segunda Escola de Viena, que, dentre outras questões, empreendeu a busca pelo estabelecimento de novos sistemas de organização de alturas e da expansão de elementos formais tradicionais, a obra de Stravinsky baseia-se, em certa medida, na ideia de ressignificação e adaptação, seja de elementos da música antiga, barroca, clássica ou até mesmo da música popular de seu tempo. Apoiando-nos na teoria transtextual de Genette (2010), podemos observar que processos de ressignificação por meio da música de Stravinsky fundamentam-se tanto em questões arquitextuais (na relação de um texto com arquitextos, ou categorias maiores de textos) quanto hipertextuais (em toda relação que une um texto B, o **hipertexto**, a um texto anterior A, o **hipotexto**, do qual ele **brota** de uma forma que não é a do comentário). Na primeira categoria, diversos **arquitextos** processados por Stravinsky compreendem uma vasta gama de momentos históricos, incluindo o Barroco, o Classicismo, o Folclorismo, o Primitivismo, o estilo russo, a música popular e até mesmo o Serialismo. Na segunda categoria, os empréstimos e apropriações da música de outros compositores, como a *Trio Sonata n° 1* de Domenico Gallo (1730-1768) em *Pulcinella* (1920), revelam que Stravinsky não apenas articulava seu estilo particular “por entre” estilos genéricos de diversos períodos, mas também por meio da prática de citação adaptada e até mesmo direta de outros compositores ou de melodias folclóricas de autoria desconhecida (como confirmam as melodias lituanas em *Le Sacre*).

Buscando contribuir com a discussão sobre o episódio da **sequência acordes em movimento paralelo** como uma das características da materialidade de algumas camadas texturais em passagens musicais de Stravinsky, o presente trabalho observa que esta aptidão possui colateralidades com o início da prática polifônica medieval teorizada e, conforme empregado no modernismo stravinskiano, representa um afastamento prático dos mecanismos de condução de vozes (com ênfase na idealização dos movimentos oblíquo e contrário) que se estabeleceram a partir do século XV e, especialmente, durante o predomínio do sistema tonal. Fundamentado não apenas na música antiga, mas também nos ideais do Nacionalismo Russo antigermânico da metade do século XIX, o paralelismo de acordes em Stravinsky possui precedentes na música de um grupo de compositores que cercavam Mily Balakirev, incluindo Alexander Borodin, César Cui, Modest Mussorgsky e Nikolai Rimsky-Korsakov (seu tutor durante os primeiros anos de composição). A influência estética do Círculo Balakirev na música de Debussy e Ravel, amigos de Stravinsky durante a década de 1910, também transmite a questão do paralelismo de acordes para a música destes compositores franceses. O contato de Stravinsky com a questão do paralelismo conforme apresentado por esses compositores é refletido em sua extensa obra, desde seus prestigiados *ballets russes* no início da

década de 1910 estendendo-se até mesmo ao seu repertório “popular americano”. Não menos importante do que as amplas e demais questões que envolvem processos composicionais de suas obras, os momentos em que acordes são articulados em paralelo constituem um dos traços tipicamente característicos da música de Stravinsky.

Referências

- ALBRIGHT, Daniel. *Modernism and Music: An Anthology of Sources*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- APEL, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. 2. ed. rev. and enlarged. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1969.
- CAMPBELL, Stuart. Balakirev, Mily Alekseyevich. In: SADIE, Stanley; TYRRELL, John (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. London: Macmillan Publishers, 2001. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>. Acesso em: 19 set. 2016.
- COPE, David. *Techniques of the Contemporary Composer*. New York City: Schirmer Books, 1997.
- DEBUSSY, Claude; BUSONI, Ferruccio; IVES, Charles. *Three Classics in the Aesthetic of Music*. New York: Dover, 1962.
- DRABKIN, William. Consecutive Fifths, Consecutive Octaves [parallel fifths, parallel octaves]. In: SADIE, Stanley; TYRRELL, John (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. London: Macmillan Publishers, 2001. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>. Acesso em: 19 set. 2016.
- FROBENIUS, Wolf. Polyphony, I: Western. In: SADIE, Stanley; TYRRELL, John (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. London: Macmillan Publishers, 2001. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>. Acesso em: 19 set. 2016.
- FROLOVA-WALKER, Marina. Russian Federation (Russ. Rossiiskaya Federatsiya). In: SADIE, Stanley; TYRRELL, John (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. Ed. London: Macmillan Publishers, 2001. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>. Acesso em: 19 set. 2016.
- GARDEN, Edward. Five, the [Moguchaya kuchka; Mighty Handful]. In: SADIE, Stanley; TYRRELL, John (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. London: Macmillan Publishers, 2001. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>. Acesso em: 19 set. 2016.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: a literatura de segunda mão*. Excertos traduzidos por Cibele Braga, Erika Viviane Costa, Vieira Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.
- HUSMANN, Heinrich. *Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit*. Köln: Arno Volk Verlag, 1954.
- JENSEN, Eric Frederick. *Debussy (Master Musicians Series)*. New York: Oxford University Press, 2014.
- KELLY, Barbara L. History and Homage. In: MAWER, Deborah (ed.). *The Cambridge Companion to Ravel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- KELLY, Barbara L. Ravel, (Joseph) Maurice. In: SADIE, Stanley; TYRRELL, John (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. London: Macmillan Publishers, 2001. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>. Acesso em: 19 set. 2016.
- KORABEL'NIKOVA, Liudmila Zinov'evna. *Alexander Tcherepnin: The Saga of a Russian Emigré Composer*. Bloomington: Indiana University Press, 2008.
- KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. Upper Saddle River: Prentice Hall, 2006.
- LESURE, François. Debussy, (Achille-)Claude. In: SADIE, Stanley; TYRRELL, John (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. London: Macmillan Publishers, 2001. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>. Acesso em: 19 set. 2016.
- PASLER, Jann. Stravinsky and the Apaches. *The Musical Times*, v. 123, n. 1672, p. 403-407, June 1982.

PASLER, Jann. Apaches, Les. In: SADIE, Stanley; TYRRELL, John (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. London: Macmillan Publishers, 2001. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>. Acesso em: 19 set. 2016.

RECKOW, Fritz. Organum. In: SADIE, Stanley; TYRRELL, John (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. London: Macmillan Publishers, 2001. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>. Acesso em: 19 set. 2016.

SACHS, Kurt-Jürngn. Counterpoint. In: SADIE, Stanley; TYRRELL, John (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. London: Macmillan Publishers, 2001. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>. Acesso em: 28 jan. 2018.

SAMSON, Jim. Romanticism. In: SADIE, Stanley; TYRRELL, John (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. London: Macmillan Publishers, 2001. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>. Acesso em: 19 set. 2016.

STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em 6 Lições*. Trad. Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

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

STRAVINSKY, Theodore. *Catherine and Igor Stravinsky: A Family Album*. London: Boosey & Hawkes, 1973.

WALSH, Stephen. Stravinsky, Igor (Fyodorovich). In: SADIE, Stanley; TYRRELL, John (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. London: Macmillan Publishers, 2001. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/public/>. Acesso em: 19 set. 2016.

WHITE, Eric Walter. Stravinsky and Debussy. *Tempo*, n. 61/62, p. 2-5, Spring/ Summer 1962.

Alexy Viegas é professor nos cursos de Licenciatura em Música e Bacharelado em Produção Musical (PUCPR); atuou também nos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Música (UNESPAR). Realizou Pós-Doutorado em Música (USP | 2022), com pesquisa em Análise Musical e Recursos Tecnológicos; Doutorado em Música (USP | 2017) com duplo estágio sanduíche (ULaval-Canadá, 2015; e CUNY-Estados Unidos, 2015-2016), na área de Teoria e Análise Musical; Mestrado em Música (UFPR | 2010), na área de Interpretação/Processos Criativos; Bacharelado em Música Popular (2008 | UNESPAR-FAP); com formação em Arranjo (2006) pelo Conservatório de MPB de Curitiba (CMPB). Atua em quatro áreas principais: 1) Teoria e Análise Musical; 2) Música e Tecnologia; 3) Composição e Arranjo; 4) Interpretação. Na área de Teoria e Análise Musical, desenvolveu dissertação de Mestrado (2009-2010) e tese de Doutorado (2014-2017) sobre a relação de Stravinsky com a Música Popular Americana. Realizou visita técnica (2016) ao Instituto Paul Sacher, na Suíça, onde trabalhou com manuscritos originais de Stravinsky. Ministrou o curso "DAW para iniciantes: Gravando e Editando Áudio e MIDI" na 38ª Oficina de Música de Curitiba (2021). Na área de Composição e Arranjo, sua obra intitulada *Música para o Corredor das Ilusões* (2017) foi apresentada na exposição *Circonjuncturas*, do artista plástico Rafael Silveira, entre maio e agosto de 2017 no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba. alexylviegas@gmail.com



A *Opus* está licenciada sob uma licença [CC-BY](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).