

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ALEXY GAIONE VIEGAS DE ARAÚJO

**O ELEMENTO POPULAR NA OBRA “*RAGTIME PARA ONZE
INSTRUMENTOS*”, DE IGOR STRAVINSKY**

CURITIBA

2010

ALEXY GAIONE VIEGAS DE ARAÚJO

**O ELEMENTO POPULAR NA OBRA “*RAGTIME PARA ONZE
INSTRUMENTOS*”, DE IGOR STRAVINSKY**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, área de concentração Teoria e Criação, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Norton Dudeque

CURITIBA

2010

À minha família, meu alicerce.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Norton Dudeque, pela confiança neste trabalho.

À Prof^ª. Dr^ª. Zélia Chueke, ao Prof. Dr. Acácio Piedade e ao Prof. Dr. Carlos Yansen, pela efetiva participação nas bancas de qualificação e defesa.

Aos meus professores no Programa de Pós Graduação em Música da UFPR: Prof. Dr. Daniel Quaranta, Prof. Dr. Maurício Dottori, Prof^ª. Dr^ª. Rosane Cardoso e Prof^ª. Dr^ª. Roseane Yampolshi.

Aos meus professores Vicente Ribeiro, Vittor Santos e Maestro Osvaldo Colarusso.

Ao Prof. Dr. André Egg e à Prof^ª. Ms. Maria Aparecida Zanatta, da Faculdade de Artes do Paraná, pela orientação na concepção desta pesquisa.

Aos meus colegas no curso de mestrado, especialmente o Ms. Daniel Medeiros.

RESUMO

Esta dissertação é um estudo histórico-analítico da peça *Ragtime para onze instrumentos*, de Igor Stravinsky (1882-1971). Apresenta discussão entre autores a respeito da abordagem histórica do *ragtime* nos Estados Unidos e seus desdobramentos na Europa: o contato de Stravinsky com o *ragtime* tradicional; o diálogo entre a música popular americana e a música de concerto européia (BERLIN, 1980, 1994 e 2001; BOMBERG, 2002; COOKE, 1998; MCKINLEY, 1986; SHAW, 1986; TARUSKIN, 1996; WALSH, 2002). A partir da abordagem estilística do *ragtime tradicional* (SCHAFER e RIEDEL, 1973; BERLIN, 1980), busca investigar indícios em *Ragtime para onze instrumentos* da existência do elemento popular no material composicional e da possível influência de arranjos de *ragtime* na peça de Stravinsky. Levanta questões relacionadas à análise estrutural de *Ragtime para onze instrumentos*, tendo como base a teoria de Allen Forte (1973).

PALAVRAS CHAVE: análise musical, Stravinsky, *ragtime*, elemento popular.

ABSTRACT

This dissertation is a historical and analytical study of the *Ragtime for eleven Instruments*, by Igor Stravinsky (1882-1971). It displays discussions among scholars in concern of the historical approach of *ragtime music* in the United States of America and its spread throughout Europe: Stravinsky's contact with traditional *ragtime*; the dialogue between American popular music and European classical music (BERLIN, 1980, 1994 e 2001; BOMBERG, 2002; COOKE, 1998; MCKINLEY, 1986; SHAW, 1986; TARUSKIN, 1996; WALSH, 2002). From a stylistic approach of the traditional *ragtime* genre (SCHAFER e RIEDEL, 1973; BERLIN, 1980), it aims to search for evidences of popular elements in the composition in *Ragtime for eleven instruments*, and of the possible influence of ragtime arrangements in Stravinsky's piece. It raises the discussion related to the structural analysis of *Ragtime for eleven instruments*, based on the theory of Allen Forte (1973).

KEYWORDS: musical analysis, Stravinsky, *ragtime*, popular element.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Capa da partitura de <i>Ragtime Para Onze Instrumentos</i> , assinada por Pablo Picasso..	17
Figura 2: Síncopes não ligadas.....	21
Figura 3: Síncopes Ligadas	23
Figura 4: Ritmos iniciais de <i>Alexander's Ragtime Band</i> , escritos em rítmica tradicional.	23
Figura 5: Ritmos iniciais de <i>Alexander's Ragtime Band</i> , escritos com figuras pontuadas.	24
Figura 6: Ritmos característicos de <i>ragtime</i>	30
Figura 7: Capa e contracapa de <i>High-Class Standard Rags</i>	39
Figura 8: Partes instrumentais dos arranjos do <i>High-Class Standard Rags</i>	44
Figura 9: Exemplos de tipos de síncope em <i>ragtime</i>	46
Figura 10: Síncopes não ligadas – compassos 5-7 de <i>Hilarity Rag</i> , James Scott.....	47
Figura 11: Síncopes ligadas – <i>Sensation</i> , Joseph Lamb.....	47
Figura 12: Síncopes aumentadas – <i>The Cascades</i> , Scott Joplin.....	47
Figura 13: Síncope não-ligada – compassos 81-82 de <i>Ragtime para onze instrumentos</i>	48
Figura 14: Síncope ligada – compassos 86-87 de <i>Ragtime para onze instrumentos</i>	48
Figura 15: Síncope aumentada – compasso 67 de <i>Ragtime para onze instrumentos</i>	48
Figura 16: Introdução de <i>Kinklets</i> , de Arthur Marshall.....	49
Figura 17: Introdução de <i>Ophelia Rag</i> , de James Scott	49
Figura 18: Introdução de <i>Sun Flower Slow Drag</i> , de Scott Joplin.....	49
Figura 19: Introdução de <i>Ragtime para onze instrumentos</i>	50
Figura 20: Baixo e acompanhamento em <i>Maple Leaf Rag</i> , de Scott Joplin.....	50
Figura 21: Baixo em <i>Ragtime para onze instrumentos</i>	51
Figura 22: Exemplo do padrão <i>secondary ragtime</i>	51
Figura 23: Variação do padrão <i>secondary ragtime</i>	52
Figura 24: <i>Secondary ragtime</i> nos compassos 17-18 de <i>Sensation</i> , de Joseph Lamb.....	52
Figura 25: <i>Secondary ragtime</i> nos compassos 5-6 de <i>The Entertainer</i> , de Scott Joplin	53

Figura 26: <i>Secondary ragtime</i> nos compassos 34-35 de <i>Ragtime para onze instrumentos</i>	53
Figura 27: Suporte intervalar das síncopes ligadas em <i>The Entertainer</i> , de Scott Joplin.....	54
Figura 28: Suporte intervalar das síncopes ligadas - compassos 28-29 de <i>Ragtime para onze instrumentos</i>	55
Figura 29: Convenções do compasso 13 – compassos 12-16 de <i>Grace and Beauty</i> , de James Scott.....	55
Figura 30: Compassos 12-15 de <i>Ragtime para onze instrumentos</i>	56
Figura 31: <i>Break</i> nos compassos 73-76 de <i>The Entertainer</i> , de Scott Joplin.....	57
Figura 32: <i>Break</i> nos compassos 51-54 de <i>Frog Legs Rag</i> , de James Scott	57
Figura 33: <i>Break</i> nos compassos 13-15 de <i>Ragtime para onze instrumentos</i>	57
Figura 34: Compassos finais de <i>African Pas'</i> , de Maurice Kirwin.....	58
Figura: Figura 35: Cadência V – I em <i>The Entertainer</i> , de Scott Joplin.....	58
Figura 36: Gesto cadencial V – I compasso 4 de <i>Ragtime para onze instrumentos</i>	59
Figura 37: Ritmos pontuados - compassos 93-98 <i>The Chrysanthemum</i> , de Scott Joplin.....	60
Figura 38: Ritmos pontuados – compassos 10-11 e 38-39 de <i>Ragtime para onze instrumentos</i>	60
Figura 39: Uso ocasional das vozes internas como contraponto – Trio de <i>The Entertainer</i>	61
Figura 40: Uso das vozes internas em <i>Ragtime para onze instrumentos</i>	61
Figura 41: Tercinas na introdução de <i>Ophelia Rag</i> , de James Scott	62
Figura 42: Tercinas em <i>Ragtime para onze instrumentos</i> – compassos 3 (introdução) e 67	63
Figura 43: Motivos na introdução de <i>Ragtime Para Onze Instrumentos</i>	66
Figura 44: Exemplos de aparições do motivo <i>a</i>	68
Figura 45: Exemplo de aparições do motivo <i>b</i>	69
Figura 46: Exemplo de aparições do motivo <i>c</i>	70
Figura 47: Exemplo de aparições do motivo <i>d</i>	71
Figura 48: Tema 1	72
Figura 49: Tema 2	73
Figura 50: Ocorrências do tema 3	74
Figura 51: Tema 4	75

Figura 52: Introdução de <i>Ragtime Para Onze Instrumentos</i>	76
Figura 53: Ocorrências da introdução	77
Figura 54: Material contrastante 1 e suas variações.....	78
Figura 55: Demais materiais contrastantes.....	79
Figura 56: Conjuntos da introdução	85
Figura 57: Conjuntos do Tema 1	85
Figura 58: Linha do baixo, compassos 10-11.....	86
Figura 59: Primeiro material contrastante e motivo <i>d</i>	86
Figura 60: Tema 1 e material contrastante	87
Figura 61: Conjuntos do Tema 2.....	88
Figura 62: Primeiro material contrastante e <i>secondary ragtime</i>	89
Figura 63: Padrão de classe intervalar no segundo material contrastante	89
Figura 64: Materiais contrastantes	90
Figura 65: Tema 3 e materiais contrastantes	92
Figura 66: Transferência de registro por deslocamento de oitava.....	93
Figura 67: Materiais contrastantes	94
Figura 68: Permutação do conjunto 3-1	95
Figura 69: Tema 1 em operação de transposição	95
Figura 70: Conjuntos 3-4 e 3-2	96
Figura 71: Conjunto 4-Z29.....	97
Figura 72: Transposição do conjunto 3-2.....	97
Figura 73: Conjuntos cromáticos em contraponto	98
Figura 74: Conjunto 4-21 no consequente do Tema 4	98
Figura 75: Ocorrências do Tema 1	99
Figura 76: Coda.....	100

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Comparação entre Ragtime para onze instrumentos e <i>High-Class Standard Rags</i>	42
Tabela 2: Contraste entre as características dos motivos	67
Tabela 3: Classes intervalares contrastantes	84

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
2. RAGTIME	18
2.1 Scott Joplin e seu papel na afirmação do <i>ragtime</i>	20
2.2 Considerações históricas.....	21
2.2.1 Primeira Fase: 1895 – 1901.....	21
2.2.2 Segunda Fase: 1901 – 1911.....	22
2.2.3 Terceira Fase: 1911 – 1918	23
2.3 Como a música popular americana e o <i>ragtime</i> chegam à Europa.....	24
2.4 Como o <i>ragtime</i> chega aos ouvidos de Igor Stravinsky	30
2.5 A música popular e a música erudita se encontram.....	33
3. O ELEMENTO POPULAR EM RAGTIME PARA ONZE INSTRUMENTOS ..	37
3.1 <i>High-Class Standard Rags</i>	38
3.2 Aspectos estilísticos: Comparação entre <i>High-Class Standard Rags</i> e <i>Ragtime Para Onze Instrumentos</i>	45
3.2.1 Tipos de síncope.....	45
3.2.2 Introdução	48
3.2.3 Baixo e acompanhamento	50
3.2.4 <i>Secondary Ragtime</i>	51
3.2.5 Suporte intervalar das síncopes ligadas.....	54
3.2.6 Convenções do compasso treze.....	55
3.2.7 <i>Breaks</i>	56
3.2.8 Gestos Cadenciais V – I	58
3.2.9 Ritmos Pontuados.....	59
3.2.11 Tercinas	62

3.3 Conclusão da análise	63
4. ANÁLISE DE <i>RAGTIME PARA ONZE INSTRUMENTOS</i>.....	65
4.1 Motivos	66
4.1.1 Motivo a	67
4.1.2 Motivo b	68
4.1.3 Motivo c	69
4.1.4 Motivo d.....	70
4.2 Temas	71
4.2.1 Tema 1.....	72
4.2.2 Tema 2.....	73
4.2.3 Tema 3.....	74
4.2.4 Tema 4.....	74
4.3 Introdução.....	76
4.4 Materiais contrastantes.....	77
4.5 Esquema Formal	80
4.6 Questões Estruturais	83
4.6.1 Primeira Seção	84
4.6.2 Segunda Seção	91
4.6.3 Coda	99
4.7 Conclusão da análise	100
5. CONCLUSÃO	104
6. REFERÊNCIAS	106

1. INTRODUÇÃO

A peça do compositor russo Igor Stravinsky (1882-1971) intitulada *Ragtime para onze instrumentos*¹ foi estreada em versão para piano no dia 8 de novembro de 1919 em Lausanne, na Suíça, e em versão para conjunto no dia 27 de abril de 1920 em Londres, na Inglaterra (WALSH, 2002, p. 546). Através da ajuda do poeta suíço Blaise Cendrars, a peça foi publicada pela editora *Editions de La Sirène* em 1920, sendo posteriormente negociada com a editora Chester, tornando-se comum entre pianistas e grupos música de câmara². De acordo com Richard Taruskin (1996, p. 1307) a peça foi concluída na manhã do dia 10 de novembro de 1918, data da rendição alemã na Primeira Guerra Mundial, tornando-se significativa à obra de Stravinsky no sentido da busca por elementos musicais do *ragtime* norte-americano e reelaboração deste material em uma obra estilizada.

De acordo com Walsh (2002, p. 546), *Ragtime para onze instrumentos* foi composta entre 1917 e 1918, após uma série de composições que inclui *Les Noces* (1914-1919), *O Canto do Rouxinol* (1917), *Estudo para pianola* (1917), *Berceuse para voz e piano* (1917), *Lied ohne Namen para dois fagotes* (1916-1918), *A História do Soldado* (1918), antecedendo *Três peças para clarinete solo* (1918), *Quatro canções russas* (1918-1919), *Piano Rag music* (1919) e *Pulcinella* (1920). Com a exceção de *O Canto do Rouxinol* e *Pulcinella*, observa-se, neste período, a predominância de obras solo e de câmara.

Em *Ragtime para onze instrumentos*, identifica-se uma concepção diferente da abordagem de *ragtime* em *História do Soldado*, estreada em Lausanne no dia 28 de setembro de 1918: se em *História do Soldado* a utilização de *ragtime* não significava uma nova proposta estética orientada à música popular americana, mas apenas uma ruptura com a tradição orquestral russa (TARUSKIN, 1996, p. 1301), em *Ragtime para onze instrumentos* Stravinsky toma o gênero popular norte-americano como ponto de partida para a criação de um texto musical original e peculiar.

¹ Em inglês, *Ragtime for eleven instruments*; em francês, *Ragtime pour onze instruments*.

² WALSH, Stephen. **Igor Stravinsky**. Disponível em: <http://www.chesternovello.com/Default.aspx?TabId=2431&State_2905=2&composerId_2905=1530> Acesso em 10/03/2010.

Segundo Taruskin (1996, p. 1307), nesta peça o compositor russo empresta clichês Joplinescos – em referência ao compositor de *ragtime* Scott Joplin – para criar seu texto musical original. Com a apreciação da peça, de fato percebe-se uma adaptação de clichês não apenas típicos da obra de Scott Joplin, mas também comuns ao repertório do gênero *ragtime*, como motivos rítmicos peculiares, orquestração e tratamento das vozes, gestos de introdução e conclusão, entre outros.

No artigo intitulado *Stravinsky and Ragtime* (1982)³, Barbara Heyman afirma que a peça *Ragtime para onze instrumentos*, em comparação com *Ragtime de História do Soldado e Piano-Rag Music*, parece mais próxima do espírito clássico do *ragtime*, principalmente em relação a sua sonoridade dançante (p. 556). A própria instrumentação seria mais fiel ao gênero do que em *História do Soldado*, que utiliza instrumentos não típicos de *ragtime*, como por exemplo, o fagote⁴.

Em conversa com Robert Craft, Stravinsky lembra detalhes acerca da composição da obra:

R.C. Quais foram as origens *jazzísticas* de *Ragtime para onze instrumentos* e como você considera esta música nos dias atuais?

I.S. Uma influência *jazzística*, no termo completo, pode ser encontrada por toda a minha música, como por exemplo no *Bransle de Poitou* e o *Bransle Simple* em *Agon*, e no *pás d'action* e *pas de deux* (seção do meio) em *Orpheus*. Meu *Ebony Concerto* é minha contribuição ao *blues*, e a música de flauta, harpa e clarinete do movimento lento de minha *Sinfonia em Três Movimentos* é o meu presente ao *boogie-woogie*, assim como a música de flauta e clarinete na sarabanda de *Perséphone*. (STRAVINSKY; CRAFT, 2002, p. 136)⁵

Stravinsky deu poucas declarações acerca de *Ragtime para onze instrumentos*. Na entrevista com Robert Craft intitulada “*Jazz Comerciais*”, em

³ HEYMAN, Barbara B. Stravinsky and Ragtime. *The Musical Quarterly*, n. 64(4), p. 543-562, 1982. Artigo científico.

⁴ Os instrumentos geralmente associados ao *ragtime* são flauta, clarinete, trompete, trombone, violino, contrabaixo, piano, banjo e instrumentos de percussão.

⁵ “R.C. What were the jazz origins of *Ragtime for Eleven Instruments*, and how do you regard this music today? I.S. A jazz influence, the blanket term, can be found throughout my music, for example in the *Bransle de Poitou* and the *Bransle Simple* in *Agon*, and in the *pás d'action* and *pas de deux* (middle section) in *Orpheus*. My *Ebony Concerto* is my contribution to ‘blues’, and the flute, harp and clarinet music of the slow movement of my *Symphony in Three* is my gift to boogie-woogie, as is the flute and clarinet music in the sarabande of *Perséphone*. I began the *Ragtime* in October 1918 and finished it on the morning of the Armistice. I remember how, sitting at the cimbalom in my garret in Morges, I was afraid of a buzzing in my ears that increased until I was afraid I had been stricken like Robert Schumann. I went down to the street and was told that everyone was hearing the same noise, and that it was from Cannon along the French frontier signalling the end of the war.” Tradução nossa.

Dialogues and Diary (1963, p. 85), o compositor dialoga a respeito de suas obras com sonoridade *jazz* e instrumentação típica de conjuntos populares. Stravinsky fala de peças como *Circus Polka*, *Scherzo à La Russe*, *Ebony Concerto*, além do próprio *Ragtime para onze instrumentos*, e revela que, com a exceção de *Ragtime*, teve que aceitar a encomenda destas obras, uma vez que com a guerra na Europa os pedidos por novas composições suas diminuiu radicalmente. Stravinsky comenta os detalhes da finalização da peça:

Eu comecei o *Ragtime* (para onze instrumentos) em outubro de 1918 e o terminei na manhã do armistício. Eu lembro que, sentado em um cimbalum no meu ático em Morges, eu estava inquieto com barulhos que aumentavam no meu ouvido e até que fiquei preocupado em ser atingido como Robert Schumann. Eu fui até a rua e foi dito que todos ouviam o mesmo ruído, que vinha de um canhão junto ao fronte francês sinalizando o fim da guerra. (STRAVINSKY; CRAFT, 1963, p. 87)⁶

Ainda de acordo com Stravinsky (ibid, p. 87), em 1918 Ernest Ansermet, retornando de uma turnê dos Balés Russos nos Estados Unidos, lhe trouxe um apanhado de peças de ragtime em reduções para piano e partituras instrumentais, que lhe serviram de base para compor *Ragtime de História do Soldado* e *Ragtime para onze instrumentos*⁷. Stravinsky não menciona quais os compositores de *ragtime* que teve contato através destas partituras, nem mesmo dá pistas de qual período do gênero seriam.

Barbara Heyman (1982) faz uma introdução ao tema discutindo o *ragtime* na Europa na virada do século XX, afirmando que o gênero exercia um grande fascínio no velho continente. Heyman prossegue:

Vários fatores contribuíram para este entusiasmo, sendo que um deles foi a larga disseminação de partituras entre 1895 e 1915. Obras de *ragtime*, algumas vezes acompanhadas pela palavra *cakewalk* em seus títulos, estavam disponíveis em partituras de piano e inúmeras adaptações para grupos instrumentais. (HEYMAN, 1982, p. 544)⁸

⁶ “I began the *Ragtime* in October 1918 and finished it on the morning of the Armistice. I remember how, sitting at the cimbalom in my garret in Morges, I was aware of a buzzing in my ears that increased until I was afraid I had been stricken like Robert Schumann. I went down to the street and was told that everyone was hearing the same noise, and that it was from cannon along the French frontier signaling the end of the war.” Tradução nossa.

⁷ A respeito da arte da capa da partitura de *Ragtime para onze instrumentos*, Stravinsky revela: “Quando *Ragtime* foi concluído, eu pedi a Picasso que desenhasse a capa da partitura. Eu presenciei a criação de seis desenhos, cada um a partir de uma única e ininterrupta linha. Ele próprio escolheu a figura da publicação”.⁷ (STRAVINSKY, 2002, p. 136)

⁸ “Several factors contributed to this enthusiasm, one of which was the widespread dissemination of sheet music between 1895 and 1915. Ragtime works, sometimes incorporating the word “cakewalk” in their

Heyman justifica tal afirmação (1982, p. 544) relatando uma reportagem de 1901 do jornal *New York Herald*, que informava que a peça *ragtime* de um compositor alemão-americano⁹ intitulada *Hunky-Dory* seria produzida simultaneamente na Inglaterra, França e Alemanha dentro de um mês. Presume-se que a palavra “produção” refira-se à publicação da peça.

O artigo de Heyman debate, ainda, questões gerais acerca do *ragtime* na obra de Stravinsky, propondo discutir a exposição do compositor ao *ragtime* antes de 1918, quais poderiam ter sido os seus modelos de estilo e forma e o quanto *Ragtime de história do Soldado*, *Ragtime para onze instrumentos* e *Piano Rag Music* incorporaram características dos protótipos de *ragtime*. Apesar da tentativa de pontuar algumas destas questões, a argumentação de Heyman é frágil no sentido de que sua análise musical trabalha sob um ponto de vista superficial. A autora esbarra ainda na escassez de documentos que revelam a concepção estética do compositor.

Tal carência documental torna-se evidente após um levantamento dos depoimentos do compositor acerca do *ragtime*: além das poucas conversas de Stravinsky com Robert Craft, são raras as informações a respeito do significado da peça para o próprio compositor. A ausência de documentos que abordam *Ragtime para onze instrumentos* faz surgir uma dúvida: de que forma o elemento popular está inserido na peça de Stravinsky?

Este trabalho busca analisar as influências do elemento popular norte-americano de *ragtime* na peça *Ragtime para onze instrumentos*, movendo-se no intuito de compreender de qual maneira o compositor manipula este elemento na peça referida. Ao tomar a peça de Stravinsky como objeto principal, pretende-se responder às seguintes questões básicas:

- Quais são as relações entre *Ragtime para onze instrumentos* e peças de *ragtime* da época?
- A quais fases do *ragtime* Stravinsky estaria exposto?

Serão abordados tópicos como:

titles, were available in published piano scores and numerous adaptations for instrumental ensembles.” Tradução nossa.

⁹ Heyman não revela o nome do compositor em seu artigo.

- Abordagem estilística de *ragtimes* tradicionais em comparação com *Ragtime para onze instrumentos*;
- Análise musical de *Ragtime para Onze Instrumentos*.

Para melhor compreendermos o contexto onde se insere *Ragtime para onze instrumentos*, o próximo capítulo abordará questões como: *ragtime* americano e suas características históricas; o papel de Scott Joplin no *ragtime*; a chegada a da música popular norte-americana na Europa; o contato de Stravinsky com *ragtime* e outros compositores europeus da época que empregaram o elemento popular em suas peças.



Figura 1: Capa da partitura de *Ragtime Para Onze Instrumentos*, assinada por Pablo Picasso
Fonte: Music Sales America, 2009

2. RAGTIME

Edward Berlin define *ragtime* como:

Um estilo de música popular, essencialmente americano, que prosperou entre 1896, aproximadamente, até 1918. Sua principal característica é o ritmo sincopado (*ragged*)¹⁰. Enquanto hoje é julgado como um estilo pianístico, durante o período citado o termo *ragtime* também se referia à música instrumental e vocal e à dança. As melhores peças instrumentais de *ragtime* manifestaram um pensamento musical sofisticado e exigiam considerável técnica musical do executante para uma apresentação adequada. As canções de *ragtime*, por outro lado, eram geralmente pouco relacionadas à valores musicais, designadas a alcançar um grande público. (in THE NEW GROVE, 2001, verbete 'Ragtime', v. 20, p.756)¹¹

Ragtime foi um dos gêneros predecessores do jazz, adaptando conceitos clássicos de forma e harmonia ao ritmo dos negros norte-americanos e ao blues. Mesmo nascendo no seio da cultura negra, desenvolveu-se em ambientes inter-raciais, como bares e cabarés, atingindo um rápido sucesso popular. O gênero foi condenado pelos críticos da época (talvez por sua ligação com os cabarés e por suas raízes negras), porém, na Europa, ganha status de arte modernista, através da obra de compositores vanguardistas da época, como Debussy e Stravinsky.

Caracteriza-se como um gênero derivado das marchas, *coon songs*¹² e *cakewalks*, mesclando a estrutura de danças clássicas européias a elementos *afros* de caráter rítmico (vide Berlin, 1980 e 1994). Uma de suas maiores peculiaridades é a sua relação com as síncopes: se durante um longo tempo da história da música esta fora evitada e muitas vezes proibida, com o *ragtime* ganha importância e ajuda a definir a sonoridade da música popular norte-americana. Apesar de utilizar harmonias simples, o

¹⁰ Termo em inglês que se refere à sincopa de *ragtime*.

¹¹ "A style of popular music, chiefly American, that flourished from about 1896 to 1918. Its main identifying trait is its ragged or syncopated rhythm. While today it is most commonly thought of as a piano style, during the ragtime period the term also referred to other instrumental music, to vocal music and to dance. The best instrumental ragtime pieces manifested sophisticated musical thought and demanded considerable technical facility of a performer for their fullest realization. Ragtime songs, on the other hand, were generally less concerned with musical values, designed as they were to reach a large and indiscriminating audience." Tradução nossa

¹² Segundo Sam Dennison, um gênero da canção cômica norte-americana, popularizada por volta de 1880 até o final da Primeira Guerra Mundial, com letras que propunham o modo de falar dos negros norte-americanos. O termo "coon" foi usado depreciativamente contra os negros da época. (in THE NEW GROVE, 2001, verbete 'Coon Song', v. 6, p. 392)

gênero é rico ritmicamente devido ao diálogo entre o acompanhamento de colcheias da mão esquerda e o frequente aparecimento de síncopes da mão direita. Sua forma musical assemelha-se às danças européias, especialmente a forma rondó, estruturada a partir da seção do tema principal e as várias seções secundárias (normalmente duas ou três), quase sempre intercaladas pela repetição da seção principal.

De acordo com Shaw (1986, p. 45), alguns acontecimentos históricos são relevantes à contextualização da afirmação do *Ragtime* na cultura norte-americana:

- Em 1887, Benjamin Robertson Harney (1871-1938), compositor negro de *coon songs* de sucesso e pianista tido como o inventor do Ragtime, publica *Rag Time Instructor*, um método em que demonstrava como pianistas poderiam transformar baladas, canções sacras e qualquer outro estilo em ragtime;

- Em 1899, é publicada a partitura de *Maple Leaf Rag*, de Scott Joplin, pelo editor John Stilwell Stark em Sedalia, Missouri. O título é baseado no nome do clube onde Joplin tocava. O sucesso da música foi imediato, sendo vendidas mais de um milhão de cópias da partitura;

- Em 23 de janeiro de 1900, acontece o Campeonato Mundial de Ragtime, em Tammany Hall, New York. Neste evento de grande repercussão, os semifinalistas tinham que demonstrar sua habilidade em “rag”, ou tocar à maneira de *ragtime*, a *coon song* “*All coons look alike me*”, de Ernest Hogan, por dois minutos.

Estes três acontecimentos agitaram a vida cultural do país apresentando ao grande público um novo gênero musical norte-americano.

A propagação do ragtime pelos estados americanos se deu através das publicações de partituras originais para piano, de compositores como Scott Joplin (1867–1917), Joseph Lamb (1887–1960), James Scott (1885–1938), Tom Turpin (1871–1922), entre outros. Estas partituras eram distribuídas por editoras específicas de gêneros populares, sendo a mais conhecida a de John S. Stark (1841-1927), primeiro editor da obra de Scott Joplin e outros compositores negros.

Apesar de ser um gênero com vasto repertório para piano, é possível encontrar arranjos da época para diversos conjuntos e formações. Uma das principais fontes é a coleção conhecida entre os músicos de *ragtime* e *jazz* como “Red Back

Book”¹³. O verdadeiro título desta coleção de arranjos para banda é “Standard High-Class Rags”, publicada pela Stark Music Company de St. Louis por volta de 1912. Nela encontra-se arranjos para flauta/piccolo, clarinete, trompete, trombone, primeiro e segundo violino, cello, baixo, piano e bateria. O editor John S. Stark escolheu para esta coleção os *rags*¹⁴ que já havia publicado com sucesso em versão para piano, especialmente aqueles de Scott Joplin e James Scott. A orquestração segue estritamente as composições para piano, embora tonalidades tenham sido alteradas em algumas músicas por serem mais apropriadas aos instrumentos adotados nos arranjos.

2.1 Scott Joplin e seu papel na afirmação do *ragtime*

Segundo Shaw (1986, p. 47), Scott Joplin nasceu em uma família musical – sua mãe tocava banjo, seu pai violino e seu irmão violão - e logo teve contato com compositores europeus através de seu professor alemão de piano. A partir dos dezessete anos começou a tocar em bares e clubes da cidade de Texarkana¹⁵. No ano de 1893, conheceu pianistas na Exposição Mundial de Columbia em Chicago que tocavam o que alguns anos depois seria chamado de *ragtime*. Atraído pela possibilidade de aperfeiçoar seus conhecimentos musicais e por oportunidades de emprego, Joplin mudou-se para Sedalia, Missouri, onde logo conseguiu trabalho no Maple Leaf Club. Na nova cidade, o compositor conheceu John Stark, que o estimula a escrever em partituras os *rags* que improvisava ao piano durante as noites em que tocava nos clubes da cidade.

Com *Maple Leaf Rag*, Joplin ajudou a consolidar os pilares do novo gênero. A forma da música consistia nos segmentos AA BB CC DD típicos da marcha, tocados em 2/4, incluindo um trio. O compositor inseriu sínopes na partitura, sonoridade que absorveu durante os anos que vivera em St. Louis. A peça não somente se tornou uma *best seller* e um modelo para os novos compositores do gênero, como também ajudou a definir uma nova era na música popular americana através de uma rítmica particular.

¹³ STARK, John S. (org.) **Standard High-Class Rags**. St. Louis: Stark Music Publications, [1912?]. Partes cavadas de arranjos para a formação: flauta e flautim, clarinete, trompete, trombone, bateria, piano, I violono, II violino, violoncello e contrabaixo.

¹⁴ Peças de *ragtime*.

¹⁵ Uma cidade localizada no sul dos Estados Unidos, que divide-se geograficamente entre os Estados do Texas e Arkansas.

Joplin escreveu um balé, *The Ragtime Dance*, e duas óperas: *Guest of Honor*, que nunca foi publicada e teve seu manuscrito perdido, e *Treemonisha*, cuja produção lhe ocupou até pouco antes de sua morte, em 1917. Teve 39 *rags* publicados, entre eles sucessos como *The Entertainer* e *The Easy Winners*.

2.2 Considerações históricas

Edward A. Berlin (1980, p. 82) realizou análises de várias de peças de *ragtime* compostas entre 1896 e 1918. O autor chega à conclusão de que cada período (1895–1901, 1901–1911, 1911–1918) possui um tipo de síncope predominante. Para melhor compreensão do leitor, este espaço de tempo abrange o que aqui chamaremos de primeira, segunda e terceira fases do *ragtime*. As peças analisadas por Berlin são para piano, eventualmente com alguma linha vocal, com *rag* ou *ragtime* no título da obra. Berlin exclui as *coon songs* da década de 1890.

2.2.1 Primeira Fase: 1895 – 1901

A primeira fase do *ragtime*¹⁶ é caracterizada musicalmente pelo uso de síncopes não ligadas de forma predominante nas peças para piano. Dos 200 *ragtimes* da época pesquisados por Berlin, 59% usam síncopes não ligadas como o tipo exclusivo de síncope; somente 17% usufruem de síncopes ligadas, ou síncopes ligadas em conjunto com as sem ligaduras; peças não-sincopadas ou que apenas usam ritmos aumentados concluem 19%; e as obras que se utilizam de figuras pontuadas somam 5% (ibid, p. 88).

Síncopes não ligadas:

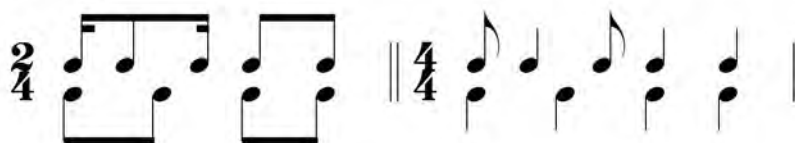


Figura 2: Síncopes não ligadas
Fonte: Berlin, 1980

¹⁶ Referida por Berlin como *the early rags* (1980, p. 81).

Suas melodias eram concebidas, na maioria das vezes, como qualquer outra dança da época, porém eram providas de sutilezas rítmicas, alcançadas pelo emprego da síncope. Assim, não havia nenhum tratamento especial na escolha das notas, visto que algumas peças da época eram compostas a partir de melodias já consagradas que foram sincopadas por compositores de *ragtime*. Em inglês, também se utiliza o termo *ragged* em referência a estas peças tradicionais que são alteradas ritmicamente em direção à sonoridade sincopada do *ragtime*.

Na primeira fase do *ragtime*, Berlin faz a observação que 17% das introduções nas peças aconteciam em tonalidade menor (ibid, p. 89). Esta é uma informação significativa, haja vista que o *ragtime* é um gênero em que predomina a tonalidade maior, ao passo que as peças caracterizadas por trechos em tonalidade menor são exemplos raros na literatura.

O *ragtime* não apresenta uma forma musical única para todas as suas peças; o estilo herda das marchas e das danças da época uma independência (ou instabilidade) formal que varia de uma obra para outra. Ainda assim podemos perceber algumas características do gênero, seguindo o princípio formal estabelecido pelas marchas.

2.2.2 Segunda Fase: 1901 – 1911

A proeminência de um padrão rítmico-melódico específico caracteriza o *ragtime* da segunda fase. A partir de 1901, os compositores denotaram uma preferência cada vez maior pela síncope ligada que conecta os tempos fortes do compasso, minoria nos primeiros anos. As síncopes não ligadas ainda eram utilizadas, porém em menor escala do que foram em anos anteriores. Assim, as melodias de *ragtime* vão se diferenciando cada vez mais das melodias das *coon songs* e outros gêneros da última década do século XIX, como o *cakewalk*. Neste período enquadra-se a conhecida peça *The Entertainer*, de Scott Joplin.

Síncopes ligadas:

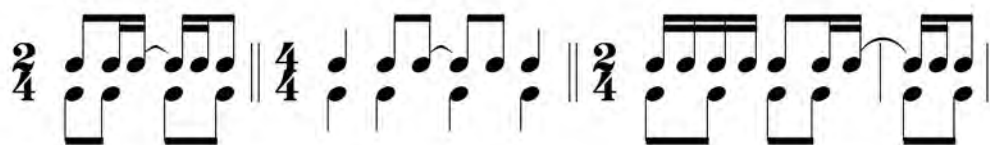


Figura 3: Síncopes Ligadas
Fonte: Berlin, 1980

Berlin (ibid, p. 89) afirma que neste período o *ragtime* deixa de ser um gênero musical exótico e marginalizado para se tornar a música popular branca norte-americana. Isso se reflete na escrita musical; as aberturas com caráter modal, ainda que minoria na primeira fase do gênero, praticamente se extinguem durante a segunda fase, permitindo espaço a situações mais tonais.

2.2.3 Terceira Fase: 1911 – 1918

A terceira e “última” fase do Ragtime é definida pelo aparecimento de melodias escritas com ritmos pontuados, pois a mudança mais notável no gênero na década de 1910 fora o aumento do uso destes padrões rítmicos, como pondera Berlin (ibid, p. 147). Para demonstrar os reflexos deste novo padrão de interpretação e composição, o autor toma como exemplo uma canção popular de grande sucesso nos Estados Unidos em 1911, *Alexander's Ragtime Band*, de Irvin Berlin. Edward Berlin, autor de *Ragtime, a musical and cultural History* (1980), argumenta que “apesar de possuir muitas figuras pontuadas e poucas síncopes, esta canção foi quase universalmente aceita, ainda que erroneamente, como um arquétipo para o *ragtime*” (ibid, pág. 149).

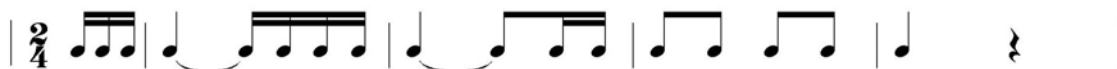


Figura 4: Ritmos iniciais de *Alexander's Ragtime Band*, escritos em rítmica tradicional.
Fonte: Berlin, 1980.



Figura 5: Ritmos iniciais de *Alexander's Ragtime Band*, escritos com figuras pontuadas.
Fonte: Berlin, 1980.

Edward Berlin levanta outras hipóteses para o aparecimento deste padrão rítmico na década de 1910: a procura dos compositores do gênero por novas possibilidades rítmicas; a mudança na notação musical como um reflexo da prática musical do gênero, que para estes compositores e intérpretes poderia soar atrasado ou ultrapassado; ou a influência que o *ragtime* teria sofrido na referida década das danças emergentes de então, como o *fox-trot* ou a *turkey trot* (ibid, p. 149).

O aumento da aparição de figuras pontuadas em *ragtime* ocorre ao mesmo tempo da ascensão do *jazz* no final da década de 1910. Coincidentemente ou não, os motivos pontuados irão caracterizar o padrão *shuffle*, uma das principais características musicais do novo estilo que teve sua origem nas melodias com figuras pontuadas em peças para piano da década de 1910. Assim, o *jazz* herda do *ragtime* duas importantes características musicais: a síncope e as figuras pontuadas. O surgimento deste novo padrão rítmico-melódico coincidirá com declínio acentuado da composição de novas peças de *ragtime*: aos poucos, o *jazz* se torna o principal representante musical da cultura norte-americana, e o estilo de Scott Joplin acaba por perder o seu espaço no gosto comum dos Estados Unidos.

2.3 Como a música popular americana e o *ragtime* chegam à Europa

Para alguns autores, as feiras e exposições mundiais possuíram um importante papel na disseminação do *ragtime*, não apenas nos Estados Unidos, mas também no mundo todo. A primeira exposição mundial de grandes proporções ocorreu em Londres em 1851, e desde então importantes cidades do mundo revezam-se em sediar o evento, que ao longo da história influenciou o desenvolvimento de vários aspectos da sociedade, incluindo as artes, educação, relações internacionais, negócios e turismo. Para que possamos compreender melhor a grandiosidade destas feiras já na virada do século XIX para XX, basta observar os números referentes ao público

presente nestes eventos. Os dados abaixo são do *International Exhibitions Bureau* (BIE), órgão internacional que desde 1928 regulamenta e aprova as maiores feiras mundiais¹⁷:

- 1889 - Exposição Universal de Paris: 32.350.297 de visitantes;
- 1893 - Exposição Mundial de Columbia em Chicago: 27.500.000 de visitantes;
- 1900 - Exposição Universal de Paris: 50.860.801 de visitantes.

Alguns estudos acerca de *ragtime* mencionam estas exposições mundiais. McKinley (1986, p. 253) destaca a produção de um musical vinculado ao acontecimento da Exposição de Chicago em 1893 que narra as origens do *cakewalk*:

Em 1893, durante a *World's Columbian Exposition*, em Chicago, dois jovens negros se conhecem e unem suas forças para a criação da primeira comédia musical negra da Broadway: *Clorindy, the Origin of the Cakewalk*. Seus autores, o compositor Will Marion Cook e o poeta Paul Lawrence Dunbar, criariam ainda a sátira *In Dahomey*, um grande sucesso da Broadway, que contava com George Walker e Bert Williams no elenco. De acordo com Eileen Southern, o musical *Clorindy* seria levado para a Inglaterra em maio de 1903 e teria sido apresentado durante oito meses pelas províncias do país. Na época em que a excursão voltava à América, o *cakewalk* já era moda na Inglaterra e na França, assim como era nos Estados Unidos.^{18 19}

Ainda em torno das exposições mundiais, Berlin (1994, p. 11) pondera:

Testemunhas colocam Joplin em 1893 na *World's Columbian Exposition*. Não é surpreendente que Joplin pudesse estar presente; apesar de os oficiais da feira terem minimizado a participação de afro-americanos (enquanto, ao mesmo tempo, apresentavam uma exibição de negros de Dahomey), artistas negros de todas as partes dos Estados Unidos se encontraram por lá. O evento foi considerado a exposição mais espetacular da história americana até então,

¹⁷ Fonte: <http://www.bie-paris.org/site/en/library-a-publications/document-library/cat_view/100-expo-documents.html?start=45> Acesso em 01 de maio de 2010.

¹⁸ De acordo com Cooke (1998, p. 18), *Clorindy, the Origin of the Cakewalk* foi apresentada na Broadway em 1898, antes de seguir para Londres.

¹⁹ “In (...) 1893, at the World's Columbian Exposition in Chicago, two, young black men first met; shortly thereafter, they joined forces for a successful ten-year collaboration. Their names - Will Marion Cook, composer; Paul Lawrence Dunbar, poet. Their partnership produced what is identified by Eileen Southern as “the first Negro musical-comedy sketch [on Broadway],” *Clorindy, the Origin of the Cakewalk*”. A few years later Cook and Dunbar created the satire *In Dahomey*, a full-fledged Broadway musical with an all-black cast and starring George Walker and Bert Williams. According to Eileen Southern, In May 1903 Walker and Williams took *In Dahomey* to England, where the company played in London, including a command performance for King Edward VII, and toured in the provinces for eight months. By the time they were ready to return home, the cakewalk had become the fad in England and France that it was in the United States.” Tradução nossa.

atendendo cerca de 27 milhões de pessoas, causando efeitos na música, artes e arquitetura americana.²⁰

No verbete *Ragtime* do *The New Grove of Music and Musicians* (2001), Edward Berlin reforça o significado da Exposição, relacionando este evento com o nascimento do *gênero*:

A Exposição Mundial de Chicago em 1893 foi um excepcional evento que trouxe o *ragtime* para um grande público. (...) Ela atendeu mais de 20 milhões de pessoas, incluindo alguns pioneiros do *ragtime*, como Ben Harney, Scott Joplin, Johnny Seamore e Jesse Pickett. Não se sabe ao certo se estes e vários outros músicos se apresentaram nas áreas da feira ou em seus arredores, mas inúmeros visitantes relatam terem se emocionado com sons sincopados (talvez ainda sem nome). Como consequência, assim que o *ragtime* se espalhou pelos Estados Unidos nos anos seguintes, a Feira Mundial de Chicago foi frequentemente citada como o seu local de origem. (in THE NEW GROVE, 2001, verbete 'Ragtime', v. 20, p.756)²¹

O mesmo evento que divulgou o *ragtime* nos Estados Unidos também o ajudou a ser introduzido na Europa. Sobre a audição de música norte-americana na Europa da virada do século, é relevante observar que a Exposição Mundial de Paris de 1900, ocorrida entre 15 de abril a 12 de novembro de 1900, trouxe como uma de suas principais atrações a banda de John Philip Sousa e seu líder, representando os Estados Unidos. Devido ao sucesso da apresentação, a banda recebeu um prêmio pela execução da música *My Ragtime Baby* (1898), de Fred Stone, citada como a primeira peça a usar a palavra *ragtime* no título.²² Na capital francesa, a banda de Sousa teria marchado pelas ruas da cidade, incluindo *Champs-Élysées* até o Arco do Triunfo. Esta seria uma das oito *parades* que a banda marchara em seus quarenta anos de atividade (vide COOKE, 1998, p. 19; e SHAW, 1986, p. 45).

²⁰ “Testimony places Joplin in Chicago in 1893 at the World’s Columbian Exposition. That Joplin should have been there is not surprising; though fair officials minimized participation by African-Americans (while, at the same time, featuring an exhibit by black Africans from Dahomey), black performers from all over the United States congregated there. The fair was the most spectacular exposition in American history up to that time, attended by some 27 million Americans, and had a profound effect on American music, art, architecture, and mores.” Tradução nossa.

²¹ “A signal event in bringing ragtime to a large audience was the World’s Columbian Exposition in Chicago in 1893. (...) it was attended by more than 20 million people, including such ragtime pioneers as Ben Harney, Scott Joplin, Johnny Seamore and Jesse Pickett. Whether these and dozens of black musicians actually performed within the fairgrounds or in the surrounding areas is not known, but countless visitors were reportedly thrilled by the jubilant sounds of this new – and perhaps still nameless – syncopated music. Consequently, as ragtime spread throughout the USA in the following years, the Chicago World’s Fair was frequently cited as its place of origin.” Tradução nossa.

²² Segundo Shaw (1986, p. 45), a palavra *rag* já poderia ser encontrada no título da peça para piano *Mississippi Rag*, de W. H. Krell, datada de 1897, meses antes de *Rag Time Instructor*, de Benjamin Harney, e *Harlem Rag*, de Thomas Turpin.

Ao tratar do assunto *ragtime* na França, Intartaglia (2000) reforça o significado da Exposição Mundial de Paris de 1900, afirmando que a presença da banda de John Philip Sousa no evento teria dado início à história do gênero no país. Segundo o autor, é a partir de tal acontecimento que o povo francês começa a se familiarizar com os sons “exóticos” do ritmo do *cakewalk*, como sugerem artigos de jornais publicados na época pela imprensa francesa, como *Le Figaro*, *Paris Qui Chante* e *l’Illustration*. Em pouco tempo após seu aparecimento nos Estados Unidos, os efeitos do *ragtime* na cultura americana se estendem à Europa, especialmente através da banda de Sousa.

De acordo com Bomberg (2002, p. 83), a febre de *ragtime* que varreu a Europa na virada do século XX teve reverberações por todo o mundo. Ainda segundo o autor,

dentro de alguns anos, Debussy e outros compositores europeus publicaram composições baseadas em seus ritmos, e a Primeira Guerra Mundial trouxe milhões de americanos para a Europa, entre eles muitos profissionais do negócio de *ragtime*. Por volta de 1920, a importação afro-americana afetou uma parcela dos compositores europeus de vanguarda. Suas razões para incorporar o idioma de *ragtime* em suas próprias composições variavam muito, (...) resultando em diferentes entendimentos dos componentes essenciais do estilo (BOMBERG, 2002, p. 83)²³

De fato, a virada do século na França é marcada pela “descoberta” da música exótica ao ouvido europeu, muitas vezes de caráter modal e impressionista. Jann Pasler destaca o interesse de Claude Debussy (1862 – 1918) pelo gamelão javanês que o compositor teria ouvido pela primeira vez na Exposição de Paris de 1889. Pasler ainda sugere que “suas raízes na natureza e sua importância no discurso musical” teria despertado interesse em Debussy. (PASLER apud TREZISE, 2003, pg. 144)²⁴.

Este interesse particular pelos sons “exóticos” é identificado em algumas das obras do repertório de Debussy nos anos seguintes. Além de trabalhar com material musical asiático, sons pentatônicos, escala de tons inteiros e modais, pode-se apontar

²³ “Within a few years, Debussy and other European composers had published compositions based on its rhythms, and World War I brought millions of Americans to Europe, among them many practitioners of the craft of ragtime. By the 1920s, the African-American import had affected a cross-section of European avant-garde composers. Their motives for incorporating the ragtime idiom into their compositions varied widely, as did their exposure to the actual music, resulting in a panoply of different understandings of the essential components of the style.” Tradução nossa.

²⁴ “Jean Pasler highlights Debussy’s interest in the Javanese gamelan he first heard at the 1889 Exposition de Paris and rightly suggests that ‘its roots in nature and the importance it ascribed to musical line’ had particular appeal for him.” Tradução nossa.

pelo menos quatro peças para piano do compositor fazem referência aos *minstrels* norte-americanos:

- *Golliwog's Cake Walk* – 1908. Sátira do Prelúdio de Tristão e Isolda. Último movimento da suíte *Children's Corner* - uma peça de um compositor francês, com o título em inglês;
- *Le Petit Nègre* - 1909. Publicada no Método de Piano do Conservatório de Paris, em 1909. Posteriormente seria incluída pelo compositor em seu balé para crianças, *The Toys' Box*, de 1913;
- *Minstrels* – Prelúdios, Livro 1 – 1910. Uma caricatura das performances dos Minstrels;
- *General Lavine* – eccentric – Prelúdios, Livro 2 – 1913. Faz referência a um personagem real: Edward Lavine, um conhecido *clown* norte-americano que na época apresentava-se em Paris e que despertou a admiração de Debussy.

De acordo com Cooke (1998, p. 24), “Debussy provavelmente ouviu *ragtime* quando a famosa banda dirigida por John Philip Sousa apareceu na Exposição de Paris de 1900 como parte de uma turnê européia. A clareza do idioma pode ter estimulado o senso anti-romântico de Debussy, fazendo-o simular o estilo *ragtime* em suas três peças para piano”.²⁵

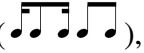
A respeito dos *minstrels*, alguns estudiosos da história da música popular norte-americana nos fornecem informações que possibilitam uma melhor compreensão do assunto. Waldo (1976) discorre acerca do tema:

As apresentações dos *minstrels* é a primeira e provavelmente única forma de arte cênica nativa (norte-americana). Seus antecedentes estão datados antes da década de 1830, quando era comum em muitas lavouras do sul ter pequenas bandas de *entertainers* negros, que apresentavam performances que incluíam piadas, danças e canções acompanhadas por banjo e ossos (que eram usados como instrumentos rítmicos, como uma espécie de castanholas). Os membros desses grupos semi-profissionais não eram músicos

²⁵ “Debussy probably heard *ragtime* when the famous band led by John Philip Souza appeared at the 1900 Paris Exposition as part of a European tour. The crisp clarity of the idiom must have appealed to Debussy’s growing sense of anti-romanticism, and he went on to emulate the *ragtime* style in three piano pieces.” Tradução nossa.

propriamente ditos, estando mais para palhaços improvisadores. A música era apenas uma parte de sua mala de truques. (WALDO, 1976, p. 11)²⁶

Segundo Shaw (1986, p 18), “por volta de 1909 o mundo já desfrutava dos shows dos *minstrels* de cara-pintada a pelo menos sessenta anos. Sua importância, apesar de suas caricaturas negras pejorativas, não pode ser superestimada, pois não fora apenas a primeira exportação americana do mundo do entretenimento – *spirituals* vieram depois – fora também a incubadora do *ragtime*, *vaudeville*²⁷, o teatro *revue*, *burlesque* e a comédia musical, importantes formas de entretenimento americano antes do advento do rádio”.²⁸ A discussão acerca da relação dos *minstrels* com gêneros derivados é ampliada por Waldo (1976, p. 12). O autor cita, entre as formas populares de entretenimento antecedidas pelos *minstrels*, o gênero *cakewalk*.

De acordo com McKinley (1986, p. 249), “Debussy, em *Golliwog’s Cake Walk*, empresta elementos familiares do cakewalk - como o padrão rítmico (), a repetição da mão esquerda e progressões básicas de acordes”. O mesmo padrão rítmico é encontrado nos *ragtimes* definidos por Berlin (1980, p. 83) como *untied syncopations rags*, aquilo que denominamos aqui de sincopas não ligadas. Nota-se que o padrão de síncope encontrado nos *cakewalks* é o mesmo nos *ragtimes* da primeira fase – sínopes não ligadas. Tal observação evidencia o quão próximo eram os gêneros na época do surgimento do *ragtime*. Berlin relaciona *ragtime* com os *minstrels*:

Na sua forma mais simples, geral e estereotipada, os ritmos de *ragtime* eram sínopes no registro agudo – mão direita de uma partitura de piano – contra uma linha de baixo regular, no estilo marcha. As sínopes eram associadas com a música afro-americana, e através dos exemplos a) e b) da década de

²⁶ “The minstrel shows is America’s first and probably only native theatrical art form. Its antecedents date back to before the 1830s when it was common for many southern plantations to have small bands of black entertainers who would present shows that would include jukes, dancing, and songs to the accompaniment of banjo and bones, which were used as rhythm instruments, much in the manner of castanets. The members of these semiprofessional groups were not musicians per se but were more like improvising clowns. Music was only a part of their bag of tricks.” Tradução nossa.

²⁷ Teatro de variedades que alcançou muito sucesso nos Estados Unidos na virada do século XIX para o século XX. Contava como números musicais, cômicos, atos de dança, paródias e cenas acrobáticas.

²⁸ “By 1909 the world had been enjoying the blackface minstrel show for over sixty years. Its importance, despite its pejorative blacks caricature, cannot be overestimated, since it was not only America’s first export in the world of entertainment – Spirituals came later – but it was the incubator of Ragtime, vaudeville, the revue, burlesque, and musical comedy, the major forms of American entertainment before the advent of radio.” Tradução nossa.

1880, eram usadas pelos *minstrels* para se fazer uma caricatura da música negra. (BERLIN, 1994, p.46)²⁹

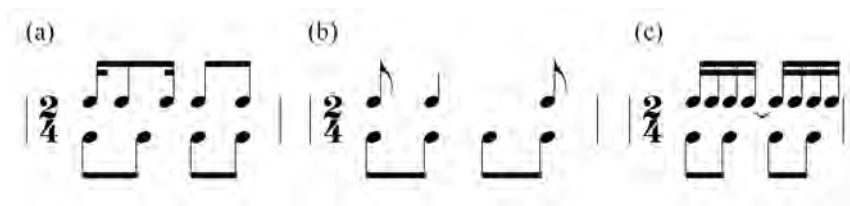


Figura 6: Ritmos característicos de *ragtime*.
Fonte: Berlin, 1994, p. 46.

Nesta mesma categoria de compositores franceses que teriam se inspirado livremente no elemento musical norte-americano em voga na França da virada do século, pode-se incluir o nome de Erik Satie (1866 – 1925). Prova disso são as peças: *Le Piccadilly*, de 1904, que toma emprestado a melodia de uma *coon song* popular de sucesso composta por Joseph Howard e Ida Emerson intitulada *Hello! Ma Baby*; e *Ragtime Parade*, de 1917, peça para piano extraída do balé *Parade*, que contou com a colaboração de Jean Cocteau e Pablo Picasso em sua produção.

2.4 Como o *ragtime* chega aos ouvidos de Igor Stravinsky

Produto da sociedade que surgia com o ideal de progresso, esse material popular urbano emergente no início do século XX interessou alguns compositores que se destacavam como vanguardistas. Igor Stravinsky chega à Suíça em 1910 e a partir de então terá uma relação cada vez maior com Paris através de seus balés russos³⁰.

Segundo Cooke (1998, p. 43), Stravinsky toma contato com o *ragtime* pela primeira vez em 1918, quando o seu amigo e maestro suíço Ernest Ansermet lhe traz partituras de *ragtimes* americanos, em viagem realizada em 1916. Cooke afirma também que os relatos de Ansermet acerca de uma apresentação do clarinetista de jazz americano Sidney Bechet em Londres, em 1919, teriam estimulado Stravinsky a compor

²⁹ “In their simplest, most general and stereotypical form, ragtime rhythms were syncopations in the treble – or the right hand of a piano part – set against a regular duple, march-like bass. The syncopations were associated with the music of African Americans, and by the 1880s examples a) and b) were used on minstrel stage to caricature black music.” Tradução nossa.

³⁰ Para maiores informações, vide WALSH, Stephen. **Stravinsky: A creative spring: Russia and France 1882 – 1934**. Los Angeles: University of California Press, 2002.

suas *Três peças para clarinete*, no mesmo ano. Esta última informação de Cooke é questionável, pois para Walsh (2002, p. 546), Stravinsky teria composto as *Três peças* em 1918, com estréia datada de 8 de novembro de 1919 em Laussane, publicada em 1920 pela editora Chester.

Heyman (1982) discute a incorporação por Stravinsky de elementos de *ragtime* em *História do Soldado*, *Ragtime para onze instrumentos* e *Piano-Rag Music*, apesar de realizar uma análise musical elementar. Heyman apresenta evidências de que Stravinsky teria ouvido *ragtime* na Europa antes de 1918, contradizendo as próprias declarações do compositor. Para Heyman, Stravinsky não utiliza nenhuma citação de alguma peça específica e nem se aproveita de *ragtime* como modelo formal, mas emprega ritmos característicos do gênero e colorações instrumentais dos primeiros anos do *jazz*.

Ainda segundo Heyman (1982, p. 543), a viagem realizada por Ansermet seria a segunda turnê americana dos Balés Russos, e as partituras trazidas a Stravinsky eram um apanhado de músicas de *ragtime* em forma de reduções para piano e partes instrumentais. Heyman cita ainda em seu artigo as palavras do próprio Stravinsky, e comenta a inspiração pelo elemento popular norte-americano que acompanhava o compositor russo:

"Com estas peças, eu compus o *Ragtime* de *História do Soldado*, e, após completar *História do Soldado*, compus *Ragtime para onze instrumentos*."³¹ Esta última foi reduzida para piano por Stravinsky em 1919 e executada pelo próprio compositor. Um resultado desta suposta inspiração seria *Piano-Rag-Music*, cujo manuscrito seria datado de 28 de Junho de 1919, com uma dedicatória a Artur Rubinstein, quem Stravinsky esperava encorajar a tocar música contemporânea. (HEYMAN, 1982, pág. 543)³²

Curiosamente, Ernest Ansermet foi o maestro da estréia do balé de Satie intitulado *Parade*, no *Theatre du Chatelet* em Paris, no dia 18 de maio de 1917. Esta récita foi marcada por reações escandalosas por parte da platéia parisiense, revoltada

³¹ STRAVINSKY, Igor. CRAFT, Robert. *Dialogues and a Diary*. Garden City: 1961. p. 87.

³² "With these pieces before me, I composed the Ragtime in Histoire du soldat, and after completing Histoire, the Ragtime for eleven instruments." The latter was reduced for piano by Stravinsky in 1919 and performed by the composer himself. A further result of this alleged inspiration was Piano-Rag-Music, the manuscript of which is dated "28 June 1919" with a dedication to Artur Rubinstein, whom Stravinsky hoped to "encourage to play contemporary music." Tradução minha.

contra a música que ouvia. A relação próxima que Stravinsky mantinha com Ansermet levanta a hipótese de que as aventuras musicais do compositor russo em torno de *ragtime* podem ter sido influenciadas por possíveis relatos de Ansermet acerca da peça de Satie.

Na busca por datar os primeiros contatos do compositor com o gênero *popular* americano, outro fato a se considerar é a quantidade de cidades européias que Stravinsky conheceu e visitou na década de 1910:

(...) entre 1910 e 1916, em conexão com apresentações e ensaios de sua obra, Stravinsky viveu em Riviera, Paris, Gênova, Roma, Londres, Bayreuth, Berlin, Viena e Madri, entre outras. Entre 1914 a 1920, ele viveu em exílio na Suíça em decorrência da Primeira Guerra Mundial. (WHITE apud HEYMAN, 1982, 544)³³

Tendo em vista que praticamente todas estas cidades eram importantes centros culturais de sua época, as constantes viagens feitas por Stravinsky possivelmente teriam exposto o compositor à “febre de *ragtime*” que, como vimos, teria influenciado a música do início do século XX na Europa.

Bomberg (2002, p. 87) pondera que como Stravinsky escreveu seus *ragtimes* após mudanças estilísticas do gênero ocorridas a partir de meados da década de 1910, é bastante plausível a idéia de que “estivesse familiarizado com peças de qualquer período da história do gênero, na forma de partituras, gravações fonográficas ou pianos de rolo”. Ainda de acordo com o autor, os elementos incorporados pelo compositor não revelam apenas sua individualidade estilística, mas também indicam o tipo de *ragtime* o qual Stravinsky estava exposto.

Esta exposição à qual o compositor estaria sujeito poderia ser ampliada além das peças de compositores americanos de *ragtime* (como Scott Joplin ou James Scott) em direção às peças de compositores europeus (como Debussy e Satie, que como vimos trabalharam elementos das *coon songs*, dos *minstrels* e *cakewalks* antes de Stravinsky). É possível que Stravinsky tivesse contato com obras destes compositores, e de certa forma tivesse absorvido uma influência indireta de *ragtime* através de músicos europeus.

³³ “(...)between 1910 and 1916, in connection with performances and rehearsals of his works, he lived on the Riviera, in Paris, Genoa, Rome, London, Bayreuth, Berlin, Vienna, and Madrid, among other cities. From 1914 to 1920, because of World War I, he lived in exile in Switzerland.” Tradução minha.

No *Ragtime para onze instrumentos*, estreado em 1920, Stravinsky adota uma formação instrumental camerística, utilizando-se de uma flauta, um clarinete em lá, uma trompa em fá, um trompete em si bemol, um trombone, um bumbo, uma caixa clara, um tambor, cimbalum (instrumento que na peça simboliza um banjo), um primeiro e segundo violino, viola e contrabaixo.

Em *Piano-Rag-Music*, peça posterior ao *Ragtime para onze instrumentos*, Stravinsky revela suas preocupações musicais da época, como os ritmos cruzados e obstinatos. Através deste contato com algumas partituras de *ragtime*, suas composições soavam mais como uma comédia de circo ou uma performance de Charlie Chaplin do que como os *ragtimes* de Scott Joplin, o que demonstra que um compositor que escreveu uma obra de tamanha envergadura e seriedade como *A Sagração da Primavera* também poderia escrever algo totalmente diferente.

2.5 A música popular e a música erudita se encontram

Debussy, Satie e Stravinsky não foram os primeiros compositores europeus de destaque a se apropriarem de elementos musicais norte-americanos. De acordo com Shaw (1986, p. 14), a consideração do *Spiritual* como forma de arte americana foi reconhecida pela primeira vez não por um americano, mas pelo compositor checo Anton Dvorák (1841-1904), que chega a Nova Iorque em 1892 para se tornar diretor do Conservatório Nacional de Música³⁴. Quando desembarca nos Estados Unidos, o compositor percebe que os músicos locais voltavam-se para uma tradição de busca por inspiração na geração pós-romântica. Os compositores americanos viajavam à Europa a fim de aprimorar seus conhecimentos de música, estudar composição e compor em gêneros europeus, mas não valorizavam a música local.

Pioneiro entre os compositores da tradição européia a reconhecer a música nativa americana como arte, Dvorák entra em contato com os *spirituals* americanos pela

³⁴ Instituição fundada em 1885 em Nova Iorque por Jeannette Thurber, a fim de incentivar a cultura musical do país. Dvorák foi o diretor entre 1892-1895. Localizava-se no endereço 128 East Seventeenth Street. A instituição foi declarada extinta em 1952. (vide RUBIN, Emanuel. Jeannette Meyers Thurber and the National Conservatory of Music. **American Music**, v. 8, n. 3, p. 294-325, 1990).

primeira vez através de um de seus alunos, que era negro e lhe havia cantado alguns temas (Shaw, 1986, p. 15). Algumas de suas obras fazem uso de temas e inspiração *spiritual*, como a Sinfonia No. 5 “*From the new world*” opus 95, de 1893; Quarteto de Cordas em Fá “*The America*” opus 96; e o Quinteto em Mi bemol opus 97. Antes da estréia de sua sinfonia, o compositor teria afirmado:

“Estes belos e variados temas são fruto do solo. Eles são americanos. São canções folclóricas da América e seus compositores devem de voltar para elas. Nas melodias negras da América, eu descobri tudo o que é necessário para a grande e nobre escola de música” (DVORAK apud RUBLOWSKY, 1967, p. 118).³⁵

É certo que outras peças de compositores do período marcam a influência do elemento popular americano. Temos como exemplo alguns compositores e obras posteriores à *Ragtime para onze instrumentos*: Em *Trois Rag Caprices*, op. 78 (1922), Darius Milhaud (1892-1974) demonstra influência dos *ragtimes* americanos através do emprego de síncopes características do gênero. *Trois Rag* apresenta um estilo composicional que será desenvolvido em *The Creation of the World* (1923) op. 81, que mescla jazz e música de concerto, um de seus trabalhos mais conhecidos.

Milhaud não trabalhou apenas com o elemento popular norte-americano. As palavras do próprio Milhaud, que viveu no Rio de Janeiro no início do século XX e teve contato com os choros dos boêmios cariocas, revelam seu interesse pela música popular brasileira:

...perseguido pelas minhas memórias do Brasil, eu reuni algumas melodias populares, tangos, maxixes, sambas, e até mesmo o fado português, e as transcrevi com um tema rondó recorrente entre cada dois temas (brasileiros). Eu nomeei esta fantasia de O Boi no Telhado, o título de uma canção popular brasileira. Eu pensei que o caráter desta música pudesse ser adequado para acompanhar algum filme de Charlie Chaplin. (MILHAUD, 1972, p. 28)³⁶

³⁵ “These beautiful and varied themes are the product of the soil. They are American. They are the folk songs of America and your composers must turn to them. In the Negro melodies of America, I discover all that is needed for a great and noble school of music.” Tradução nossa.

³⁶ “... haunted by my memories of Brazil, I assembled a few popular melodies, tangos, maxixes, sambas, and even a Portuguese fado, and transcribed them with a rondo-like theme recurring between each two of them. I called this fantasia *Le Boeuf sur le Toit*, the title of a Brazilian popular song. I thought that the character of this music might make it suitable for an accompaniment to one of Charlie Chaplin's films.” Tradução nossa.

Podemos observar outras peças de Milhaud que adotam o elemento popular brasileiro, como por exemplo, sua suíte para piano intitulada *Saudades do Brasil* (1921) op. 67, cujos movimentos levam o nome de alguma cidade, bairro ou ponto turístico do brasileiro – I-*Sorocaba*, II-*Botafogo*, III-*Leme*, IV-*Copacabana*, V-*Ipanema*, VI-*Gávea*, VII-*Corcovado*, VIII-*Tijucas*, IX-*Sumaré*, X-*Paineiras*, XI-*Laranjeiras e* XII-*Paysandu*. No terceiro movimento da suíte *Scaramouche* para dois pianos (1937) op. 165, Milhaud cita a melodia de *Brejeiro*, do compositor brasileiro Ernesto Nazareth.

Além de Dvorak, Debussy, Satie e Milhaud, é possível apontar ainda outros compositores que buscaram mesclar o elemento popular norte-americano na composição de música fundamentada na tradição europeia. Na década de 1920, poucos anos após os trabalhos de Stravinsky, destacam-se:

- Paul Hindemith com a *Suite para Piano* op. 26 (1922);
- Aaron Copland com *Four Piano Blues*, escrita entre a década de 1920 e 1940³⁷;
- George Gershwin com *Rhapsody in Blue* (1924) e *An American in Paris* (1928);
- Arthur Honegger com a *Sonatina para Clarinete (ou Violoncelo) e Piano* (1921-22) e o *Concertino para Piano e Orquestra* (1924);
- Kurt Weill com a *Ópera dos Três Vinténs* (1928);
- Maurice Ravel com o *Concerto para piano e orquestra em ré maior escrito apenas para a mão esquerda*³⁸ e o *Concerto para Piano em Sol* (ambos de 1929).

Não foram apenas os compositores europeus de concerto que se utilizaram do material popular urbano norte-americano, mas também músicos de *jazz* hibridizaram sua música com conceitos trazidos pelos compositores de vanguarda europeia. Através

³⁷ Composta logo após o compositor se tornar um dos primeiros norte-americanos a estudar na Europa. Ironicamente, Copland encontra inspiração na volta para casa com o jazz americano e as melodias folclóricas.

³⁸ O concerto foi escrito para seu amigo pianista Paul Wittgenstein, que havia perdido o braço direito na 1ª Guerra Mundial (para quem Prokofieff também dedicou o Quarto Concerto para Piano).

da influência impressionista, músicos como Miles Davis, Bill Evans e Gil Evans incorporam uma sonoridade mais introspectiva no *jazz* no final da década de 1940. O resultado são discos como *Birth of cool* (1949), *Miles ahead* (1957), *Kind of Blue* (1959), *Sketches of Spain* (1960) e *Quiet Nights* (1963), rotulados como *cool jazz*. Em *Kind of blue*, todas as músicas estão fundamentadas em escalas modais, assim como os momentos de improvisação. Outros músicos, como John Coltrane, Wayne Shorter, Herbie Hancock adotaram a sonoridade modal nas décadas de 1960 e 70, influenciando até mesmo nomes contemporâneos do *jazz*, como Kurt Rosenwinkel e Brad Mehldau.

Vejamos no próximo capítulo de que forma o *ragtime* tradicional está inserido em *Ragtime para onze instrumentos*.

3. O ELEMENTO POPULAR EM RAGTIME PARA ONZE INSTRUMENTOS

Para melhor compreendermos a relação de *Ragtime para onze instrumentos* com os *ragtimes* americanos da década de 1910, é necessário definir um objeto consistente para o estudo comparativo. Nessa investigação, o recorte para o estudo comparativo deve estar relacionado à escolha de um objeto significativo de *ragtime*, visando uma comparação com características musicais encontradas na peça de Stravinsky.

Como a peça *Ragtime para onze instrumentos* apresenta claramente o nome do gênero *ragtime* em seu título, presume-se que o compositor não teve a intenção de abordar outros gêneros da música popular norte-americana, como o *spiritual*, o *cakewalk* ou o *jazz* (que por volta de 1918 ainda estava em processo de ascensão). Seu recorte composicional é limitado e objetivo: uma composição inspirada em elementos populares de *ragtime* que utiliza onze instrumentos. Ainda que seja possível identificar a influência de outros gêneros na abordagem musical em *Ragtime para onze instrumentos*, o principal questionamento aqui gira em torno da interferência do elemento popular de *ragtime*, pois este está explícito no próprio título da peça. Desta forma, fica excluída, a priori, a busca por elementos de outros gêneros populares na peça de Stravinsky.

Definido o recorte de partituras de *ragtime* para uma análise comparativa, esbarra-se em uma questão: Stravinsky teria tido contato com *ragtime* em forma de partituras a ponto de estabelecer paralelos estilísticos consistentes entre as peças tradicionais e a sua própria abordagem do gênero? A declaração Stravinsky à Robert Craft é reveladora:

Em 1918, Ernest Ansermet, retornando de uma turnê na América, me trouxe um apanhado de peças de ragtime em forma de redução para piano e partes instrumentais que eu transcrevi para grade. Com essas peças, eu compus o *Ragtime de História do Soldado*, e, após completar *História*, compus *Ragtime para onze instrumentos* (STRAVINSKY; CRAFT. 1961. p.117)³⁹

³⁹ “In 1918 Ernest Ansermet, returning from na American tour, brought me a bundle of ragtime music in the form of piano reductions and instrumental parts, which I copied out in score. With these pieces before

Constata-se que de fato Stravinsky teve contato com partituras do gênero *ragtime* antes de compôr *Ragtime para onze instrumentos*. Entretanto, o compositor não menciona quais seriam os arranjos que tinha em mãos. De acordo com o Dr. Ulrich Mosch, curador do acervo de Stravinsky na Fundação Paul Sacher⁴⁰, órgão responsável pela preservação de parte do acervo pessoal de Stravinsky, não há nenhuma comprovação da existência destas transcrições ou rascunhos no acervo da Fundação e não existe informação se este material foi preservado ou não, alegação que põe em dúvida a existência desse material⁴¹.

Tendo em vista este fato, um novo questionamento é levantado: de que forma pode-se investigar quais seriam as peças e compositores de *ragtime* que Stravinsky teria tido contato? Uma resposta para esta questão pode ser encontrada na observação da descrição das partituras apresentada pelo compositor: “um apanhado de peças de *ragtime* em forma de redução para piano e partes instrumentais” (STRAVINSKY; CRAFT; *ibid*, p.117). Tendo em vista o ano de 1916, data da viagem de Ansermet aos Estados Unidos (TARUSKIN, 1996, p. 1310), pode-se buscar no repertório de *ragtimes* para conjunto da época itens que conferem com a descrição proferida por Stravinsky. A partir deste ponto de vista, para fins desta pesquisa, pressupõe-se que a coletânea intitulada *High-Class Standard Rags* seja justamente a obra em questão, como verificaremos a seguir, sendo esta a justificativa de escolha desta obra para uma abordagem comparativa.

3.1 *High-Class Standard Rags*

A coleção *High-Class Standard Rags* merece destaque ao observar-se os arranjos de *ragtime* comercializados em partes cavadas na década de 1910 nos Estados Unidos. Mais conhecida entre os músicos e entusiastas do gênero como “*The Red Back*

me, I composed the *Ragtime* in *Histoire du soldat*, and, after completing *Histoire*, the *Ragtime for eleven instruments*.” Tradução nossa.

⁴⁰ Paul Sacher Foundation. Para maiores informações, vide <<http://www.paul-sacher-stiftung.ch/e/foundation.htm>> Acesso em 15/08/2010.

⁴¹ MOSCH, Ulrich. **Stravinsky’s Ragtimes** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <alexviagas@hotmail.com> em 03/08/2010.

John S. Stark exerceu um papel importante na história de Scott Joplin. Stark acreditava no *ragtime*. Ele identificou qualidade nos melhores *rags* para piano e os proclamou ao patamar da música clássica. (1994, p. 70)⁴³

O sucesso instantâneo de vendas das partituras de Joplin permitiu que John Stark abrisse um escritório na cidade de Nova Iorque em 1905 e propiciou a Joplin a oportunidade de alcançar estabilidade financeira através de suas composições. Durante as duas primeiras décadas do século XX, Stark publicou e promoveu o *ragtime* “clássico” através da obra de compositores como Scott Joplin (1868 – 1917), Joseph Lamb (1887 – 1960), James Scott (1885 – 1938), Arthur Marshall (1881 – 1968), Paul Pratt (1890 – 1948), Artie Matthews (1888 – 1958), Robert Hampton (1890 – 1945), J. Russel Robinson (1892 – 1963) e seu filho Etilmon J. Stark (1868 – 1962), tornando-se o principal editor de partituras da história do *ragtime*.

De acordo com Tichenor (1989), John Stark não tinha a intenção de explorar o mercado de *ragtime* com partituras simples como a maioria das outras editoras fazia. Para o autor, John Stark foi um entusiasta do *ragtime*, e como considerava o gênero uma arte nobre, exigia material musical de qualidade para investir em publicações (ibid, p.196).

Por volta de 1912⁴⁴, a editora Stark Music Company, de John Stark, publicou a coleção *High-Class Standard Rags*, que continha quinze arranjos instrumentais em partes cavadas (sem grade) de peças de nomes significativos do *ragtime*: Scott Joplin (*Maple Leaf Rag*, *The Cascades*, *The Easy Winners*, *The Ragtime Dance*, *The Entertainer*, *The Chrysanthemum* e *Sunflower Slow Drag*⁴⁵), Maurice Kirwin (*African Pas'*), James Scott (*Ophelia Rag*, *Grace And Beauty*, *Frog Legs Rag* e *Hilarity Rag*), J. Russel Robinson (*The Minstrel Man*), Joseph Lamb (*Sensation*) e Arthur Marshall (*Kinklets*).

A coleção ganhou rapidamente notoriedade entre os músicos, tornando-se o

⁴³ “Music publisher John S. Stark played an important part in the Scott Joplin story. Stark believe in ragtime. He recognized an excellence in the best piano rags and proclaimed them the equal of classical music.” Tradução nossa.

⁴⁴ Data aproximada, de acordo com Schafer e Riedel (1973, p.130).

⁴⁵ Em parceria com Scott Hayden.

principal item de repertório dos *ragtimes* clássicos para conjunto. Nos dias atuais, a coleção mantém-se como uma referência de arranjos de época, servindo como fonte de repertório para diversos conjuntos que cultuam o *revival* do *ragtime* tradicional. Foi gravada por diversos artistas e grupos ao longo dos anos, em destaque:

- JOHNSON, Bunk. **Last Testament of a great New Orleans jazz man.** [S.I.]: Columbia Records, 1957. Catálogo CL 829, LP.
- PETER BOCAGE WITH THE LOVE-JILES RAGTIME ORCHESTRA. **Peter Bocage with the Love-Jiles Ragtime Orchestra.** New Orleans: Riverside, 1961. Catálogo RLP-379, LP.
- THE NEW ENGLAND CONSERVATORY RAGTIME ENSEMBLE. **Scott Joplin - The Red Back Book** - Conducted by Gunther Schuller. [S.I.]: Angel, 1973. Catálogo S-2-36060, LP.
- THE NEW ORLEANS RAGTIME ORCHESTRA. **The New Orleans Ragtime Orchestra.** [S.I.]: Pearl Records, 1976. Catálogo PLP-7/8, LP.
- RIVER RAISIN RAGTIME REVUE. **The Red Back Book: Standard High Class Rags.** [S.I.]: Ragtime Revue, 2005. Catálogo RR4932, CD.

É bastante provável que Stravinsky tenha tido contato com esta coleção. Pode-se apontar algumas justificativas para que as partituras que teriam chegado à suas mãos sejam da coleção *High-Class Standard Rags*:

- A importância histórica da editora Stark Music Publications, que a publicou: a coleção foi publicada pelo entusiasta de *ragtime* e principal editor da história do gênero, John S. Stark;
- Após sua publicação, por volta de 1912, *High-Class Standard Rags* adquiriu rapidamente fama entre os músicos, tornando-se item fundamental do repertório instrumental de arranjos de época;
- No repertório da coleção estão presentes sucessos com autoria de ícones do *ragtime*, como Scott Joplin, James Scott e Joseph Lamb (é provável que Ansermet tenha entregado à Stravinsky partituras de nomes representativos do gênero);
- O intervalo de seis anos entre 1912, data aproximada da publicação de *High-Class Standard Rags*, e 1916, data da viagem de Ansermet aos Estados Unidos,

seria suficiente para que a coleção adquirisse notoriedade no meio musical norteamericano da época a ponto de Ansermet se interessar em levar algumas partes instrumentais à Stravinsky.

Sob um ponto de vista musical, pode-se estabelecer, a priori, pelo menos duas relações entre *Ragtime para onze instrumentos* e os arranjos do *High-Class Standard Rags*:

- Os arranjos de *High-Class Standard Rags* são para onze instrumentos, assim como a peça de Stravinsky;
- Dos onze instrumentos empregados por Stravinsky, nove estão presentes nos arranjos de *High-Class Standard Rags*.

A instrumentação adotada por Stravinsky é muito semelhante a da coleção *High-Class Standard Rags* - A tabela 1 compara a instrumentação de *Ragtime para onze instrumentos* e os arranjos da coleção:

<i>Ragtime para onze instrumentos</i>	<i>High-Class Standard Rags</i>
-----	Flautim
Flauta	Flauta
Clarinete	Clarinete
Trompa em Fá	-----
Trompete	Trompete
Trombone	Trombone
Bateria subdividida em: caixa clara com e sem esteira, bumbo e chimbal	Bateria subdividida em: caixa clara e bumbo
I Violino	I Violino
II Violino	II Violino
Violoncello	Violoncello
Contrabaixo	Contrabaixo
Cimbalum	Piano

Tabela 1: Comparação entre *Ragtime para onze instrumentos* e *High-Class Standard Rags*

Percebe-se uma instrumentação bastante próxima. Apesar de não incluir o piano na instrumentação de *Ragtime para onze instrumentos*, Stravinsky utiliza-se também de um instrumento cordófono percutido. O piano, utilizado como instrumento de suporte harmônico, rítmico e melódico em *High-Class Standard Rags*, é substituído pelo cimbalum⁴⁶. A respeito da relação de Stravinsky com este instrumento, David Kettlewell faz algumas observações:

O interesse de Stravinsky pelo cimbalum data da época de sua amizade com o famoso virtuoso húngaro Aladár Rácz (1886–1958), quem ele conheceu em Gênova em 1914 e que mais tarde (1954) tornou-se professor de cimbalum de concerto na Academia de Budapeste, realizando notáveis gravações. Stravinsky comprou um cimbalum durante sua residência na Suíça na Primeira Guerra Mundial. Ele compôs *Renard* (1915-16) neste instrumento, da mesma maneira que componha normalmente em um piano, e o inclui na partitura de *Ragtime* (1918) assim como em *Renard*; ele também planejou utilizá-lo em um dos primeiros arranjos de *As Bodas* (composta entre 1914-17) e então deu início a outra versão instrumental que incluiu dois cimbalums. (in THE NEW GROVE, 2001, verbete ‘Dulcimer, v.7, p.689)⁴⁷

Considerando uma suposta relação entre *Ragtime para onze instrumentos* e a coleção *High-Class Standard Rags*, Stravinsky também substitui o flautim por uma trompa em fá, o que torna sua orquestração mais equilibrada entre os instrumentos de madeira e metal. A trompa, que historicamente faz uma ponte entre as madeiras e os metais, trabalha como uma amálgama, tornando o naipe mais coeso.

Na peça de Stravinsky, o quinteto de sopros formado por flauta, clarinete, trompa em fá, trompete e trombone possui maior coesão no registro médio do que a formação de *High-Class Standard Rags*, com flautim, flauta, clarinete, trompete e trombone. Isto possibilita à Stravinsky mais diálogo entre os instrumentos no registro

⁴⁶ David Kettlewell (2001) define o cimbalum como “um instrumento da categoria do dulcimer, nome aplicado a certos instrumentos do tipo caixa Zither, com mais de uma corda, mas sem teclado. Em muitas partes do mundo, o dulcimer possui uma forma de caixa trapezoidal; suas cordas não possuem trastes, entretanto algumas são divididas em dois segmentos através de uma ponte divisora. O executante pode tocar as cordas com martelos ou pinçá-las com os dedos ou com uma palheta”. (in THE NEW GROVE, 2001, verbete ‘Dulcimer, v.7, p.689)

⁴⁷ “Stravinsky’s interest in the cimbalom dates from the time of his friendship with the famous Hungarian virtuoso Aladár Rácz (1886–1958), whom he met in Geneva in 1914 and who later (1954) became professor of the concert cimbalom at the Budapest Academy and made a number of remarkable recordings. Stravinsky purchased a cimbalom during his residence in Switzerland in World War I. He composed *Renard* (1915–16) on it, in the same way as he normally composed on a piano, and included it in the score of *Rag-time* (1918) as well as in *Renard*; he also planned to use it in an early scoring of *The Wedding* (composed 1914–17) and then began another version whose instrumentation included two cimbaloms.” Tradução nossa.

médio, enquanto que os arranjos de *High-Class Standard Rags* priorizam o destaque da melodia principal através do dobramento de oitava flauta/flautim, lidos através de uma única parte instrumental. É relevante observar também que em *Ragtime para onze instrumentos*, o quinteto de sopros executa 5 vezes reais em diversas passagens, enquanto que nos arranjos de *High-Class Standard Rags* observa-se escrita a 4 vezes devido ao dobramento de oitava entre flauta e flautim.

The image displays two pages of musical notation. The left page is titled "MAPLE LEAF 'RAG'" and is for Bass, composed by Scott Joplin. It features a "Tempo di Marcia" and consists of ten staves of music. The right page is titled "THE ENTERTAINER" and is for Trombone, arranged by D. B. De Lisle. It is marked "RAG TIME TWO-STEP" and "Not fast". This page also consists of ten staves of music, including sections marked "Solo".

Figura 8: Partes instrumentais dos arranjos do *High-Class Standard Rags*
 Fonte: *High-Class Standard Rags*, [1912?]

Aprofundando a abordagem do elemento popular em *Ragtime para onze instrumentos*, vejamos na análise a seguir se os aspectos estilísticos descritos por estudiosos de *ragtime* podem ser identificados tanto nas peças do repertório do *High-Class Standard Rags* quanto na peça de Stravinsky.

3.2 Aspectos estilísticos: Comparação entre *High-Class Standard Rags* e *Ragtime Para Onze Instrumentos*

Como foi dito anteriormente, a semelhança entre o *High-Class Standard Rags* e *Ragtime para onze instrumentos* nos permite, através da análise, estabelecer paralelos musicais. Para tanto, se observará o contraste dos elementos estilísticos dos ragtimes tradicionais na peça de Stravinsky, utilizando conceitos trazidos pelos estudiosos de *ragtime* (BERLIN, 1980; SCHAFFER e RIEDEL, 1973) como tipos de síncope, aspectos formais, baixo e acompanhamento, *secondary ragtime*, suporte intervalar das síncopes ligadas, convenções do compasso treze, *breaks*, gestos cadenciais e ritmos pontuados.

Todos os exemplos de *ragtimes* tradicionais deste capítulo são extraídos do repertório do *High-Class Standard Rags*, a fim de ponderar sua possível influência na composição de *Ragtime para onze instrumentos*.

3.2.1 Tipos de síncope

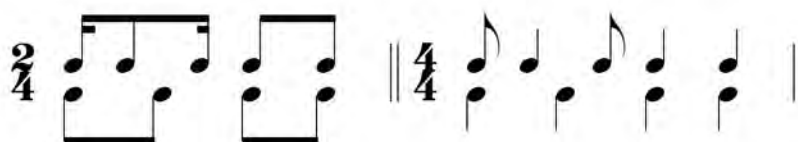
Em seu livro *Ragime: A musical and cultural history* (1980), Edward Berlin propõe uma sistematização do estudo da síncope no *ragtime*. Segundo o autor, “as síncopes são mais comuns no registro agudo, contra o acompanhamento do registro grave dos tempos fortes, típico da marcha” (ibid, p.82)⁴⁸.

Berlin classifica os *ragtimes* em três categorias: *ragtimes* de síncope não ligada (*untied syncopations rag*), *ragtimes* de síncope ligada (*tied syncopations rags*) e *ragtimes* de síncope aumentada (*augmented syncopations rags*). A síncope aumentada, apesar de cruzar o meio do compasso, é uma derivação da síncope não ligada uma vez que apresenta aumento rítmica: enquanto a síncope não-ligada acontece em um tempo, a síncope aumentada ocorre ao longo de dois tempos. Outra característica

⁴⁸ “It is most often present in the treble melody, against a metrically accented march-accompaniment bass”. Tradução nossa.

marcante da síncope aumentada é a relação 1:1 estabelecida com o acompanhamento harmônico, peculiaridade que a difere das síncopes ligadas e não ligadas. Para o autor, as síncopes caracterizam a principal diferença entre os primeiros *ragtimes* publicados e a marcha (ibid, p.83).

Síncopes não-ligadas:



Síncopes ligadas:



Síncopes aumentadas:



Figura 9: Exemplos de tipos de síncope em *ragtime*
Fonte: Berlin, 1980, p.83

Após realizar levantamento de diversas peças de *ragtime* para piano, Berlin relaciona períodos da história do gênero com algum tipo de síncope predominante. De acordo com o autor, os *rags* que utilizam exclusivamente a síncope não-ligada constituem maioria na primeira fase do gênero, entre aproximadamente 1895 e 1901 (ibid, p.84). O autor relata que esta predominância das síncopes não-ligadas altera-se na primeira década do século XX, quando as síncopes ligadas tornam-se mais ocorrentes e as síncopes não-ligadas praticamente caem em desuso como tipo predominante (ibid. p.128). Ainda segundo o autor, os compositores de *ragtime* jamais demonstraram interesse no uso da síncope aumentada como tipo exclusivo ou predominante nas composições, entretanto pode-se identificar diversas passagens da literatura que apresentam esse tipo de síncope, especialmente nos trios.



Figura 10: Síncopes não ligadas – compassos 5-7 de *Hilarity Rag*, James Scott
Fonte: CD Sheet Music, 2002



Figura 11: Síncopes ligadas – *Sensation*, Joseph Lamb
Fonte: CD Sheet Music, 2002



Figura 12: Síncopes aumentadas – *The Cascades*, Scott Joplin
Fonte: CD Sheet Music, 2002

Observa-se, em *Ragtime para onze instrumentos*, a apropriação dos tipos de síncopa descritos por Berlin. O uso da síncopa na peça de Stravinsky talvez seja a primeira referência estilística a orientar a audição do ouvinte para o repertório tradicional de *ragtime*. Ela é apresentada logo nos primeiros compassos da introdução, sendo utilizada em motivos e materiais musicais até o final da peça.



Figura 13: Síncope não-ligada – compassos 81-82 de *Ragtime para onze instrumentos*
 Fonte: Stravinsky, 1999



Figura 14: Síncope ligada – compassos 86-87 de *Ragtime para onze instrumentos*
 Fonte: Stravinsky, 1999



Figura 15: Síncope aumentada – compasso 67 de *Ragtime para onze instrumentos*
 Fonte: Stravinsky, 1999

3.2.2 Introdução

As introduções, quase sempre de quatro compassos, ocorrem em 88% dos *rags* pesquisados por Berlin. Na maioria das vezes, a introdução não está relacionada tematicamente com o resto da peça (64%); aquelas relacionadas a um dos temas

principais são usualmente baseadas na frase de abertura ou na frase final da seção A. Pouco mais do que a metade de todas as introduções dos *ragtimes* pesquisados por Berlin possui pelo menos dois compassos não-harmonizados, como em passagens de oitavas paralelas (ibid, p.91).

Observa-se através dos exemplos de *Kinklets*, *Ophelia Rag* e *Sun Flower Slow Drag* que a textura em oitavas paralelas é recorrente na literatura de *ragtime*. Identificam-se contornos melódicos similares nos exemplos a seguir, onde a introdução apresenta seu ponto mais agudo nos primeiros compassos e desce até alguma nota de referência harmônica no registro grave⁴⁹.



Figura 16: Introdução de *Kinklets*, de Arthur Marshall
Fonte: CD Sheet Music, 2002



Figura 17: Introdução de *Ophelia Rag*, de James Scott
Fonte: CD Sheet Music, 2002



Figura 18: Introdução de *Sun Flower Slow Drag*, de Scott Joplin
Fonte: CD Sheet Music, 2002

⁴⁹ Vale observar também que a maioria das introduções encontradas no repertório do *High Standard Class Rags* conclui na dominante.

A introdução de *Ragtime para onze instrumentos* apresenta a mesma textura de oitavas paralelas identificada em diversos *ragtimes* tradicionais. Além da textura de oitava, possui contorno melódico similar aos exemplos citados acima, em que após uma ascensão inicial, a frase toma movimento contrário em direção a nota *Dó* no registro grave.



Figura 19: Introdução de *Ragtime para onze instrumentos*
Fonte: Stravinsky, 1999

3.2.3 Baixo e acompanhamento

O baixo e o acompanhamento harmônico são traços característicos do *ragtime*. Conforme Schaffer e Riedel (1973, p. 67), a tensão em *ragtime* surge da polaridade entre dois ingredientes básicos: o baixo contínuo – também chamado pelos músicos de *jazz* como baixo *boom-chick* e *oom-pah* – na mão esquerda, e uma contraparte melódica e sincopada na mão direita. O baixo “*boom-chick*” distribui os sons entre registro grave e médio dentro dos compassos binários do *ragtime*, quase sempre configurando a sequência grave-médio-grave-médio.

A Figura 20 exemplifica o baixo e o acompanhamento harmônico em *ragtime*, em que a mão esquerda apresenta o acompanhamento típico, marcando o baixo nos tempos fortes e o acorde do momento nos contratempos.



Figura 20: Baixo e acompanhamento em *Maple Leaf Rag*, de Scott Joplin
Fonte: CD Sheet Music, 2002

Stravinsky mantém o aspecto rítmico do acompanhamento dos *ragtimes* tradicionais em *Ragtime para onze instrumentos*, porém com variação. A aparição do baixo e do acompanhamento típicos do gênero popular está relacionada com trechos de contraponto entre as vozes superiores (como nos compassos 5-11, 16-28, 94-104, 132-137, 142-154), onde o acompanhamento tradicional é modificado pelo abandono dos acordes nos contratempos a favor da utilização de notas desmembradas de um perfil harmônico ou de um conjunto específico de notas.



Figura 21: Baixo em *Ragtime para onze instrumentos*
Fonte: Stravinsky, 1999

3.2.4 *Secondary Ragtime*

Outro aspecto estilístico do gênero é descrito por Berlin (1980, p.130) como o padrão *secondary ragtime*, que se caracteriza pela sobreposição de grupos de três notas sobre grupos de duas notas. Berlin alerta para que não se confunda o *secondary ragtime* com quiálteras de três sobre ritmos binários, pois no padrão *secondary ragtime* a idéia de três sobre dois representa deslocamento rítmico de um motivo, e não a inclusão de quiálteras. Segundo o autor, o grupo de três notas apresenta sempre a mesma direção de movimento (ascendente, ou descendente), e repete-se na maioria dos casos por quatro vezes (podem ocorrer menos ou mais repetições em exemplos da literatura).

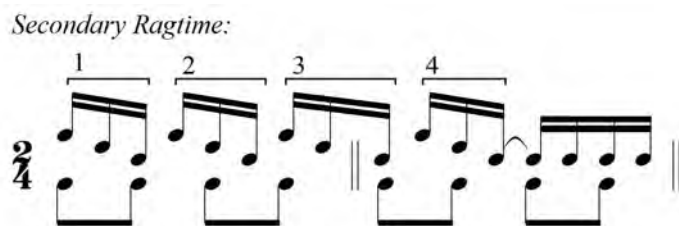


Figura 22: Exemplo do padrão *secondary ragtime*
Fonte: Berlin, 1980, p.131

Berlin destaca que a frequência do uso deste padrão e suas formas variantes evidenciam a atração dos compositores do gênero popular pelo *secondary ragtime*. O autor pondera que “uma importante variação reduz os grupos de três notas em duas notas, enquanto mantém o padrão rítmico em três” (ibid, p.132).⁵⁰

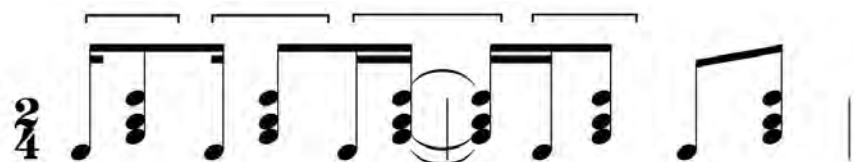


Figura 23: Variação do padrão *secondary ragtime*
Fonte: Berlin, 1980, p.132

A Figura 24 demonstra mais uma variação do padrão *secondary ragtime*. Observam-se três grupos rítmicos de semicolcheia e colcheia (três primeiros grupos; retângulos 1, 2 e 3), e um grupo onde os valores rítmicos são invertidos para colcheia e semicolcheia (último grupo; retângulo 4).

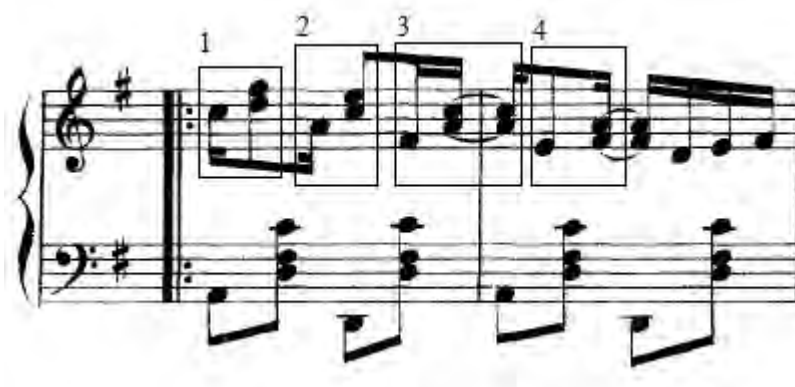


Figura 24: *Secondary ragtime* nos compassos 17-18 de *Sensation*, de Joseph Lamb
Fonte: CD Sheet Music, 2002

Este padrão pode ser encontrado também no primeiro motivo do primeiro tema de *The Entertainer*.

⁵⁰ “One important variant reduces the three-note group to two notes while retaining the three-unit rhythmic pattern.” Tradução nossa.



Figura 25: *Secondary ragtime* nos compassos 5-6 de *The Entertainer*, de Scott Joplin
 Fonte: CD Sheet Music, 2002

Uma variação do padrão *secondary ragtime* pode ser identificado em *Ragtime para onze instrumentos*, onde três grupos de três colcheias (ou grupos de semínimas pontuadas), reforçados por acentos, sugerem uma modificação na textura do *secondary ragtime* tradicional ao romper com o suporte rítmico binário. Stravinsky abandona o acompanhamento regular do baixo, típico dos *ragtimes* tradicionais, e adota uma escrita que enquadra o acompanhamento na mesma disposição métrica dos grupos de três no registro agudo. Observa-se na Figura 26 o último grupo de notas do compasso 35 trazendo de volta a referência binária, o que interrompe a variação do *secondary ragtime*.

Figura 26: *Secondary ragtime* nos compassos 34-35 de *Ragtime para onze instrumentos*
 Fonte: O autor, 2010

3.2.5 Suporte intervalar das síncopes ligadas

Berlin (ibid, p.128) destaca que um forte traço relacionado à síncope ligada, embora não exclusivamente a ela, é a ênfase textural através do destaque dos acentos agógicos de determinada figuração. As síncopes não-ligadas possuem frequentemente textura invariável (como uma melodia simples sem reforços harmônicos), enquanto as síncopes ligadas tendem a apresentar uma mistura mais complexa de densidade de intervalos simultâneos, com notas mais graves realçando o efeito da síncope.

A Figura 27 exemplifica tanto as síncopes ligadas sem suporte intervalar (compasso 2 do exemplo), quanto as síncopes ligadas com suporte intervalar (compasso 1 e compasso 3). Pode-se reparar que Joplin utiliza o suporte intervalar (ou harmônico) para completar as notas da harmonia ausentes nos compassos onde o baixo possui função contrapontística na textura monofônica-oitavada.



Figura 27: Suporte intervalar das síncopes ligadas em *The Entertainer*, de Scott Joplin
Fonte: CD Sheet Music, 2002

Apesar de não trabalhar com materiais tonais, *Ragtime para onze instrumentos* também apresenta este traço. A Figura 28, extraída de um trecho onde o baixo e o acompanhamento melódico fazem referência ao acompanhamento típico de *ragtime*, é marcada pelo suporte intervalar da síncope da nota *Sol* sobre o movimento do baixo *Fá – Sib*.



Figura 28: Suporte intervalar das síncopes ligadas - compassos 28-29 de *Ragtime para onze instrumentos*
Fonte: Stravinsky, 1999

3.2.6 Convenções do compasso treze

Berlin pondera que as “convenções do compasso treze” eram possibilidades estilísticas de alteração da textura predominante das seções de dezesseis compassos (*strains*) de *ragtime* (ibid, p.140). O compasso treze seria um “ponto estratégico” para alterações de textura (como a inclusão de oitavas, sextas ou décimas paralelas e o abandono do acompanhamento rítmico-harmônico) ou inclusão de acordes mais “sofisticados” (como acordes de sétima diminuta, napolitanos e de sexta aumentada).

Nas Figura 29 e 30, observa-se o abandono do acompanhamento rítmico-harmônico em *Grace and Beauty*, de James Scott, e em *The Easy Winners*, de Scott Joplin. Percebe-se ainda, na peça de Joplin, a adoção da textura de sextas paralelas. Em ambos os casos, a alteração de textura ocorre nos compassos 13 das seções, algo que, de acordo com Berlin, é recorrente nas composições tradicionais de *ragtime* (ibid. p.140).



Figura 29: Convenções do compasso 13 – compassos 12-16 de *Grace and Beauty*, de James Scott
Fonte: CD Sheet Music, 2002



Figura: Compassos 13-17 da segunda seção de *The Easy Winners*, de Scott Joplin
 Fonte: CD Sheet Music, 2002

Ragtime para onze instrumentos apresenta idéia similar à das convenções do compasso treze no repertório tradicional de *ragtime*. Pode-se identificar na peça de Stravinsky determinados gestos musicais que interrompem a textura predominante do trecho, como nos compassos 12-15. Nesta passagem, observa-se que um gesto rítmico sincopado (compasso 13) é seguido por uma variação da introdução na textura de oitavas paralelas (compassos 14-15), interrompendo a textura polifônica e o baixo ostinato da passagem anterior (compassos 5-11):



Figura 30: Compassos 12-15 de *Ragtime para onze instrumentos*
 Figura: Fonte: Stravinsky, 1999

3.2.7 Breaks

Os *breaks* (também conhecidos como interlúdios) são passagens curtas que ocorrem eventualmente fazendo uma ponte entre as seções de um *ragtime*. São frequentemente reconhecidos pelo seu tamanho curto ou irregular de quatro, oito, dez ou doze compassos (embora *breaks* de dezesseis compassos também sejam possíveis), sendo que uma de suas principais características é o prolongamento da harmonia de dominante do trecho seguinte (Berlin, *ibid.* p.91).

Apesar de manter a textura vigente na maioria dos casos, como em *The Entertainer*, em algumas peças os *breaks* apresentam mudança de textura, como em *Frog Legs Rag*, que possui textura de oitavas paralelas no compasso 53:



Figura 31: *Break* nos compassos 73-76 de *The Entertainer*, de Scott Joplin
Fonte: CD Sheet Music, 2002



Figura 32: *Break* nos compassos 51-54 de *Frog Legs Rag*, de James Scott
Fonte: CD Sheet Music, 2002

Nos compassos 13-15 de *Ragtime para onze instrumentos*, percebe-se que Stravinsky faz uma referência ambígua à dois elementos típicos do *ragtime*: à convenção do compasso 13, que modifica a textura do trecho interrompendo a textura anterior; e ao *break*, que separa duas passagens com a mesma textura (compassos 5-12 e 16-23), como nas seções (ou *strains*) dos *ragtimes* tradicionais.



Figura 33: *Break* nos compassos 13-15 de *Ragtime para onze instrumentos*
Fonte: Stravinsky, 1999

3.2.8 Gestos Cadenciais V – I

O *ragtime* tradicional, assim como diversos outros gêneros populares, está repleto de exemplos de passagens, especialmente nos finais de seções, em que se afirma a tonalidade da peça ou do momento através da cadência dominante-tônica. Estas cadências, na maioria das vezes, produzem movimento ascendente de quarta justa ou descendente de quinta justa na linha do baixo, que enfatiza a idéia de conclusão de um trecho ou de uma seção (como as linhas da tuba em uma banda marcial, por exemplo).

A Figura 34, extraída de *African Pas´*, apresenta este gesto cadencial, onde a dominante no segundo contratempo do primeiro compasso é resolvida na tônica do compasso seguinte. No exemplo de *The Entertainer*, observa-se o mesmo gesto cadencial.



Figura 34: Compassos finais de *African Pas´*, de Maurice Kirwin
Fonte: Kirwin, 1902



Figura 35: Cadência V – I em *The Entertainer*, de Scott Joplin
Fonte: CD Sheet Music, 2002

Tal gesto cadencial também é identificado em passagens de *Ragtime para onze instrumentos*, como nos compassos 4, 28-29, 93, 109, 111-112, 116, 154-155 e 178. Contudo, Stravinsky utiliza este gesto fora de um contexto tonal, mantendo apenas

a idéia de pontuação para efeito de estilização do material composicional. A Figura 36 exemplifica a ocorrência deste gesto no compasso 4.



Figura 36: Gesto cadencial V – I compasso 4 de *Ragtime para onze instrumentos*
Fonte: Stravinsky, 1999

3.2.9 Ritmos Pontuados

Para Berlin, a “mudança mais notável no *ragtime* da década de 1910 é o aumento do uso de ritmos pontuados”. Segundo o autor, durante a primeira década do século XX esta figura raramente aparecia nos *ragtime*, entretanto houve um repentino aumento de seu uso pelos compositores na década seguinte. Os ritmos pontuados e as síncopes típicas ocorriam comumente nas mesmas passagens, entretanto as figuras pontuadas eram, na maioria das vezes, não-sincopadas (ibid. p.147).

O autor especula as razões para a elevação da importância dos ritmos pontuados através de três hipóteses: mudança na notação como reflexo da prática musical da época; busca dos compositores por novas combinações rítmicas; e a hibridização sofrida pelo *ragtime* com danças emergentes da época, como o *fox trot* e o *turkey trot* (ibid. p. 149).

Observa-se no exemplo de *The Chrysanthemum*, de Scott Joplin, o uso de ritmos pontuados típicos do *ragtime* da década de 1910.



Figura 37: Ritmos pontuados - compassos 93-98 *The Chrysanthemum*, de Scott Joplin
 Fonte: CD Sheet Music, 2002

Stravinsky utiliza-se dos ritmos pontuados em *Ragtime para onze instrumentos* de diversas formas: como impulso inicial de uma frase (introdução), como impulso inicial de um tema (compasso 5), como perfil rítmico de um material contrastante (compassos 10-11, 36, 39, 70-71), como contraponto (compasso 24) e como variação (94-102 e 119-137). Em *Ragtime para onze instrumentos*, os ritmos pontuados atuam algumas vezes como agente contrastante dos compassos de síncopes típicas do *ragtime* (compassos 38-39).



Figura 38: Ritmos pontuados – compassos 10-11 e 38-39 de *Ragtime para onze instrumentos*
 Fonte: Stravinsky, 1999

3.2.10 Uso ocasional das vozes internas como contraponto

O gênero *ragtime* está relacionado, na grande maioria das vezes, com a textura de melodia acompanhada, sendo que os momentos de contraponto geralmente acontecem entre o baixo e a melodia principal. Em raros trechos ocorrem diálogos entre a melodia principal e vozes internas, tornando a textura do momento contrapontística.

Um desses trechos é o *Trio* de *The Entertainer*, onde ocorre um diálogo pergunta-resposta entre o registro do soprano e do contralto.



Figura 39: Uso ocasional das vozes internas como contraponto – Trio de *The Entertainer*
Fonte: CD Sheet Music, 2002

Por se tratar de uma peça que em diversos momentos adota a textura polifônica, a idéia de uso ocasional das vozes internas como contraponto em *Ragtime para onze instrumentos* é invertida em relação ao gênero popular. Na peça de Stravinsky, o uso das vozes internas como contraponto não é ocasional, como no repertório tradicional de *ragtime*, mas sim praticamente constante. Em alguns momentos a voz interna não apenas completa a textura polifônica, como também se caracteriza por ser a melodia principal do trecho. A Figura 40 (compassos 4-6) ilustra esta questão.

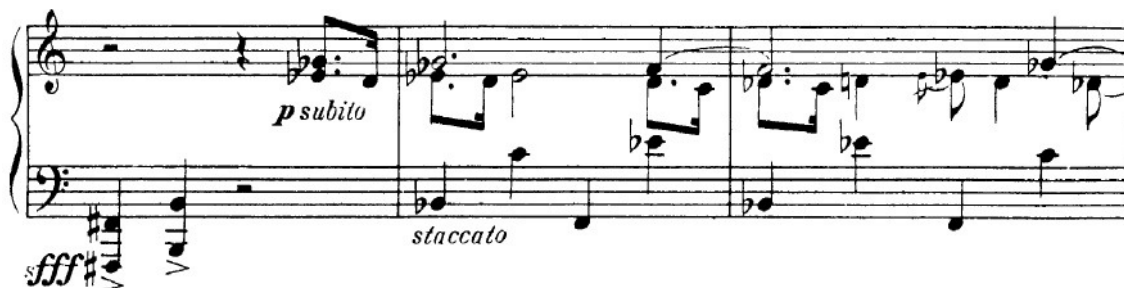


Figura 40: Uso das vozes internas em *Ragtime para onze instrumentos*
Fonte: Stravinsky, 1999

3.2.11 Tercinas

As ocorrências de tercinas no repertório tradicional de *ragtime* são raras. Sua presença em determinadas peças do gênero pode ser justificada pelas hipóteses de Berlin a respeito da mudança estilística que o *ragtime* sofreu nas duas primeiras décadas do século XX: como variação dos ritmos típicos de *ragtime* pela inclusão de novos ritmos, ou como uma alteração na notação refletindo a prática musical da época (ibid. p. 149). O padrão *shuffle* - encontrado no *jazz*, *boogie woogie* e *blues*, gêneros populares que ganham espaço após o declínio da era do *ragtime* - é derivado das tercinas.

A Figura 41 ilustra o exemplo da introdução de *Ophelia Rag*, de James Scott, onde se encontra um dos raros momentos de aparição de tercinas no repertório tradicional do gênero.



Figura 41: Tercinas na introdução de *Ophelia Rag*, de James Scott
Fonte: CD Sheet Music, 2002

A tercina está presente em alguns trechos de *Ragtime para onze instrumentos*, como em um dos motivos da introdução e no contraponto das vozes internas, exemplificados na figura a seguir.





Figura 42: Tercinas em *Ragtime para onze instrumentos* – compassos 3 (introdução) e 67
 Fonte: Stravinsky, 1999

3.3 Conclusão da análise

Stravinsky apropria-se de diversos elementos estilísticos do *ragtime* tradicional. Dos aspectos estilísticos originais que são pouco alterados e permanecem praticamente inalterados em *Ragtime para onze instrumentos*, pode-se destacar o pulso regular em diversas passagens, os gestos cadenciais e as síncopes típicas do gênero. Os elementos tradicionais mantidos dão suporte às relações de classes de alturas não-tonais estabelecidas ao longo da peça, que por sua vez permitem o desenvolvimento do material musical proposto pelo compositor.

Embora não distorça completamente a idéia original, em alguns casos o compositor modifica características estilísticas, como na linha do baixo e acompanhamento, no padrão *secondary ragtime* e em aspectos formais (introdução, convenção do compasso treze, *break*). Estas variações, ao mesmo tempo em que fazem referência ao material original do gênero popular, permitem que o discurso musical se desenvolva como uma releitura pessoal dos gestos tradicionais.

Ragtime para onze instrumentos aborda e enfatiza aspectos musicais considerados raros na literatura de *ragtime* tradicional, como o uso das vozes internas como contraponto e a inclusão de tercinas. A inserção destes elementos evidencia a busca por uma estética não apenas voltada aos recursos estilísticos do gênero popular, mas também dirigida aos anseios composicionais e individuais do compositor.

Stravinsky realiza, então, um diálogo entre elementos estilísticos do gênero e a sua própria individualidade criativa.

Desta forma, o elemento popular em *Ragtime para onze instrumentos* é apresentado em três condições: como apropriação do material original (pulso regular, síncofes típicas, ritmos pontuados, introdução, convenção do compasso treze, *break* e aspectos formais), como variação do material original (linha do baixo e acompanhamento, *secondary ragtime*) e como inversão de aspecto da idéia original (uso das vozes internas como contraponto e tercinas).

A identificação dos aspectos estilísticos através de exemplos musicais extraídos do *High-Class Standard Rags* sustenta a argumentação de que Stravinsky poderia ter tido contato com a coleção. Mesmo desconsiderando o aspecto histórico e as declarações do próprio compositor afirmando ter tido contato com partes cavadas de arranjos de *ragtimes* trazidos por Ansermet dos Estados Unidos, os tópicos discutidos neste capítulo apontam traços musicais de semelhança entre *Ragtime para onze instrumentos* e os exemplos da coleção apresentados.

Veremos no próximo capítulo de que forma Stravinsky elabora relações estruturais em *Ragtime para onze instrumentos*.

4. ANÁLISE DE RAGTIME PARA ONZE INSTRUMENTOS

Para Stravinsky, a música popular norte-americana estava indissociável de seu aspecto rítmico. Em suas palestras formatadas nos artigos do livro *Poética Musical em seis lições* (1996) o compositor refere-se aos gêneros populares americanos para exemplificar o seu conceito de ritmo, métrica, simetria e regularidade:

As leis que regulam o movimento dos sons exigem a presença de um valor mensurável e constante: a *métrica*, elemento puramente material, através do qual o *ritmo*, elemento puramente formal, se realiza. Em outras palavras, a *métrica* resolve a questão de em quantas partes iguais será dividida a unidade musical que denominamos compasso, enquanto o *ritmo* resolve a questão de como essas partes iguais serão agrupadas dentro de um determinado compasso. (...)Vemos portanto que a *métrica* – já que intrinsecamente oferece apenas elementos de *simetria*, sendo inevitavelmente composta de quantidades iguais – é necessariamente utilizada pelo *ritmo*, cuja função é estabelecer a ordem no movimento dividindo as quantidades fornecidas pelo compasso.

Quanto de nós, ouvindo *jazz*, não terão sentido uma curiosa sensação, próxima da vertigem, quando um dançarino ou músico solista, tentando insistentemente enfatizar acentos irregulares, não consegue desviar o nosso ouvido da pulsação regular da métrica produzida pela percussão?

De que modo reagimos a uma impressão dessa natureza? O que chama mais atenção nesse conflito entre ritmo e métrica? É a obsessão com a *regularidade*. Os tempos isócronos, nesse caso, são apenas um modo de pôr em relevo a invenção rítmica do solista. É isso que traz surpresa e produz o inesperado. Refletindo sobre isso, percebemos que sem a presença real ou implícita das marcações de tempo não poderíamos descobrir o sentido dessa invenção. Estamos aqui apreciando uma forma de relação. (STRAVINSKY, 1996, p.35-36)

Em *Ragtime para onze instrumentos*, Stravinsky trabalha seus motivos e temas com técnicas de desenvolvimento de variação rítmica e intervalar. A métrica da peça não corresponde aos *ragtimes* clássicos dos compositores americanos, contudo não apresenta mudanças de andamento ou de fórmula de compasso. Algo que aproxima a peça aqui abordada dos *ragtimes* clássicos, como os de Scott Joplin, é a utilização de seções, ainda que estas sejam desenvolvidas de maneiras distintas pelos compositores.

A peça está fundamentada nos motivos básicos apresentados nos primeiros compassos da música, que são aproveitados e variados ao longo dos temas, seções e materiais contrastantes. Estes materiais contrastantes fazem a ligação entre materiais distintos, criando as seções principais. Por sua vez, as seções contrastam entre si em termos de caráter e movimento rítmico. A simetria dos *ragtimes* clássicos é dissolvida

por Stravinsky, entretanto observa-se que o compositor não abandona a quadratura tradicional do gênero popular em alguns momentos (por exemplo, na introdução).

4.1 Motivos

Ragtime para onze instrumentos apresenta quatro motivos⁵¹ que possuem significado estrutural e são utilizados largamente até o último compasso da música. Estes motivos são encontrados nos temas e materiais contrastantes e estão caracterizados pelas classes intervalares [1, 2, 3 e 4]⁵². A primeira aparição desses motivos ocorre na introdução da peça (compassos 1-3). A **Erro! Fonte de referência não encontrada.** ilustra estes motivos nos três primeiros compassos da peça.

Figura 43: Motivos na introdução de *Ragtime Para Onze Instrumentos*
Fonte: Stravinsky, 1999

⁵¹ Para Schoenberg (1996, p. 35), “até mesmo a escrita de frases simples envolve a invenção e o uso de motivos, mesmo que, talvez, inconscientemente. Usado de maneira consciente, o motivo deve produzir unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência do discurso. O motivo geralmente aparece de uma maneira marcante e característica ao início de uma peça. Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos (...). Visto que quase todas as figuras de uma peça revelam algum tipo de afinidade para com ele, o motivo básico é frequentemente considerado o ‘germe’ da idéia: se ele inclui elementos, em última análise, de todas as figuras musicais subsequentes, poderíamos, então, considerá-lo como o ‘mínimo múltiplo comum’; e, como ele está presente em todas as figuras subsequentes, poderia ser denominado ‘máximo divisor comum’”.

⁵² A terminologia utilizada nesta análise segue o padrão proposto em: FORTE, Allen. **The Structure of Atonal Music**. New Haven: Yale University Press, 1973; reforçado por RAHN, John. **Basic atonal theory**. New York; London: Schirmer: C. Macmillan, 1987, c1980. Esta análise considera as seguintes relações de inversão intervalar: [0] = [0]; [1] = [11]; [2] = [10]; [3] = [9]; [4] = [8]; [5] = [7]; [6] = [6]. Vide: Forte (1973, p. 14). A terminologia para conjuntos de classes de altura segue o padrão de Forte (1973), como por exemplo o conjunto 3-1 [0,1,2], enquanto que a terminologia do perfil de classes intervalares segue o padrão de Rahn (1980), como por exemplo [1-1-1]. Utiliza-se a forma ordenada dos conjuntos de classe de altura para facilitar a compreensão analítica.

Percebe-se que os motivos *a* e *c* apresentam ritmos encontrados no repertório tradicional de *ragtime*, com a ocorrência das classes intervalares [2, 3 e 4], enquanto os motivos *b* e *d* contrastam rítmica dos motivos *a* e *c*, e apresentam classes intervalares mais fechadas [1 e 2].

A tabela 2 contrasta os padrões rítmicos e intervalares dos motivos da introdução. Identifica-se uma predominância de movimentos ascendentes nos motivos *a*, *b* e *d* em detrimento do movimento descendente identificado no motivo *c*.


Motivo	Rítmica	Estrutura de Classe Intervalar	Movimento
<i>a</i>		[3-2]	Ascendente
<i>b</i>		[1]	Ascendente
<i>c</i>		[4-2-3-3-2-3]	Descendente
<i>d</i>		[1-2-1]	Ascendente

Tabela 2: Contraste entre as características dos motivos

4.1.1 Motivo a

Berlin afirma que a mudança mais notável no *ragtime* da década de 1910 é o aumento do uso de ritmos pontuados (1980, p. 147). O primeiro motivo de *Ragtime para onze instrumentos* apresenta valor rítmico pontuado, típico da última fase de *ragtime*, e localiza-se na anacruse, atuando como impulso inicial da peça e da introdução.

As classes intervalares [2 e 3] encontradas no motivo *a* são frequentemente identificadas ao longo da peça, em situações harmônicas (verticais) e melódicas (horizontais). Em suas diversas aparições, o motivo *a* desempenha papéis diferentes: serve como impulso inicial da introdução (compasso 1), como impulso inicial do tema 1 (compasso 5), como contraponto melódico na voz intermediária (compassos 24-28) e

como material contrastante (compasso 36). A Figura 44 exemplifica algumas das ocorrências do motivo *a*.

The figure displays three musical excerpts from a piano score, each illustrating the appearance of motif 'a'.
 1. The first excerpt, titled 'Anacruse da Peça', shows the initial two-measure anacrusis in 4/4 time, marked *mf*.
 2. The second excerpt covers measures 4 and 5. Measure 4 is marked *p subito* and measure 5 is marked *staccato*.
 3. The third excerpt covers measures 24 and 25, marked *p sub.*.
 4. The fourth excerpt covers measures 36 and 37, marked *mp*.

Figura 44: Exemplos de aparições do motivo *a*
 Fonte: Stravinsky, 1999

4.1.2 Motivo b

Berlin (1980, p.154) atenta que “é natural que o *ragtime* e o *blues*, emergindo do mesmo ambiente, sejam relacionados”. Ainda conforme o autor, “na maioria dos casos, a influência do *blues* nas peças de *ragtime* era pequena até a segunda

década do século XX”, e “com a revelação do *blues* em partituras a partir de 1912, esta influência aumentou significativamente”.

O perfil rítmico do motivo *b* contrasta com os demais motivos, “estabilizando” a rítmica dos motivos *a* e *c* e sugerindo a sonoridade da *blue note*. O aparecimento de duas semínimas em movimento de classe intervalar [1] e posição métrica forte “quebra” com a rítmica agitada dos motivos *a* e *c* e enfatiza a idéia da *blue-note* no contexto da introdução⁵³.

Após sua aparição na forma original (compasso 1), identifica-se o aproveitamento do motivo *b* em diversos trechos da peça, como por exemplo:

- Na voz inferior dos compassos 30-34⁵⁴;
- No tema 3 no compasso 49;
- No material contrastante do compasso 67.



Figura 45: Exemplo de aparições do motivo *b*
Fonte: O autor, 2010

4.1.3 Motivo *c*

Ainda segundo Berlin (1980, p. 83), “nos primeiros *ragtimes*, dois tipos de síncope surgem como as mais importantes, que servirão como base para a maioria das

⁵³ Vale observar que a classe intervalar [1] identificada no motivo *b* é predominante do discurso musical de *Ragtime para onze instrumentos*.

⁵⁴ Neste caso, vale ressaltar a utilização da escala cromática, que é a repetição contínua do motivo.

variantes: síncopes sem ligadura, que se restringem a separar a metade dos compassos, e síncopes com ligadura, que conectam as metades do compasso”.

Identifica-se no motivo *c* o perfil rítmico da síncope sem ligadura (que não cruza os tempos do compasso), típica dos primeiros *ragtimes* para piano. Ao longo de variações no decorrer da peça, o motivo *c* sofre variação por alteração de seu padrão de classe intervalar original [4-2-3-3-2-3], preservando, contudo, seu perfil rítmico.

Pode-se reconhecer a identidade do motivo *c* em diversos trechos, como por exemplo:

- No tema 1 no compasso 6;
- No material contrastante do compasso 38;
- Na variação da introdução no compasso 82.

Figura 46: Exemplo de aparições do motivo *c*
Fonte: Stravinsky, 1999

4.1.4 Motivo *d*

O motivo *d* do compasso 3 apresenta perfil rítmico de quátera repousando em uma semínima. Seu contorno, caracterizado pelas classes intervalares fechadas [1 e 2], é reconhecido em diversos momentos da peça, como por exemplo no tema 1 (compassos 5-9) e no primeiro material contrastante (compasso 12). Em suas

ocorrências ao longo da música, sofre diversas alterações como transposição, permutação e deslocamento de oitava de elemento(s) do conjunto do momento.

Após sua aparição na forma original (compasso 1), identifica-se o aproveitamento do motivo *d* em diversos trechos da peça, como por exemplo:

- No primeiro material contrastante da peça, compasso 12;
- Na operação de transposição do primeiro material contrastante, compasso 23;
- Na operação de transposição e permutação do primeiro material contrastante, compasso 29.

The figure displays four musical staves, each representing a different occurrence of a motif labeled 'd'.
 - The first staff (measure 3) shows the original motif in a piano setting.
 - The second staff (measure 12) shows the motif transposed to a higher register, marked with 'subito ff' (suddenly fortissimo).
 - The third staff (measure 23) shows the motif transposed to a lower register, marked with 'sim.' (sforzando) and 'sub. sf' (subito sforzando).
 - The fourth staff (measure 29) shows the motif transposed and permuted, marked with 'f' (fortissimo) and 'p' (piano).

Figura 47: Exemplo de aparições do motivo *d*
 Fonte: Stravinsky, 1999

4.2 Temas

Ragtime para onze instrumentos apresenta temas⁵⁵ que se alternam ao longo do texto musical, sendo que todos são formados a partir dos quatro motivos encontrados

⁵⁵ O conceito de tema empregado neste trabalho está de acordo com a definição de Caplin (1998, p. 257) para *themelike unit*: “uma unidade que se parece com um tema em sua organização formal, mas é usualmente mais despreendida e não conclui necessariamente com uma cadência”.

na introdução. Os temas 1 e 2 são mais ocorrentes ao longo da peça, enquanto que os temas 3 e 4 surgem em momentos pontuais. Estes temas são trabalhados de várias maneiras: através de operação de transposição⁵⁶, variação rítmica⁵⁷, ampliação intervalar, união de dois temas, variação de conseqüentes melódicos, entre outras. Em determinados trechos da partitura, alguns temas são seguidos por transições curtas, que conectam seções ou os temas entre si.

4.2.1 Tema 1

O tema 1 baseia-se nos motivos *a*, *b* e *c*. Em sua primeira aparição (voz intermediária dos compassos 5-9), o motivo *a* atua ritmicamente como “antecedente”, enquanto que o motivo *c* possui função rítmica “conseqüente” (vide CAPLIN, 1998, p. 49-55), sendo que a predominância da classe intervalar [1] é derivada do motivo *b*. Seu perfil melódico é caracterizado pelas classes intervalares intervalos [1 e 2], com predominância da classe intervalar [1]. É o tema mais longo da peça, abrangendo cinco compassos.

Nos compassos 5-9, o tema 1 é caracterizado pelo conjunto 5-1 [0,1,2,3,4] na voz intermediária. Os conjuntos 3-1 [5,6,7] na voz superior e 4-23 [0,2,5,7] no baixo completam a textura polifônica do trecho. Percebe-se que a sua união dos conjuntos 3-1 [5,6,7] e 5-1 [0,1,2,3,4] caracteriza o conjunto 8-1 [0,1,2,3,4,5,6,7]. Como os conjuntos 3-1 e 5-1 (e conseqüentemente o conjunto união 8-1) apresentam o mesmo padrão de classe intervalar [1], identifica-se na predominância da ocorrência deste intervalo no tema 1 a primeira afirmação de uma classe intervalar estrutural.

(COMPASSOS 5-9)

Soprano: 3-1 [5,6,7]	Contralto Tema 1: 5-1 [0,1,2,3,4]	Baixo: 4-23 [10,0,3,5]
-------------------------	--------------------------------------	---------------------------

Figura 48: Tema 1
Fonte: O autor, 2010

⁵⁶ Vide Forte (1973, p. 29-38).

⁵⁷ Vide Schoenberg (1996, p. 35-42).

- Tema 2: c. 25-28
- Variação do tema 2: c. 90-93
- Variação do tema 2: c. 116-118
- Tema 2: c. 151–154

4.2.3 Tema 3

O tema 3 está relacionado ao motivo *b*. Percebe-se a mesma classe intervalar [1] e posição métrica forte com variação rítmica por aumentação⁵⁸ (as semínimas da introdução tornam-se mínimas). Sua aparição contrasta com o caráter rítmico e sincopado dos temas 1 e 2.

O tema 3 é formado pelo conjunto 3-1, que possui forma normal [0,1,2], o mesmo conjunto do tema 1. Entre os compassos 49 e 78, o tema 3 aparece diversas vezes. Ocorrem, ao longo destas aparições, operações de transposição das classes de altura que caracterizam o tema. Estas aparições do tema 3, que na maioria das vezes dura apenas um compasso, são intercaladas com materiais contrastantes.

Figura 50: Ocorrências do tema 3
Fonte: O autor, 2010

Ocorrências do tema 3 ao longo da peça: compassos 49, 51-52, 55, 57, 60, 65, 68, 85, 87-88, 111 e 113-114.

4.2.4 Tema 4

⁵⁸ Vide Schoenberg (1996, p. 37).

O tema 4 é formado pelo deslocamento das síncopes e variação do motivo *c* (aumentação rítmica), e pelo motivo *d* (o desenho linear dos conseqüentes nos compassos 75-76 e 130-131 é semelhante ao contorno melódico do motivo *d* no compasso 3). O antecedente é o mesmo nas duas aparições do tema 4, enquanto que o conseqüente é variado. Na aparição do tema 4 no compasso 73 (trompete), o conseqüente é gerado a partir do motivo *a*, ao passo que na aparição do compasso 127 (flauta) o conseqüente está construído sob a rítmica do motivo *b*. Entretanto, o padrão intervalar destes conseqüentes é o mesmo: movimento por classe intervalar [2], que está presente na forma básica do motivo *a*. Ocorre uma operação $t=3$ descendente entre o conjunto 4-21 [10,0,2,4] do primeiro conseqüente (compassos 76-77) e o conjunto 4-21 [7,9,11,1] do segundo conseqüente (compassos 130-131).

O antecedente possui estrutura de classe intervalar [3-2-2-2-4].

The image shows two musical staves. The top staff is labeled '73 Trompete' and the bottom staff is labeled '126 Flauta'. Both staves show a melodic line with notes and rests. Dashed lines below the notes indicate the structure of the theme, with 'Antecedente' and 'Consequente' sections marked. The Trompete staff has a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, while the Flauta staff has a simpler pattern with quarter and eighth notes.

Figura 51: Tema 4
Fonte: O autor, 2010

Ocorrências do tema 4 ao longo da peça:

- Tema 4: 73-77
- Sobreposição de idéia do tema 1 com o tema 4: 126-130

4.3 Introdução

Nos primeiros compassos da peça, observa-se uma oposição entre os dois primeiros motivos (*a* e *b*), contrastando com o motivo seguinte (*c*). Os motivos *a* e *b* caracterizam o conjunto 5-32 [8,9,0,3,5] e o motivo *c* caracteriza o conjunto 5-34 [0,2,4,6,9], sendo que a união destes conjuntos resulta em 8-12 [0,2,3,4,5,6,8,9].

The image shows a musical score for the introduction of 'Ragtime Para Onze Instrumentos'. It consists of two staves (treble and bass clef) in 4/4 time. The score is divided into three main sections. The first section, labeled '8-12 [0,2,3,4,5,6,8,9]', contains motifs 'a' and 'b' in the first two measures, both characterized by the interval class set 5-32 [8,9,0,3,5]. The second section, labeled '5-34 [0,2,4,6,9]', contains motif 'c' in the next two measures, characterized by the interval class set 5-34 [0,2,4,6,9]. A dynamic marking '8vb' is shown in the bass staff. The third section, labeled '4-3 [3,4,6,7]', contains motif 'd' in the final measure, characterized by the interval class set 4-3 [3,4,6,7].

Figura 52: Introdução de *Ragtime Para Onze Instrumentos*
Fonte: Stravinsky, 1999

A principal função estrutural da introdução é apresentar motivos (rítmicos e/ou melódicos) que serão trabalhados ao longo da peça. Observa-se nas ocorrências da introdução (Figura 53) uma estrutura de classe intervalar que é pouco alterada ritmicamente ao longo do discurso musical. O padrão rítmico é variado em pequenos detalhes, como, por exemplo, na inclusão de elementos de menor valor na variação do compasso 83.

Stravinsky trabalha também com algumas variações de classes intervalares e apresenta ocorrências da introdução em alguma transposição em relação à sua primeira aparição (exceções são o compasso 140, repetição literal do compasso 13, e o trecho da última aparição no compasso 175, que mantém os mesmos grupos de classes do motivo *c* da primeira ocorrência).

Compasso 1

Compasso 13

Compasso 83

Compasso 140

Compasso 172

Compasso 175

The image displays six musical staves from Stravinsky's Ragtime. The first five staves are single-line melodic fragments: Compasso 1, 13, 140, and 172 are in treble clef, while Compasso 83 is a grand staff with both treble and bass clefs. The sixth staff, Compasso 175, is also a grand staff and includes dynamic markings: '8va' (octave up) at the beginning and end of the staff, and '8vb' (octave down) and a triplet '3' in the lower register.

Figura 53: Ocorrências da introdução
Fonte: Stravinsky, 1999

4.4 Materiais contrastantes

A análise de *Ragtime para onze instrumentos* evidencia materiais contrastantes que na maioria das vezes são intercalados entre as aparições dos temas. São materiais de curta duração que dialogam com os temas e entre si. Sofrem variações

ao longo do discurso musical, como operações de transposição, permutação, deslocamento de oitava de elemento(s) do conjunto do momento, entre outras.

A análise de *Ragtime para onze instrumentos* aponta sete materiais contrastantes. Dentre estes materiais, destaca-se o primeiro material contrastante caracterizado pelo motivo *d*, utilizado como separação ou conexão de materiais (similares ou diferentes). Ocorre em sua forma original no compasso 12, com variações por operação de transposição, permutação e deslocamento de oitava nos compassos 22, 23, 29, 30, 33, 41, 42, 44, 61, 72, 86, 89, 109-110, 112, 115, 138, 148-149, 155, 156-157, 159-160 e 167-168. Sua primeira aparição atua como pontuação e separação de materiais, onde desagrega o tema 1 (compassos 5-9) de uma repetição variada da introdução (compassos 14-15).

MATERIAL CONTRASTANTE:



VARIAÇÕES:



Original Transposição Transposição e Permutação Transposição e Permutação Transposição e Permutação Transposição

Transposição, Permutação e Deslocamento de Oitava Transposição Transposição Transposição Transposição Transposição

Figura 54: Material contrastante 1 e suas variações
Fonte: O autor, 2010

Outros materiais contrastantes são identificados:

- Material contrastante 2: ritmos pontuados (compassos 36-40, 43, 45, 70-71, 103-104, 107-108, 171 e 173-174);
- Material contrastante 3: síncope aumentada (compassos 46, 67, 69);
- Material contrastante 4: movimento oblíquo pelo intervalo [1]. (compassos 53, 56 e 58-59);
- Material contrastante 5: variação da rítmica típica do *cakewalk*. (compasso 54);
- Material contrastante 6: tríades em movimento paralelo através das classes intervalares [1 e 2] (compassos 61-63 e 78-80);
- Material contrastante 7: gesto rítmico (compassos 64 e 66).

The image displays six musical excerpts from Stravinsky's 'The Firebird', illustrating various rhythmic and melodic contrasts. The excerpts are numbered 36, 46, 53, 54, 61, and 64. The notation includes treble and bass staves with various rhythmic values, dynamic markings (mp, p, molto), and performance instructions (poco più, sub). The excerpts show a variety of rhythmic patterns, including dotted rhythms, syncopation, and parallel triads.

Figura 55: Demais materiais contrastantes
Fonte: Stravinsky, 1999

4.5 Esquema Formal

A peça pode ser interpretada como A-B-A, onde a parte A possui função de exposição e reexposição e compreende as seções 1 e 3, enquanto a parte B possui função de desenvolvimento e compreende a seção 2 (que, por sua vez, é subdividida em duas partes).

A descrição dos compassos da peça aponta que a música é mais densa nas seções intermediárias (2 e 3), onde ocorrem os desenvolvimentos temáticos e maior aparição de materiais contrastantes:

1ª SEÇÃO: compassos 1 – 48: (Apresentação – Exposição)

- Introdução: 1-4
- Tema 1: 5-9
- Dissolução do tema 1: 10-11
- Material contrastante 1: 12
- Variação da introdução: 13-15
- Tema 1 variado: 16-21
- Material Contrastante 1: 22-23
- Dissolução do tema 1: 24
- Tema 2: 25-28
- Variação do material contrastante 1: 29-34
- *Secondary Ragtime*: 35
- Material contrastante 2: 36-40
- Material contrastante 1: 41-42
- Material contrastante 2: 43
- Material contrastante 1: 44
- Material contrastante 2: 45
- Material contrastante 3: 46
- Dissolução da seção através de conjuntos do tema 1: 47

- Gesto Cadencial: 48

2ª SEÇÃO – Primeira parte - compassos 49 - 106:

(Oposição de materiais – seção contrastante)

- Tema 3: 49
- Variação do *Secondary Ragtime*: 50
- Tema 3: 51-52
- Material contrastante 4: 53
- Material contrastante 5: 54
- Tema 3: 55
- Material contrastante 4: 56
- Tema 3: 57
- Material contrastante 4: 58-59
- Tema 3: 60
- Material contrastante 6 (variação do tema 1): 61-63
- Material contrastante 7 (rítmico): 64
- Tema 3: 65
- Material contrastante 7: 66
- Material contrastante 3 (síncope aumentada): 67
- Tema 3: 68
- Material contrastante 3: 69
- Variação do material contrastante 2: 70-71
- Material contrastante 1: 72
- Tema 4: 73-77
- Variação do material contrastante 6: 78-80
- Variação da introdução: 81-84
- Tema 3: 85
- Material contrastante 1: 86
- Tema 3: 87-88
- Material contrastante 1: 89

- Variação do tema 2: 90-93
- Variação do tema 1: 94-102
- Material contrastante 2: 103-104
- Dissolução da seção através de conjuntos do tema 1: 105
- Gesto Cadencial: 106

2ª SEÇÃO – Segunda Parte - compassos 107 – 137

(Diálogo entre a 1ª primeira seção e a primeira parte da 2ª Seção)

- Material contrastante 2: 107-108
- Material contrastante 1: 109-110
- Tema 3: 111
- Material contrastante 1: 112
- Tema 3: 113-114
- Material contrastante 1: 115
- Variação do tema 2: 116-118
- Variação do tema 1: 119-125
- Sobreposição de idéia do tema 1 com o tema 4: 126-130
- Tema 1: 131-135
- Dissolução do tema: 136-137

3ª SEÇÃO: compassos 138 – 178

(Reexposição – Conclusão)

- (Compassos 138-170 correspondem a 12-44)
- Material contrastante 2: 171
- Variação da introdução: 172
- Material contrastante 2: 173-174
- Segunda variação da introdução: 175-176
- Gestos Cadenciais: 177-178

Vejam os de que forma os materiais abordados até o momento são relacionados ao longo do discurso de *Ragtime para onze instrumentos*.

4.6 Questões Estruturais

As classes intervalares [1 e 2] possuem significado estrutural em *Ragtime para onze instrumentos*. Praticamente em todos os momentos da peça pode-se ouvir essas classes, que atuam como um “fio condutor” e são uma restrição que o compositor possivelmente delimitou para guiar o processo composicional. Em poucos momentos Stravinsky abandona tal padrão intervalar em detrimento de outra textura. Quando isto ocorre, estas outras classes intervalares de função contrastante atuam em subordinação às classes intervalares [1 e 2].

Devido a esta predominância, pode-se apontar claramente os trechos onde o compositor utiliza outro padrão intervalar. Em praticamente todos estes trechos, as classes intervalares [1 e 2] permanecem em algum plano sonoro, dialogando contrapontisticamente com classes intervalares de contraste. A tabela 3 desconsidera alguns trechos em que a linha do baixo possui uma função mais rítmica do que linear, como por exemplo, a passagem do compasso 50 que apresenta a classe intervalar [5], e gestos cadenciais, como o do compasso 4.

Compassos	Classe intervalar incluída	Abre mão das classes intervalares [1 e 2]?	Descrição do trecho
1-2	[3 e 4]	Não	Introdução
14-15	[3, 4 e 5]	Não	Variação da introdução
70-71	[3, 4 e 5]	Não	Material Contrastante
73-77	[3 e 4]	Não	Tema 4
83-84	[3, 4 e 5]	Não	Segunda variação da introdução

Compassos	Classe intervalar incluída	Abre mão das classes intervalares [1 e 2]?	Descrição do trecho
126-129	[3 e 4]	Não	Tema 4
140-141	[3, 4 e 5]	Não	Repetição literal de 14-15
172-173	[3 e 4]	Não	Coda - Variação da introdução
174-175	[3, 4, e 5]	Não	Coda - Variação da introdução

Tabela 3: Classes intervalares contrastantes

4.6.1 Primeira Seção

Stravinsky inicia a peça sem explicitar na introdução a relevância que as classes intervalares [1 e 2] terão na unidade estrutural de *Ragtime para onze instrumentos*. A introdução (compassos 1-4) compreende três fragmentos musicais distintos. O primeiro fragmento está localizado nos compassos 1 e 2, onde uma frase articulada em rítmica típica de *ragtime* organiza-se no conjunto 8-12 [0,2,3,4,5,6,8,9]. Após uma rápida ascensão de duração de dois tempos, a frase toma movimento contrário, repousando na classe de altura [0], sob operação $t=24$ em relação à primeira classe de altura da peça. O segundo fragmento é identificado no compasso 3, onde o compositor emprega um efeito de rápido glissando através do conjunto 4-3 [3,4,6,7]. Esta é a primeira ocorrência de um trecho organizado através das classes intervalares [1 e 2], que serão utilizadas até ao final da peça como delimitação do material composicional. O terceiro fragmento (compasso 4) compreende as classes de altura [7,0], uma clara citação às cadências V – I dos finais de seções do repertório tradicional de *ragtime*.

Vale observar também que em um nível mais profundo pode se identificar uma descida estrutural entre as classes de altura [0] (anacruse do compasso 1), [11] (compasso 4) e [10] (compasso 5), mais uma evidência do material intervalar que o compositor emprega como elemento organizacional da peça.

The image shows a musical score for piano introduction in 4/4 time. The score is divided into two main sections. The first section, spanning measures 1-4, is labeled with the intervallic set 8-12 [0,2,3,4,5,6,8,9]. The second section, spanning measures 5-8, is labeled with the intervallic set 4-3 [3,4,6,7]. The score includes a treble clef and a bass clef. The bass clef part features a rhythmic pattern of eighth notes and a triplet of eighth notes. The treble clef part features a melodic line with various intervals and a triplet of eighth notes. The score is annotated with '8vb' and '3'.

Figura 56: Conjuntos da introdução
Fonte: O autor, 2010

O trecho a seguir (compassos 5-9) é caracterizado pela primeira relação vertical através da classe intervalar [1], onde o conjunto [3,6] sofre $t=1$ descendente resultando em [2,5]. Nesta passagem, o registro do soprano movimenta-se pelo conjunto 3-1 [5,6,7] enquanto o contralto apresenta o conjunto 5-1 [3,2,0,1,4]. A linha do baixo respeita o acompanhamento tipo do *ragtime*, chamado informalmente por músicos do gênero como *oom-pah-oom-pah*, e caracteriza o conjunto 4-23 [10,0,3,5], que apresenta duas ocorrências da classe intervalar [2].

The image shows a musical score for Figure 57, focusing on measures 5-9. The score is divided into three parts. The first part, labeled 'Relação Harmônica por movimento intervalar [1]', shows a piano accompaniment with a treble clef and a bass clef. The second part, labeled '(COMPASSOS 5-9)', shows a vocal line with a treble clef. The third part, labeled 'Soprano: Contralto:', shows two vocal lines with a treble clef and a bass clef. The Soprano line is labeled with the intervallic set 3-1 [5,6,7] and the Contralto line is labeled with the intervallic set 5-1 [0,1,2,3,4]. The piano accompaniment is labeled with the intervallic set 4-23 [10,0,3,5] and the rhythmic pattern 'oom-pah-oom-pah'. The score is annotated with 'Grupos' and '4-23 [10,0,3,5]'.

Figura 57: Conjuntos do Tema 1
Fonte: O autor, 2010

No trecho do compasso 10-11 percebe-se uma dissolução do trecho anterior, especialmente pelo abandono da linha de baixo em ostinato e pela figura rítmica de colcheia pontuada–semicolcheia no contralto. Entretanto o padrão de movimento através da classe intervalar [2] é mantido. Destaca-se neste trecho o perfil melódico do

baixo, onde a frase descendente articulada em tempo forte é respondida no tenor nos contratempos, sob $t=2$.

(COMPASSOS 10-11)

6-9 [5,7,9,10,11,0]

Figura 58: Linha do baixo, compassos 10-11
Fonte: O autor, 2010

No compasso 12 observa-se a aparição de um material contrastante em *tutti* que aproveita a última classe de altura da melodia principal do compasso 11 (classe de altura [9]) e a utiliza como classe de altura inicial da melodia principal do compasso 12, apresentando perfil sincopado e movimentando-se através das classes intervalares [1 e 2]. Neste trecho identifica-se a primeira utilização da classe intervalar [1] em uma situação vertical: o compositor utiliza uma escrita de dobramento de oitavas, sendo que a oitava mais grave apresenta duas notas abaixadas em $t=1$ em relação à mesma melodia na voz de cima. Este trecho é derivado das três últimas classes do quarto motivo da introdução 3-2 [4,6,7] sob $t=3$ ascendente, e caracteriza o conjunto 6-2 [4,6,7,8,9,10].

(COMPASSOS 12-13 e 03)

Figura 59: Primeiro material contrastante e motivo *d*
Fonte: o autor, 2010

Na passagem que compreende os compassos 13-14, identifica-se a primeira variação dos primeiros motivos da introdução. Aqui Stravinsky utiliza uma classe intervalar diferente daquelas encontradas na primeira aparição dos motivos: o compositor emprega a classe intervalar [5], formando o conjunto [4-11].

O próximo material (compassos 16-21) surge como desenvolvimento do trecho apresentado nos compassos 5-9. Observa-se, assim como na introdução, uma relação estrutural no plano de fundo através de movimento de classe intervalar [1]; se o trecho dos compassos 5-9 apresentou ostinato no baixo tendo a classe de altura [10] como eixo, no trecho entre os compassos 16-23 a classe de altura e eixo do ostinato sobe para [11]. O ostinato desta micro-seção irá trabalhar apenas com um grupo de duas classes de alturas [11-1], mantendo a classe intervalar estrutural [2]. Nesta passagem o compositor emprega basicamente os mesmos movimentos de classe intervalar dos compassos 5-9, porém aplica variação pela técnica de transferência de registro por deslocamento de oitava (vide SALZER, 1962, p. 127). Ao contrário do trecho de onde é derivada (5-9), esta passagem apresenta variação do material contrastante do compasso 12 sobre a linha de ostinato do baixo. Na segunda aparição do material contrastante derivado do terceiro motivo introdução (compassos 22-23), Stravinsky adota mais uma vez a operação $t=1$ no dobramento da voz inferior.

(COMPASSOS 16-21)

Soprano: 3-1 [6,7,8]
 Contralto: 4-1 [1,2,3,4]

Fl. + Cl. +
 Vl. I + Vl. II

(COMPASSOS 22-23)

6-2 [8,10,11,0,1,2]

Figura 60: Tema 1 e material contrastante
 Fonte: O autor, 2010

Os próximos quatro compassos (25-28) são caracterizados por dois motivos ou micro-temas derivados dos gestos da introdução. Pode-se observar dois pequenos conjuntos em interseção entre os compassos 25-26. O primeiro conjunto abriga as classes de altura [1,2] e é variação do micro-conjunto [8,9] do primeiro compasso da peça (motivo *b*), ao passo que o segundo grupo compreende o conjunto 3-4 [9,1,2] caracterizando-se como uma variação por ampliação intervalar do compasso 3 (motivo *c*). O mesmo perfil de classe intervalar é mantido pelo compositor nos compassos 27-

28, onde ocorre a operação $t=2$ do material exposto nos compassos 25-26, com uma pequena variação métrica onde a primeira classe de altura do grupo é articulada por mais duas vezes, ocasionando deslocamento rítmico. Outro detalhe a se observar nesta passagem é o aparecimento das doze classes de altura [0,1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11] considerando-se todos os planos sonoros (linha do baixo, acompanhamento das vozes intermediárias e contracanto).

(COMPASSOS 25-26) (COMPASSOS 27-28)

3-4 [9,1,2] operação $t=2$ 3-4 [7,11,0]

Fl. + Vl. I Fl. + Vl. I

(COMPASSO 1) 1º FRAGMENTO DA INTRODUÇÃO (COMPASSO 3) 2º FRAGMENTO DA INTRODUÇÃO

(COMPASSO 1) 1º FRAGMENTO DA INTRODUÇÃO (COMPASSO 3) 2º FRAGMENTO DA INTRODUÇÃO

Figura 61: Conjuntos do Tema 2
Fonte: O autor

Durante os próximos compassos (29-35), Stravinsky abandona o ostinato da linha do baixo e opta por uma escrita rítmica irregular. Apesar de manter o compasso em 4/4, o compositor adota grupos rítmicos de 6, 4 e 2 tempos (compassos 29-32) criando assim um ambiente sonoro de instabilidade tendo em vista a regularidade rítmica típica do gênero *ragtime*. A sonoridade da classe intervalar [1] continua predominante, especialmente no movimento da linha do baixo, até ser interrompida no compasso 35 quando caracteriza-se o *secondary ragtime*, um dos principais recursos estilísticos do gênero.

(COMPASSO 29)

(COMPASSO 35)
secondary ragtime

Padrão intervalar [1]

Figura 62: Primeiro material contrastante e *secondary ragtime*
Fonte: O autor, 2010

O próximo trecho (compassos 36-48) apresenta uma grande mistura de elementos, como uma coletânea de materiais utilizados até o momento. Na passagem dos compassos 36-37, observa-se que o segundo material contrastante (originado da rítmica do motivo *a*) caracteriza o conjunto 8-27 [1,2,4,5,7,8,9,11] e rompe com o cromatismo ascendente da linha do baixo do trecho antecedente (compasso 29-34). Neste momento o baixo retorna a se articular em métrica regular.

(COMPASSOS 36 - 37)

Cim.
Cl.
Tpa.
Tpt.

VI. I
VI. II
Vio.
Cb


Figura 63: Padrão de classe intervalar no segundo material contrastante
Fonte: O autor, 2010

Entre os compassos 38-39, Stravinsky utiliza-se mais uma vez do recurso estilístico *ragtime secondary* (compasso 38) e dos ritmos pontuados em movimento através da classe intervalar [2]. O compositor emprega aqui o movimento de classe intervalar [3] na linha do baixo entre as classes de altura [7,4], preparando o ouvinte para a sonoridade intervalar contrastante que marcará o ostinato da segunda seção na linha

do baixo. A classe intervalar [3] é repetida entre os compassos 40-41 e 42-43 (aparece como [11,2]) na linha de baixo sob operação $t=4$.

Durante os compassos 41-43, observa-se operações de transposição de materiais contrastantes já apresentados - o primeiro material contrastante aparece sob $t=5$ (em relação ao material original do compasso 12) nos compassos 41-42, mais uma vez utilizando a textura intervalar com a operação $t=1$ em bloco; e o segundo material contrastante é reexposto sob $t=5$ (em relação ao material original do compasso 36) no compasso 43.

Primeiro material contrastante:



Segundo material contrastante:




Figura 64: Materiais contrastantes
Fonte: O autor, 2010

Nos cinco últimos compassos da primeira seção (compassos 44-48) identifica-se pelo menos três elementos musicais já conhecidos até este ponto da análise: o primeiro material contrastante (textura intervalar derivada do motivo *a* – compasso 44); o segundo material contrastante (motivo pontuado – compasso 45); e o movimento melódico através das classes intervalares [1,2] no compasso 47 que caracteriza o conjunto 3-1 [1,2,3] e [4,5,6], o mesmo conjunto da voz superior do tema 1. Para dialogar com estes elementos, o compositor emprega movimento regular na linha do baixo através da classe intervalar [5] nos compassos 45-46 e apresenta um gesto de pontuação derivado do gesto cadencial da introdução, desta vez com o perfil de

tríades menores em movimento contrário (*Ré* menor com baixo em *Lá* que se move para *Mi* menor com baixo em *Sol*), de intenção conclusiva.

Observa-se que a partir do compasso 36 Stravinsky utiliza a mistura de diversos elementos como forma de criar um efeito de dissolução da seção, que culmina no gesto cadencial do compasso 48, dando indícios de classes intervalares que usará como contraste na seção seguinte.

4.6.2 Segunda Seção

O primeiro material exposto na segunda seção (compasso 49) é o tema 2 - motivo melódico articulado em mínimas que move-se horizontalmente através da classe intervalar [1] sob o perfil diádico e a operação $t=1$ em bloco. Sua aparição contribui para uma desaceleração rítmica da segunda seção (em termos de movimento) e ainda propõe uma sonoridade mais sombria e contrastante. Em apenas um momento o tema 2 é repetido no compasso seguinte (compassos 51-52, onde sofre operação $t=1$ descendente); as demais ocorrências deste motivo estão sempre separadas por materiais contrastantes, que por sua vez também estão regidos de alguma forma pelas classes intervalares [1 e 2]: variação do perfil *secondary ragtime* (compasso 50); quarto material contrastante (figura rítmica em movimento oblíquo de classe intervalar [1] - compassos 53, 56, 58-59); quinto material contrastante (díades em bloco sob movimento de classe intervalar [1], articulada através do perfil rítmico típico do *cakewalk* - compasso 54); e o sexto material contrastante (tríades em movimento de classe intervalar [1 e 2] - compassos 61-63).

50 Variação do secondary ragtime: Tema 3:

53 Quarto material contrastante: Quinto material contrastante:

62 Sexto material contrastante:

8ª bassa.....

Figura 65: Tema 3 e materiais contrastantes
 Fonte: Stravinsky, 1999

Em *Ragtime para onze instrumentos*, Stravinsky utiliza-se do recurso esporádico do ostinato no baixo para estabilizar e simplificar ritmicamente o início da nova seção, fortalecendo a idéia de contraste. De acordo com Laure Schnapper:

“a importância estrutural de um ostinato varia se sua presença é contínua (como na chacona e na passacaglia), parcial (como na seção A da forma ABA, ex. o “Carrillon” da *L’Arlésienne* Suite no.1 de Bizet) ou apenas esporádica (como em muitas obras de Stravinsky)”⁵⁹ (in THE NEW GROVE, 2001, verbete ‘Ostinato’, v.18, p.783)

⁵⁹ “The structural importance of an ostinato varies according to whether the support it provides is continuous (as in the chaconne and passacaglia), partial (as in the A section of an ABA structure, e.g. the ‘Carillon’ from Bizet’s *L’Arlésienne* Suite no.1) or only sporadic (as in many of Stravinsky’s works).” Tradução nossa.

O ostinato esporádico é identificado no primeiro compasso da nova seção (compasso 49), onde observa-se um motivo descendente no conjunto [8,5] articulado nos tempos fortes que sofre operação $t=1$ descendente [7,4] logo após o compasso 51, repetido até o compasso 63. A repetição deste padrão atrai a atenção do ouvinte para os outros planos sonoros, onde acontecem movimentações melódicas e materiais contrastantes.

Ocorre nesta passagem (compassos 49-60) movimento pelas classes intervalares [1 e 2] no plano estrutural com transferência de registro por deslocamentos de oitava. A presença desta técnica (compassos 49-50 e 51-52) intensifica o caráter sombrio proposto na nova seção, onde o movimento de classes intervalares [1 e 2] aparece em oitavas diferentes. Em determinados pontos Stravinsky inclui a classe intervalar [2], que age como elemento subordinado à predominância da classe intervalar [1]. É o caso da passagem dos compassos 54-55, onde a classe de altura [11] do compasso 54 desloca-se para [9] no compasso seguinte. Outras ocorrências da classe intervalar [1] são identificadas nos compassos 61 a 64 (tríades em bloco) e 66 a 67 (inflexão do padrão rítmico típico de *cakewalk*). A Figura 66 exemplifica esta questão.



Figura 66: Transferência de registro por deslocamento de oitava
Fonte: O autor, 2010

Na passagem formada pelos compassos 70-71, observa-se a dissolução do material utilizado entre 49-69 através do aparecimento de classes intervalares contrastantes, como [3], [4], [5] e [6]. Este trecho é preparação para o tema 4 que acontecerá nos próximos compassos, que terá a predominância de intervalos contrastantes. No compasso 72 ocorre a primeira aparição do primeiro material contrastante na segunda seção, que como vimos é derivado do motivo *c* da introdução. Neste trecho, o material aparece como o conjunto [2,4,5], sob operação $t=5$ em relação ao conjunto original [7,9,10].

(COMPASSOS 71-72)

Figura 67: Materiais contrastantes
Fonte: O autor, 2010

Percebe-se uma relação de prolongamento através da classe de altura [10] presente no compasso 69 (voz superior) e 77 (voz intermediária), onde diversos materiais são apresentados no espaço existente entre as duas aparições desta classe. É o caso da variação do segundo material contrastante no compasso 70-71, do primeiro material contrastante que reaparece transposto no compasso 72 e do tema 4 que ocorre entre 73-77. A última classe de altura da melodia - [10] no segundo tempo do compasso 77 - reforça a idéia de um pólo temporário.

Entre os compassos 78-93 ocorrem variações de diversos materiais já apresentados: os compassos 78-79 estão relacionados ao sexto material contrastante dos compassos 61-63, onde tríades maiores e menores apresentam movimento através das classes intervalares [1 e 2] sob figura rítmica sincopada; o material do compasso 80 é uma variação rítmica por aumento do motivo *a* do tema 1 apresentado no compasso 5; o material do compasso 81, aparentemente original, é na realidade uma permutação de parte do conjunto apresentado nos dois primeiros tempos do compasso 78; a segunda variação da introdução nos compassos 82-83 está em operação $t=5$ em relação à primeira variação (compassos 14-15); os compassos 85 e 87-89 são derivados do tema 3 (compasso 49); os compassos 86 e 89 configuram operação por transposição do primeiro material contrastante (compasso 12); e por fim os compassos 90-93 são variações do tema 2 (compassos 25-28).

Figure 68 shows a musical score with two staves. The top staff is labeled 'Cim. Vio.' and contains measures 78 and 79. The bottom staff is labeled 'Cl.' and contains measures 81 and 82. Above measure 78, there is a circled group of notes with an upward arrow and the label '3-1 [1,2,3]'. Below measure 81, there is a circled group of notes with a downward arrow and the label '3-1 [1,2,3]'. Below measure 82, there is another circled group of notes with a downward arrow and the label '3-1 [1,2,3]'. Arrows indicate the movement of notes from measure 78 to measure 81 and from measure 79 to measure 81.

Figura 68: Permutação do conjunto 3-1
Fonte: O autor, 2010

O trecho a seguir (compassos 94-102) desenvolve a primeira variação do tema 1 exposta em 16-21. Esta passagem é marcada pela transposição do pólo temporário da classe de altura [11] do compasso 16 para [8] no compasso 94 e por ampliação rítmica do material musical, tornando-se a ocorrência mais longa do trecho na peça. Após uma variação da passagem original por operação $t=3$ (compassos 16-18 correspondentes a 94-96), identifica-se variação do material original do compasso 19 entre os compassos 97 e 98, através da eliminação de elementos rítmicos repetidos (motivo pontuado na anacruse do compasso 19) e da ampliação dos valores rítmicos (inclusão de ligaduras com valor de um tempo). Assim, o trecho original de um compasso é ampliado para dois compassos na segunda seção. Ocorre também variação timbrística.

Figure 69 shows a musical score with two staves. The left staff is labeled 'VI, I', 'VI, II', 'Vio.', and 'Cb.' and contains measures 16, 17, and 18. The right staff is labeled 'Cim.', 'Tpa.', 'Tpt.', 'Vio.', and 'Cb.' and contains measures 94, 95, and 96. An arrow labeled 'Operação t=3' points from the left staff to the right staff.

Figura 69: Tema 1 em operação de transposição
Fonte: O autor, 2010

A passagem entre os compassos 99 e 102 evidencia o sentido de prolongação proposto pelo compositor. Neste trecho, o material dos compassos 99-100 é repetido nos compassos 101-102 com variação no conseqüente. Stravinsky elimina dois tempos da estrutura original (início do compasso 100) na variação (compasso 102), o que torna mais breve o material trabalhado no compasso 102 em relação ao seu correspondente.

The image shows a musical score for measures 99-102. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Cello) and includes parts for Flute, Clarinet I, and Cymbal. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system (measures 99-100) is labeled with a 3-4 interval structure [0,1,5]. The second system (measures 101-102) is labeled with a 3-2 interval structure [9,11,0]. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass line is particularly prominent, showing a steady eighth-note pattern.

Figura 70: Conjuntos 3-4 e 3-2

Fonte: O autor, 2010

Desta forma abre-se o espaço de dois tempos (terceiro e quarto tempos do compasso 102), que são preenchidos por motivos pontuados (segundo material contrastante). A anacruse do compasso 103 é uma antecipação oitava abaixo do material triádico em movimento paralelo que culmina no gesto cadencial-pontual do compasso 106. Este trecho entre os compassos 103-105 está relacionado aos compassos 45-47 da primeira seção. Percebe-se nesta passagem algumas diferenças em relação à primeira aparição, como um novo perfil da linha de baixo e variação intervalar no plano melódico principal, onde algumas classes intervalares são ampliadas ou diminuídas em $t=1$, ainda que apresentem a mesma direção melódica.

Figura 71: Conjunto 4-Z29
Fonte: O autor, 2010

O trecho após o gesto cadencial (compassos 107-118) utiliza diversos elementos já apresentados, como o segundo material contrastante e figuras rítmica do motivo *c* (compassos 107-108), o primeiro material contrastante sob ampliação rítmica e transposição (compasso 109 subordinado ao compasso 12) e repetição parcialmente literal do trecho do compasso 85-92 sob operação $t=3$ descendente (compassos 111-118, onde Stravinsky apresenta discretas variações rítmicas nos planos sonoros secundários).

Figura 72: Transposição do conjunto 3-2
Fonte: O autor, 2010

No compasso 119 Stravinsky inicia variação do tema 1 exposto entre os compassos 5-9 e 16-24. O compositor emprega o mesmo padrão de classe intervalar [2] no ostinato do baixo utilizado entre os compassos 16-24, porém sob operação $t=5$ – o conjunto [11,1] torna-se [4,11]. Destaca-se neste trecho o breve cânone em sobreposição iniciado no compasso 122 utilizado para desenvolver o material cromático. O conjunto de classes [4,5,6,7] iniciado no compasso 122 é respondido por [11,0,1,2,3,4,5,6,7], e enquanto acontece a resposta, um novo grupo de pergunta e resposta é iniciado, com as classes de altura [5,6,7,8,9,10,11,1,0,1,2] do compasso 123 e [2,3,4,5,6,7,8,9,10,11] do compasso 125. Observa-se que os conjuntos identificados no contraponto entre os

compassos 122-130 apresentam o mesmo padrão de classe intervalar [1] dos conjuntos do tema 1 (voz superior e intermediária) nos compassos 5-9 e 16-24.

Figura 73: Conjuntos cromáticos em contraponto
Fonte: O autor, 2010

Enquanto ocorre a segunda resposta, o tema 4 do compasso 73 ressurgue como repetição parcialmente literal da primeira aparição (compassos 126-130). A variação aqui ocorre tanto no baixo, que apresenta o perfil estático do micro-conjunto [2,9], quanto no material temático, que altera o seu sufixo original [10,0,2,4] do compasso 76 por operação $t=3$ para [7,9,11,1] no compasso 130. A alteração no sufixo também apresenta variação rítmica, onde os ritmos pontuados e valores curtos originais tornam-se notas longas.

Figura 74: Conjunto 4-21 no consequente do Tema 4
Fonte: O autor, 2010

Nos próximos compassos (131-135), observa-se o retorno do perfil do tema 1 (voz intermediária) dos compassos 5-9 com a predominância de classe intervalar [1] entre o conjunto 5-1 [0,1,2,3,4]. O grupo de classes de altura do baixo no compasso 132 caracteriza-se pela operação $t=1$ ascendente, onde o conjunto [9,2] transforma-se em [10,3], que por sua vez faz interseção com o conjunto 4-23 [10,0,3,5] do compasso 133. O trecho correspondente ao compasso 136-137 é uma repetição parcialmente literal dos compassos 10-11 – a diferença se dá pela substituição na linha do baixo da classe de altura [9] do compasso 10 por [0] no compasso 136 (operação $t=3$ descendente). Desta forma o compositor encerra a seção intermediária e dá início à reexposição da primeira seção, onde os compassos 12-50 são repetidos entre 138-170.

(COMPASSOS 5-9 E 130-135)
CONJUNTO 5-1 [0,1,2,3,4]

Figura 75: Ocorrências do Tema 1
Fonte: O autor, 2010

4.6.3 Coda

Os oito compassos finais (171-178) sintetizam algumas idéias apresentadas ao longo da peça. Percebe-se, neste trecho, um diálogo entre a classe intervalar [1] e outros elementos musicais, onde o padrão intervalar [1] é identificado no segundo material contrastante (motivo pontuado dos compassos 171 e 173). Este motivo pontuado, derivado do prefixo da introdução, dialoga com variações da introdução dos compassos 172 e 175, onde a primeira variação ocorre na substituição do perfil de

classe intervalar original [3-2-3-1-3-4-2] por [2-3-3-1-3-2-3] e a segunda variação trabalha com movimento contrário na linha do baixo. Observa-se uma preservação parcial do perfil original da introdução na reaparição dos compassos 175-176 - a variação ocorre pela inclusão do conjunto 4-27 [3,6,9,11] em movimento contrário na linha do baixo e pela eliminação das classes de altura [0 e 8] da introdução (compasso 1 e anacruse) no compasso 174. A linha de baixo da cadência final faz referência a dois pólos utilizados durante a peça: classes de altura [0], na introdução, e [11], na primeira seção (compassos 16-23 e repetição em 142-149).

The image shows a musical score for the Coda of Stravinsky's Ragtime. It features two staves: the upper staff for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), and Trumpet (Trp.), and the lower staff for Strings (Cordas). The score is in 2/4 time and includes a key signature of one flat. The bass line is annotated with interval classes [0] and [11] at the end of the piece. The score also includes markings for '8va' (octave up) and '8vb' (octave down), and a 'Tutti' instruction.

Figura 76: Coda
Fonte: Stravinsky, 1999

4.7 Conclusão da análise

A análise de *Ragtime para onze instrumentos* aponta a presença das classes intervalares [1 e 2] como elementos estruturais, especialmente a classe intervalar [1]. Esta classe unifica diversos trechos e está presente em toda a peça. Mesmo nos momentos que o compositor propõe algum intervalo contrastante, o perfil de classes intervalares [1 e 2] se mantém em algum plano sonoro. O diálogo com classes intervalares contrastantes se dá muitas vezes como resultado de variação, onde a música incita uma nova sonoridade, mas logo retorna à sonoridade predominante das classes [1 e 2].

Stravinsky faz caricaturas de elementos típicos de *ragtime*. Utiliza-se, por exemplo, do padrão *secondary ragtime*, um agrupamento típico de gêneros populares

americanos onde se sobrepõem ritmos ternários e binários. Outro recurso utilizado pelo compositor são os gestos conclusivos das cadências finais das seções de *ragtime*. O compositor emprega este gesto fazendo referência à questão tonal que envolve a quarta justa ascendente na linha do baixo, sugerindo a cadência V – I. Vale ressaltar que este gesto “tonal” em *Ragtime para onze instrumentos* nada tem a ver com o estabelecimento de uma tonalidade – Stravinsky utiliza-se de um clichê típico do gênero popular como um gesto de estilização do material composicional, sem determinar com isso um centro tonal.

A linha do baixo em *Ragtime para onze instrumentos* é utilizada em diversos trechos como um suporte rítmico para os planos sonoros principais. Apresenta conjuntos de classe de altura com alguma nota-referência enfatizada nos tempos fortes em diversas passagens – classe [10] entre os compassos 5-9 e [11] entre os compassos 16-23, por exemplo - organizados sob perfil de ostinato com predominância do movimento através da classe intervalar [2]. Estas notas-referência reforçam o sentido de polaridade identificado em alguns trechos (como nos compassos 5-9 e 16-26), abandonados pelo compositor após alguns compassos a fim de evitar uma possível “monotonia” no movimento horizontal ou uma referência tonal que possa entrar em conflito com a sonoridade dissonante proposta pelas classes intervalares [1 e 2].

Outra característica da peça é constante bricolagem dos materiais musicais realizada pelo compositor. Stravinsky aproveita diversos materiais contrastantes curtos e os cola de forma irregular em pontos inesperados, distorcendo desta forma a regularidade métrica do *ragtime*. Isto traz à peça um sentido de improvisação, que ajuda a promover a idéia de estilização. Este tema é debatido pelo próprio Stravinsky. Referindo-se aos seus “*ragtimes*” pós *História do Soldado*, o compositor afirma:

Se os meus ensaios subsequentes em *jazz* tiveram mais êxito, a explicação é que eles demonstram a consciência da idéia de improvisação, que por volta de 1919 eu havia ouvido em conjuntos musicais e descoberto que a performance de *jazz* é mais interessante do que a composição de *jazz*. (STRAVINSKY, 1961, p.117)⁶⁰

⁶⁰ “If my subsequent essays in jazz portraiture were more successful, that is because they showed awareness of the idea of improvisation, for by 1919 I had heard live bands and discovered that jazz performance is more interesting than jazz composition.” Tradução nossa.

Suas palavras justificam a opção pela sonoridade “improvisada” decorrente dos processos composicionais caracterizados pela sequência de pequenos gestos musicais distintos que se sucedem. Assim, seu interesse pelo gênero popular norte-americano justifica-se mais pelo aspecto rítmico-linear do que pelas relações entre classes de altura, haja vista que Stravinsky elimina praticamente qualquer indício de relações tonais do gênero popular em *Ragtime para onze instrumentos*.

A utilização da teoria dos conjuntos como parte da metodologia analítica (FORTE, 1973, e RAHN, 1980)⁶¹ serviu para explicitar as repetições de conjuntos e as relações entre si. Constatou-se que diversos conjuntos estão relacionados por operação de transposição (como os compassos 14-15 em operação $t=7$ ascendente em relação aos compassos 83-84) e permutação (como o conjunto 3-1 na melodia da voz superior nos compassos 12 e 33-34). Observa-se também, através desta metodologia, relações entre conjuntos que se complementam devido a algum traço de similaridade: é o caso do conjunto 3-1 [5,6,7], da voz superior do tema 1, e do conjunto 5-1 [0,1,2,3,4], da voz intermediária do tema 1 (compassos 5-9), que relacionam-se pelo perfil de classe intervalar [1] identificado em ambos. A identificação dos conjuntos contribui, ainda, para a compreensão da sequência de trechos curtos e distintos que Stravinsky emprega no discurso musical de *Ragtime para onze instrumentos* – desta forma pode-se entender que o parecer “improvisado” da peça na realidade está estruturado na sucessão de diversos materiais contrastantes que ocorrem em momentos inesperados, variados ou repetidos literalmente.

Entre as técnicas de desenvolvimento utilizadas pelo compositor, vale destacar a identificação da permutação (como nos compassos 5-6 e 80), antecipação e deslocamentos (como nos compassos 97-98), variação por alteração de valores rítmicos (como no compasso 109), operações de transposição de materiais musicais (como no compasso 23) e contraste proposto entre repetição e variação (utilizado largamente em diversos trechos). Estas técnicas reforçam o sentido de variação e apresentação de

⁶¹ Metodologia utilizada em diversos trabalhos de análise da obra de Stravinsky. Nessa linha de pesquisa, destacam-se as seguintes publicações: JOSEPH, Charles. Structural Coherence in Stravinsky's "Piano-Rag-Music". *Music Theory Spectrum*, vol. 4, p. 76-91, 1982. Artigo científico; e VAN DEN TOORN, Pieter. *The music of Igor Stravinsky*. London: Yale University Press, 1983.

materiais contrastantes presentes na idéia de improvisação e direcionam o discurso musical a momentos súbitos e repentinos.

Desta forma Stravinsky se distancia de clichês harmônicos e formais do *ragtime*, apoiando-se aos elementos rítmicos e motivicos que dão suporte a sua abordagem estilizada e caricata do gênero. A manipulação da rítmica tradicional de *ragtime* se dá especialmente através da sonoridade dissonante, afastando assim possíveis relações harmônicas de *ragtime* da percepção do ouvinte, mantendo, entretanto, outros aspectos estilísticos marcantes, como o baixo em ostinato e gestos pontuais.

5. CONCLUSÃO

Na pesquisa aqui apresentada, foram observados aspectos da inserção do elemento popular de *ragtime* na peça *Ragtime para onze instrumentos*, de Igor Stravinsky. Realizou-se uma abordagem histórica, passando por questões inerentes à contextualização da peça (o *ragtime* nos Estados Unidos e seus desdobramentos na Europa: o contato de Stravinsky com o *ragtime* tradicional; o diálogo entre a música popular americana e a música de concerto européia), e analítica (observando relações estilísticas entre o gênero *ragtime* e *Ragtime para onze instrumentos*).

Quanto à questão história, destaca-se a discussão acadêmica acerca do cenário de aceitação do *ragtime* na Europa no início do século XX: as Exposições Mundiais; a apresentação da banda de John Philip Sousa em 1900, em Paris; a presença dos *minstrels* e *cakewalk* como elementos culturais pré-*ragtime*; e a abordagem do elemento popular norte-americano por compositores europeus como Debussy e Satie.

Através da análise comparativa entre peças tradicionais de *ragtime* e *Ragtime para onze instrumentos*, constatou-se que as síncopes encontradas na peça de Stravinsky, talvez a principal relação estabelecida com o gênero, conferem com os tipos identificados em diversas fases do *ragtime* norte-americano. Entretanto, a identificação do elemento popular vai além deste traço: são observadas questões estilísticas, como o perfil da introdução, a utilização do acompanhamento típico, o padrão *secondary ragtime*, ritmos pontuados, referências a questões formais (como a convenção do compasso 13 e os *breaks*) e gestos cadenciais.

A escolha do repertório encontrado na coleção de arranjos *High-Class Standard Rags* como objeto de estudo comparativo justificou-se através do relato de Stravinsky acerca das peças instrumentais que tinha em mãos no momento da composição de *Ragtime para instrumentos* – a coleção apresenta os mesmos aspectos descritos pelo compositor russo. Mesmo que não existam provas documentais que relacionem um objeto ao outro, identificaram-se coincidências históricas e musicais entre os dois objetos em questão. Trabalhos futuros poderão esclarecer se essa relação realmente existiu ou não.

A análise estrutural de *Ragtime para onze instrumentos* buscou debater os recursos composicionais utilizados por Stravinsky e as relações entre si. Percebe-se que

o compositor apresentava conhecimento de questões estilísticas do gênero popular em sua abordagem: Stravinsky inclui elementos musicais presentes nas três fases do *ragtime*. Além da consciência do compositor em relação a aspectos estilísticos, identificaram-se diversas questões peculiares, como a presença de relações não-tonais visando romper com a tonalidade dos *rags* tradicionais. A releitura realizada pelo compositor apresenta também um forte sentido de improvisação, justificado por suas próprias palavras.

A distorção das estruturas originais do repertório de *ragtime* se dá pela manipulação de motivos, temas e materiais contrastantes. Stravinsky realiza uma espécie de “bricolagem” desses elementos, apresentando-os algumas vezes em momentos súbitos e inesperados. Observa-se também que a variação do material composicional se dá por diversas técnicas, como a operação de transposição, permutação, contraste intervalar, deslocamento de registro, ampliações rítmicas, deslocamentos rítmicos, entre outras. Desta forma o compositor utiliza o elemento de *ragtime* a favor da sua individualidade composicional, detalhada nas análises aqui apresentadas.

Por fim, espera-se que este trabalho tenha contribuído de alguma forma para a discussão de *Ragtime para onze instrumentos* em seu contexto histórico e analítico. O objeto de estudo dessa pesquisa possibilita desdobramentos, como a abordagem do elemento popular de *ragtime* em outras obras de Stravinsky e, até mesmo na obra de outros compositores. Deseja-se que esses desdobramentos ajudem a alimentar a discussão do elemento popular na música européia do início do século XX.

6. REFERÊNCIAS

BERLIN, Edward. **Ragtime: A musical and cultural History**. Lincoln: iUniverse, 1980.

_____. **King of ragtime: Scott Joplin and his era**. New York, Oxford University Press: 1994.

_____. Verbete “Ragtime”. In: **The new Grove dictionary of music and musicians**. 2. ed. London: Macmillan, 2001. v. 20.

BLESH, Rudi; JANIS, Harriet. **They All Played Ragtime** (4 ed.). New York: OAK Publications, 1974.

BOMBERG, Douglas E. European Perceptions of Ragtime: Hindemith and Stravinsky. In: BUDDS, Michael J. (editor). **Jazz and the Germans: Essays on the Influence of "Hot" American Idioms on 20th Century German Music**. Hillsdale: Pendragon Press, 2002.

BRIDGE, Robert. **L'histoire Du Soldat - A brief historical overview**. Disponível em: <http://myhome.sunyocc.edu/~bridger/papers/lhistpaper.htm> Acesso em 11/03/2010.

CAPLIN, William E. **Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven**. New York: Oxford University Press, 1998.

CD SHEET MUSIC. **American Concert Piano Music: The Ultimate Collection**. King of Prussia: Cd Sheet Music, 2002. 150 partituras para piano solo.

COOKE, Mervyn. **The Chronicle of Jazz: Year-by-year, the Personalities, the Stories, the Innovations Behind This Century's Most Exciting Music**. [S.l.]: Abbeville

Press, 1998.

CROSS, Jonathan. **The Cambridge Companion to Stravinsky**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

DENNISON, Sam. Verbete "Coon Song". In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2. ed. London: Macmillan, 2001. v. 6.

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

HEYMAN, Barbara B. Stravinsky and Ragtime. **The Musical Quarterly**, n. 64(4), p. 543-562, 1982. Artigo científico.

INTARTAGLIA, Benjamin. **Historical** (História do Ragtime na França). Disponível em: <<http://www.ragtime-france.net/Ragtime/indexUS.htm>> Acesso em 24/04/2010

INTERNATIONAL EXHIBITIONS BUREAU (BIE). <http://www.bie-paris.org/site/en/library-a-publications/document-library/cat_view/100-expo-documents.html?start=45> Acesso em 01 de maio de 2010.

JOHNSON, Bunk. **Last Testament of a great New Orleans jazz man**. [S.I.]: Columbia Records, 1957. Catálogo CL 829, LP.

JOSEPH, Charles. Structural Coherence in Stravinsky's "Piano-Rag-Music". **Music Theory Spectrum**, vol. 4, p. 76-91, 1982. Artigo científico.

KETTLEWELL, David. Verbete 'Dulcimer'. In: **The new Grove dictionary of music and musicians**. 2. ed. London: Macmillan, 2001. v.7.

KIRWIN, Maurice. **African Pas'**. St. Louis: Stark Music Publications, 1902. Partitura para piano solo.

MCKINLEY, Ann. Debussy and American Minstrelsy. In: **The Black Perspective in**

Music, n. 14(3), p 249-258, 1986. Artigo científico.

MILHAUD, Darius., COCTEAU, J., M., J., Nes, N. E., Laloy, L., Bastia, J., et al. Le Bœuf sur le toit. In: **The Drama Review**, vol. 16, n. 3, p. 27-45, 1972. Artigo científico.

MOSCH, Ulrich. **Stravinsky's Ragtimes** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <alexvyiegas@hotmail.com> em 03/08/2010.

PAUL SACHER FOUNDATION. <<http://www.paul-sacher-stiftung.ch/e/foundation.htm>> Acesso em 15/08/2010.

PETER BOCAGE WITH THE LOVE-JILES RAGTIME ORCHESTRA. **Peter Bocage with the Love-Jiles Ragtime Orchestra**. New Orleans: Riverside, 1961. Catálogo RLP-379, LP.

RAHN, John. **Basic atonal theory**. New York; London: Schirmer: C. Macmillan, 1987, c1980.

RIVER RAISIN RAGTIME REVUE. **The Red Back Book: Standard High Class Rags**. [S.I.]: Ragtime Revue, 2005. Catálogo RR4932, CD.

RUBIN, Emanuel. Jeannette Meyers Thurber and the National Conservatory of Music. In: **American Music**, vol. 8, n. 3, p. 294-325, 1990. Artigo Científico.

RUBLOWSKY, John. **Music in America**. New York: Crowell-Collier Press, 1967.

SALZER, Felix. **Structural hearing: Tonal coherence in music**. New York: Dover Publications, 1962.

SCHAFER, William J; RIEDEL, Johannes. **The Art of Ragtime**. New York: Da Capo Press, 1973.

SCHNAPPER, Laure. Verbete 'Ostinato'. In: **The new Grove dictionary of music and musicians**. 2. ed. London: Macmillan, 2001. v.18.

SHALL, Arnold. **Black popular music in America**. New York: Collin Macmillan, 1986.

SHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. Tradução de Eduardo Seincman. 3. ed. São Paulo: Edusp, 1996.

STARK, John S. (org.) **Standard High-Class Rags**. St. Louis: Stark Music Publications, [1912?]. Partituras. Partes cavadas de arranjos para a formação: flauta e flautim, clarinet, trompete, trombone, bateria, piano, I violono, II violino, violoncello e contrabaixo.

STRAVINSKY, Igor. **Dialogues and a diary**. Garden City: Doubleday, 1963.

_____. **Poética Musical em 6 lições**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

_____. Ragtime (arranjo para piano). In: **Twentieth-Century Piano Classics: Eight Works by Stravinsky, Schoenberg and Hindemith**. Dover Publications, 1999. Partitura. Piano.

_____. **Ragtime**: The composer's Piano Reduction of *Ragtime (for eleven instruments)*. [S.I.]: Music Sales America, 2009. Partitura. Piano.

_____; CRAFT, Robert. **Memories and Commentaries**. Londres: Faber and Faber, 2002.

_____; CRAFT; Robert. **Expositions and Developments**. Berkeley e Los Angeles: Faber and Faber, 1981.

TARUSKIN, Richard. **Stravinsky and the Russian Traditions**. Two volume set. Los Angeles: University of California Press, 1996.

THE NEW ENGLAND CONSERVATORY RAGTIME ENSEMBLE. **Scott Joplin - The Red Back Book - Conducted by Gunther Schuller**. [S.I.]: Angel, 1973. Catálogo S-2-36060, LP.

THE NEW ORLEANS RAGTIME ORCHESTRA. **The New Orleans Ragtime Orchestra**. [S.l.]: Pearl Records, 1976. Catálogo PLP-7/8, LP.

TICHENOR, Trebor Jay. John Stillwell Stark, Piano Ragtime Publisher: Readings from "The Intermezzo" and His Personal Ledgers, 1905-1908. In: **Black Music Research Journal**, vol. 9, n. 2, p. 193-204, 1989. Artigo científico.

TREAZISE, Simon. **The Cambridge Companion to Debussy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

VAN DEN TOORN, Pieter. **The music of Igor Stravinsky**. London: Yale University Press, 1983.

WALDO, Terry. **This is Ragtime**. New York: Hawthorn Books, 1976.

WALSH, Stephen. **Igor Stravinsky**. Disponível em: <http://www.chesternovello.com/Default.aspx?TabId=2431&State_2905=2&composerId_2905=1530> Acesso em 10/03/2010.

_____. **Stravinsky: A creative spring: Russia and France 1882 – 1934**. Los Angeles: University of California Press, 2002.