

Investigação acerca do elemento popular na peça *Ragtime para onze instrumentos*, de Igor Stravinsky

Alexy Viegas¹

Resumo: Este artigo é um estudo histórico-analítico da peça *Ragtime para onze instrumentos*, de Igor Stravinsky (1882-1971). 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.

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). 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.

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

Introdução

A peça do compositor russo Igor Stravinsky (1882-1971) intitulada *Ragtime para onze instrumentos*² 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). Em *Ragtime para onze instrumentos*, observa-se que a utilização do gênero popular *ragtime* não significa uma nova proposta estética orientada à música popular americana, mas uma ruptura com a tradição orquestral russa (TARUSKIN, 1996, p. 1301). Nesta composição, Stravinsky toma o gênero popular norte-americano como ponto de partida para a criação de um texto musical original e peculiar.

¹ Arranjador, compositor, produtor musical e pianista. Mestre em Música pela Universidade Federal do Paraná, Bacharel em Música Popular pela Faculdade de Artes do Paraná e formado em Arranjo pelo Conservatório de MPB de Curitiba. Atualmente é professor de Harmonia no Conservatório de MPB de Curitiba. alexyviegas@hotmail.com

² Em inglês, *Ragtime for eleven instruments*; em francês, *Ragtime pour onze instruments*.

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 de 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)³

Constata-se que de fato Stravinsky teve contato com partituras do gênero *ragtime* antes de compor *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 Sacher⁴, órgão responsável pela preservação de parte do acervo pessoal de Stravinsky, não há nenhuma comprovação da existência

³ "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 me, I composed the *Ragtime* in *Histoire du soldat*, and, after completing *Histoire*, the *Ragtime for eleven instruments*." Tradução nossa.

⁴ Paul Sacher Foundation. Para maiores informações, vide <<http://www.paul-sacher-stiftung.ch/e/foundation.htm>> Acesso em 15/08/2010.

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 material⁵.

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, 1961, 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.

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 Book*”, foi publicada pela editora Stark Music Company, de John S. Stark, em St. Louis, Missouri. A respeito dessas partituras, Schafer e Riedel (1973) apontam que em uma abordagem histórica dos arranjos de *ragtime* da época, “as primeiras transcrições instrumentais a se considerar são da coleção chamada informalmente de *The Red-Backed Book of Rags*, (...) publicada por volta de 1912 (...); era uma antologia de quinze transcrições para pequeno conjunto instrumental, constituída basicamente por *rags* clássicos”⁶ (SCHAFER; RIEDEL, 1973, p.130).

John S. Stark, que foi proprietário da editora Stark Music Publications, é um nome importante na história do *ragtime*. Ganhou notoriedade no início do século XX por publicar peças de compositores cuja imagem está associada à história do gênero, como

⁵ MOSCH, Ulrich. *Stravinsky's Ragtimes* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <alexviagas@hotmail.com> em 03/08/2010.

⁶ “The first class of instrumental transcriptions to consider is the collection loosely called “The Red-Backed Book of Rags”, (...) published around 1912 (...); it was an anthology of fifteen transcriptions for small ensemble, basically of classic rags.” Tradução nossa.

Scott Joplin, James Scott e Joseph Lamb. Um de seus grandes sucessos de vendas foi a partitura de *Maple Leaf Rag*, de Scott Joplin, publicada em 1899. De acordo com Berlin:

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)⁷

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 1912⁸, 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*⁹), 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 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

⁷ “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.

⁸ Data aproximada, de acordo com Schafer e Riedel (1973, p.130).

⁹ Em parceria com Scott Hayden.

gravada por diversos artistas e grupos ao longo dos anos, em destaque:

- JOHNSON, Bunk. *Last Testament of a great New Orleans jazz man*. [S.l.]: 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.l.]: 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.
- RIVER RAISIN RAGTIME REVUE. *The Red Back Book: Standard High Class Rags*. [S.l.]: 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 norte-americano 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, e, 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 cimbalum¹⁰. A respeito da relação de Stravinsky com este instrumento, David Kettlewell faz algumas observações:

¹⁰ 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

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)¹¹

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 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 vozes reais em diversas passagens, enquanto que nos arranjos de *High-Class Standard Rags* observa-se escrita a 4 vozes devido ao dobramento de oitava entre flauta e flautim.

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.

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)

¹¹ "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.

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*, convenções do compasso treze e gestos cadenciais. Todos os exemplos de *ragtimes* tradicionais deste artigo são extraídos do repertório do *High-Class Standard Rags*, a fim de ponderar sua possível influência na composição de *Ragtime para onze instrumentos*.

tipos de síncope

Em seu livro *Ragtime: 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)¹².

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 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).

¹² “It is most often present in the treble melody, against a metrically accented march-accompaniment bass”.
Tradução nossa.

Síncopes não-ligadas:



Síncopes ligadas:



Síncopes aumentadas:



Figura 1: 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 2: Síncopes não ligadas – compassos 5-7 de *Hilarity Rag*, James Scott.

Fonte: CD Sheet Music, 2002



Figura 3: Síncopes ligadas – *Sensation*, Joseph Lamb
Fonte: CD Sheet Music, 2002



Figura 4: Síncopes aumentadas – *The Cascades*, Scott Joplin
Fonte: CD Sheet Music, 2002

Observa-se, em *Ragtime para onze instrumentos*, a apropriação dos tipos de síncope descritos por Berlin. O uso da síncope 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 5: Síncope não-ligada – compassos 81-82 de *Ragtime para onze instrumentos*
Fonte: Stravinsky, 1999



Figura 6: Síncope ligada – compassos 86-87 de *Ragtime para onze instrumentos*

Fonte: Stravinsky, 1999



Figura 7: Síncope aumentada – compasso 67 de *Ragtime para onze instrumentos*

Fonte: Stravinsky, 1999

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* 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 grave¹³.



Figura 8: Introdução de *Kinklets*, de Arthur Marshall
Fonte: CD Sheet Music, 2002



Figura 9: Introdução de *Sun Flower Slow Drag*, de Scott Joplin
Fonte: CD Sheet Music, 2002

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

¹³ Vale observar também que a maioria das introduções encontradas no repertório do *High Standard Class Rags* conclui na dominante.

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 11 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 11: 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 12: Baixo em *Ragtime para onze instrumentos*

Fonte: Stravinsky, 1999

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 ideia 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).

Secondary Ragtime:

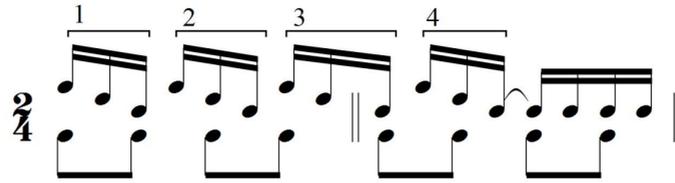


Figura 13: Exemplo do padrão *secondary ragtime*

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).¹⁴

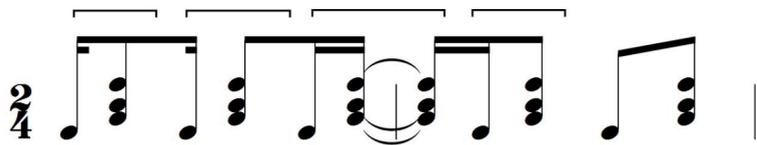


Figura 14: Variação do padrão *secondary ragtime*

Fonte: Berlin, 1980, p.132

¹⁴ “One important variant reduces the three-note group to two notes while retaining the three-unit rhythmic pattern.” Tradução nossa.

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

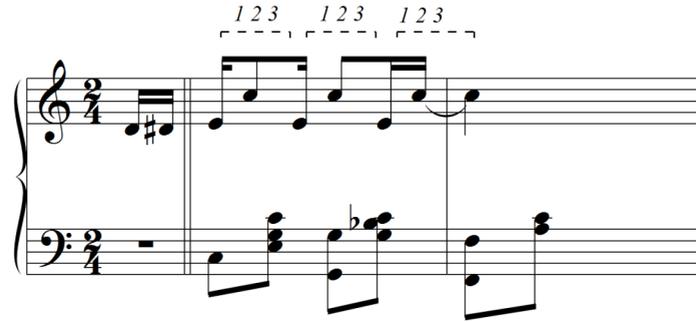


Figura 15: *Secondary ragtime* nos compassos 5-6 de *The Entertainer*, de Scott Joplin
Fonte: CD Sheet Music, 2002

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 16 o último grupo de notas do compasso 35 trazendo de volta a referência binária, o que interrompe a variação do *secondary ragtime*.

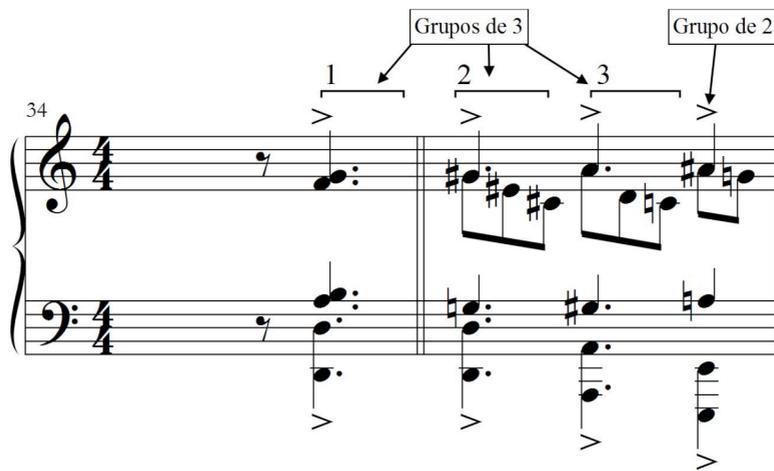


Figura 16: *Secondary ragtime* nos compassos 34-35 de *Ragtime para onze instrumentos*

Fonte: O autor, 2010

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 17 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 17: Convenções do compasso 13 – compassos 12-16 de *Grace and Beauty*, de James Scott
Fonte: CD Sheet Music, 2002



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 18: Compassos 12-15 de *Ragtime para onze instrumentos*

Figura: Fonte: Stravinsky, 1999



Figura 19: *Break* nos compassos 13-15 de *Ragtime para onze instrumentos*

Fonte: Stravinsky, 1999

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 20, extraída de *African Pas'*, apresenta este gesto cadencial, onde a dominante no segundo contratempo do primeiro compasso é resolvida na tônica do compasso seguinte.



Figura 20: Compassos finais de *African Pas'*, de Maurice Kirwin
Fonte: Kirwin, 1902

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 21 exemplifica a ocorrência deste gesto no compasso 4.



Figura 21: Gesto cadencial V – I compasso 4 de *Ragtime para onze instrumentos*
Fonte: Stravinsky, 1999

Conclusão

Stravinsky apropria-se de diversos elementos estilísticos do *ragtime* tradicional em *Ragtime para onze instrumentos*. Dos aspectos estilísticos originais que são pouco alterados e permanecem praticamente inalterados, 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 ideia 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). 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. Desta forma, o elemento popular em *Ragtime para onze instrumentos* é apresentado em duas condições: como apropriação do material original (pulso regular, síncopes típicas, ritmos pontuados, introdução, convenção do compasso treze e aspectos formais) e como variação do material original (linha do baixo e acompanhamento, *secondary ragtime*).

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.

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.

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

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.

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

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, 1961.

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

_____. 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.

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.

Recebido em 11/05/2011.

Aceito em 16/06/2011.