

Processos identitários na relação de Stravinsky com a música popular americana¹

Alexy Viegas²

Universidade de São Paulo | Brasil

Resumo: Considerando especialmente os empréstimos de música popular americana tomados por Stravinsky durante o seu período neoclássico, este artigo apresenta reflexões a respeito de processos a partir dos quais a identidade modernista de Stravinsky pode ter se articulado. Em alguns momentos, Stravinsky estabelece alianças situacionais que ocorrem através da reinterpretação da música do passado e, em algumas circunstâncias, associa sua estética neoclássica à música popular. O presente texto procura debater a aproximação de Stravinsky com a conceito de se compor obras tendo como base “a ideia do popular americano”, observando que tais empréstimos refletem o fato de que Stravinsky não se voltou exclusivamente à música da tradição concertista durante sua fase neoclássica, mas também aos sons e à inventividade de seu próprio tempo.

Palavras-chave: Stravinsky; Música Popular; Processos Identitários; Modernismo; Neoclassicismo.

¹ *Stravinsky and American popular music: Identity Processes*. Submetido em: 17/05/2018. Aprovado em: 20/07/2018.

² Alexy Viegas é Doutor em Música (2017) pela Universidade de São Paulo (USP) com duplo estágio sanduíche (ULaval-Canadá, 2015; e CUNY-EUA, 2015-2016); Mestre em Música (2010) pela Universidade Federal do Paraná (UFPR); Bacharel em Música Popular (2008) pela Faculdade de Artes do Paraná (UNESPAR-FAP). Integrou grupos de pesquisa coordenados pelos professores Joseph Straus (2015 a 2016) durante estágio sanduíche na City University of New York (CUNY-EUA), e Serge Lacasse (2015) durante estágio sanduíche na Université Laval (ULaval-Canadá). Possui experiência na docência de nível superior através de estágio na Universidade Federal do Paraná (UFPR), onde lecionou as disciplinas de Editoração Musical, Piano e Arranjos Instrumentais (2009-2010); foi professor de Harmonia no Conservatório de MPB de Curitiba (CMPB) (2011 a 2012) e professor particular de Harmonia e Piano (desde 2008). Realizou visita técnica (2017) ao Instituto Paul Sacher, em Basel (Suíça), onde trabalhou com manuscritos originais de Stravinsky na produção de sua tese de Doutorado. E-mail: alexylviegas@hotmail.com

Abstract: Considering especially Stravinsky's borrowings of American popular music during his Neoclassical period, this article presents reflections on processes from which the modernist identity of Stravinsky may have been articulated. At times, Stravinsky establishes situational alliances that occur through the reinterpretation of the music of the past and, in other some circumstances, associates his Neoclassical aesthetics with popular music. The present text seeks to discuss Stravinsky's approach to the concept of composing works based on the "American popular" idea, noting that such borrowings shows that Stravinsky did not turn himself exclusively to the classical music tradition during his Neoclassical moment, but also to the sounds and inventiveness of his time.

Keywords: Stravinsky; Popular Music; Identity Processes; Modernism; Neoclassicism.

Na Paris do início do século XX, a intersecção do elemento popular à música de concerto fez parte da realidade criativa de um círculo de artistas que incluía Erik Satie e Claude Debussy, expoentes musicais na capital cultural da época, que ampliaram possibilidades estéticas a serem exploradas.

Em decorrência dos compromissos com a companhia *Les Ballets russes*, fundada por Sergei Diaghilev em 1907, as esporádicas e cada vez mais frequentes estadias de Igor Stravinsky na capital francesa a partir da estreia de *O Pássaro de Fogo* (1910) permitiram ao compositor russo um contato mais próximo com outros artistas modernistas da época, incluindo Debussy, Satie, e também Maurice Ravel, Florent Schmitt, Maurice Delage, Jean Cocteau e Pablo Picasso. Marcando a redenção do tumulto e da polêmica que envolveram sua estreia no Théâtre des Champs-Élysées, as posteriores apresentações de seu terceiro balé encomendado pela companhia de Diaghilev, intitulado *A Sagração da Primavera* (1913), rapidamente fizeram de Stravinsky um dos modernistas mais considerados da Europa. E o célebre prestígio conquistado perante os espaços de alta cultura da época o levou a circular por diversos centros culturais europeus, incluindo Paris, Gênova, Roma, Londres, Berlin, Viena e Madri (WHITE *apud* HEYMAN, 1982: 544).

Entre as diversas temáticas exploradas em suas obras ao longo de uma extensa carreira composicional, incluindo o “primitivismo russo”, as releituras neoclássicas e, no final da vida, o serialismo, Stravinsky dedicou-se ocasionalmente à composição de obras cujas inspirações expunham referências a gêneros populares americanos, incluindo o blues, o ragtime, o jazz e o tango³. Embora estes gêneros possam parecer distantes da temática ritualística que marcou o início de sua carreira, Stravinsky iniciou seus empréstimos de música popular ainda na década de 1910, poucos anos após a estreia de *A Sagração da Primavera* - em 1918, o compositor incluiu um movimento intitulado *Tango, Waltz and Ragtime*, em *A História do Soldado*, e finalizou a composição de *Ragtime for Eleven Instruments*. No ano seguinte, Stravinsky dedicou a Artur Rubinstein a peça *Piano Rag-Music*⁴, obra que completa o seu quadro de composições da década de 1910 explicitamente inspiradas pelo elemento popular.

Segundo Cooke (1998: 43), Stravinsky tomou contato com o ragtime pela primeira vez em 1918, quando o seu amigo e maestro suíço Ernest Ansermet lhe trouxe partituras de *ragtimes* americanos, em viagem realizada em 1916. Discutindo a incorporação de elementos de ragtime por Stravinsky em *A História do Soldado*, *Ragtime for Eleven Instruments* e *Piano-Rag Music*, Heyman (1982) apresenta evidências de que Stravinsky teria ouvido ragtime na Europa antes de 1918, contradizendo declarações do próprio

³ Nossa investigação considera o termo “música popular americana” em seu sentido mais *lato*, ou seja, como uma expressão que abrange tanto a produção musical popular norte-americana (como a estadunidense) quanto qualquer outra manifestação musical popular originária das demais Américas (como o tango).

⁴ No período em que Stravinsky enfrentava dificuldades financeiras por conta da Primeira Guerra Mundial, a dedicação da composição seria um agradecimento ao empréstimo fornecido por Rubinstein no ano anterior (WALSH, 2001).

compositor. Segundo Heyman (1982: 543), a viagem realizada por Ansermet seria a segunda turnê americana dos *Ballets russes*, e as partituras trazidas a Stravinsky eram um apanhado de músicas de ragtime em forma de reduções para piano e partes instrumentais. De acordo com o próprio compositor, através do contato com estas peças foram compostas o *ragtime* de *A História do Soldado* e *Ragtime for Eleven Instruments* (STRAVINSKY, 1963: 87)⁵. Apesar de mencionar a existência desse material, Stravinsky não informa sobre o tipo de contato que teve com tais peças durante o processo composicional de seus próprios *ragtimes*, tampouco indica manifestações da influência efetiva dessas peças em composições de sua autoria.

Apesar do difícil acesso a equipamentos de áudio e da incipiente qualidade das gravações da época, Bomberg (2002: 87) especula que, como Stravinsky escreveu seus *ragtimes* após mudanças estilísticas do gênero ocorridas a partir de meados da década de 1910, seria razoável a tese de que “estivesse familiarizado com peças de qualquer período da história do gênero, na forma de partituras, gravações fonográficas⁶ ou pianos de rolo”. Para Bomberg, os elementos incorporados pelo compositor não revelam apenas sua individualidade estilística, mas também indicam o tipo de ragtime ao qual Stravinsky estava exposto. Esta exposição poderia, ao menos hipoteticamente, ser ampliada para além das peças de compositores estadunidenses de ragtime - como Scott Joplin ou James Scott - até às peças de compositores europeus como Debussy e Satie, que trabalharam elementos de *coon songs*, *minstrels* e *cakewalks* antes de Stravinsky. Naturalmente, Stravinsky teve contato com obras destes compositores e é provável que, de alguma forma, tenha absorvido influência indireta de ragtime através de músicos europeus.

Quando perguntado por Robert Craft sobre a influência do jazz, Stravinsky (1963: 87) afirma que o gênero popular, “no sentido mais lato do termo”, exerceu influências ocasionais em sua música desde 1918. Temendo que suas peças “populares” pudessem soar estranhas aos ouvidos americanos, Stravinsky indica que elas refletem suas impressões relativamente distanciadas dos gêneros populares: “o ragtime de *A História do Soldado* é um retrato de concerto, uma fotografia informal do gênero - no sentido de que as valsas de Chopin não são valsas de dança, mas sim retratos de valsas”. Ainda conforme Stravinsky, a interferência de outros gêneros americanos em suas obras ocorre até mesmo em trabalhos não explícitos, afirmando que “vestígios de blues e boogie-woogie podem ser encontrados” mesmo em suas peças mais “sérias”, como, por exemplo, em *Bransle de Poitou* e *Bransle simple*, de *Agon* (1957), e no *pas d'action* e *pas de deux* da seção intermediária de *Orpheus* (1947). Para Stravinsky, a sua descoberta da ideia da improvisação havia motivado suas obras subsequentes e explicitamente

⁵ "With these pieces before me, I composed the *Ragtime* in *Histoire du soldat*, and after completing *Histoire*, the *Ragtime for eleven instruments*".

⁶ Embora a radiodifusão, um dos principais veículos de disseminação da música popular, apenas fosse se efetivar em Paris após 1922, Stravinsky já havia composto três peças inspiradas em ragtime e tango no final da década de 1910.

populares a serem mais “bem sucedidas”: “Por volta de 1919, eu havia ouvido bandas ao vivo e descobri que a performance de jazz é mais interessante do que a composição de jazz. Refiro-me a minhas peças não métricas para piano solo e clarinete solo⁷, que não são improvisações reais, é claro, mas sim retratos escritos de improvisação.” (STRAVINSKY, 1963: 87, tradução nossa)⁸

Leonard Stein (1986: 321) resgata uma entrevista de Stravinsky para o repórter N. Roerig de um jornal alemão [s.i.] intitulada “*Igor Stravinsky on his own music*”⁹, possivelmente de 1925, a qual havia sido coletada e criticada em anotações pessoais por Arnold Schönberg. Nesta entrevista, além de realizar sutis provocações a modernismo de outros compositores não mencionados nominalmente, Stravinsky comenta que “o jazz era o único tipo de música que valia-se a pena prestar atenção”, e que não sendo um “resultado de teorias maçantes”, esgueirava-se “do cabaré aos problemas da música moderna”¹⁰. Lamentando que o jazz “não poderia ser admirado por todos”, Stravinsky tenta minimizar este problema afirmando que “a verdadeira música sempre possui origens simples” e que o gênero “vinha da alma”. Afirmando ele próprio que “desprezava toda música moderna além do jazz”, a fala de Stravinsky fornece significativas informações para um diagnóstico mais adequado a respeito de sua visão sobre o gênero:

A verdadeira arte é sempre inerente ao povo e, em especial, a verdadeira arte musical. As músicas e danças folclóricas revelam uma infinidade de possibilidades de expressão, possibilidades que me fascinam. Eu as uso – seria eu um ladrão, portanto? Talvez. No entanto, esses ritmos me pertencem desde o momento em que deles extraio minhas improvisações. Repetidamente eu os vejo em meu desenvolvimento, e me sinto como o veículo que eles precisam. Portanto, eu preciso deles e os considero como minha propriedade. A Espanha e os Estados Unidos têm tipos de músicas populares que eu gosto de comparar com a russa. A América, no entanto, possui referências da música africana, e não da europeia. (STRAVINSKY, in: STEIN, 1986: 321, tradução nossa)¹¹

De acordo com Walsh (2001), Stravinsky e sua família se mudaram para Paris em junho de 1920, após um período de exílio na Suíça durante a Primeira Guerra Mundial. Inicialmente estabeleceram-se,

⁷ Stravinsky provavelmente refere-se a *Piano Rag-Music* e *Three pieces for solo clarinet* (1918).

⁸ “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. I am referring to my non-metrical pieces for piano solo and clarinet solo, which are not real improvisations, of course, but written-out portraits of improvisation”.

⁹ Stein indica que este material lhe fora fornecido pelo *Schönberg Institute*, de Los Angeles (Califórnia).

¹⁰ Schönberg (in: STEIN, 1986: 321) refere-se à Stravinsky em suas anotações como “pequeno Modernsky”, em resposta aos supostos ataques recebidos no seguinte comentário de Stravinsky: “[...] Não quero citar nomes, mas posso dizer-lhe sobre compositores que gastam todo o seu tempo inventando uma música do futuro. Na verdade, isso é muito presunçoso. Onde isso ainda contém integridade?”.

¹¹ “True art is always inherent in the people and particularly the true art of music. Folk tunes and dances unveil a multitude of possibilities for expression, possibilities that fascinate me. I use them—am I a thief therefore? It may be; however these rhythms belong to me from the very moment I extract my improvisations from them. Again and again I see them in my development, and I feel like the vehicle they need. Therefore I need them and consider them to be my property. Spain and America have types of folk tunes which I like to compare to Russian ones. America, however, has its surplus of music from the Negro songs and not from Europe.”

temporariamente, na casa de Coco Chanel (uma amiga íntima de Misia Sert, protetora de Diaghilev) no subúrbio de Garche. Nos anos que seguiram, mudaram-se para as cidades francesas de Biarritz (em maio de 1921) e Nice (em setembro de 1924). Durante estadia em Nice, Stravinsky dividiu seu tempo entre turnês e compromissos em Paris, até mudar-se definitivamente para a capital francesa em outubro de 1934. Conforme relata Walsh, a “parisianização” do compositor chegou ao seu auge um ano depois, quando Stravinsky concorreu, sem sucesso¹², a uma vaga na *Académie des Beaux-Arts*, deixada em aberto pela morte de Paul Dukas. Após este momento, a relação de Stravinsky com a França começou a declinar: um período marcado por calamidades pessoais, incluindo os falecimentos de Lyudmila (sua filha mais velha, em novembro de 1938), Katya (sua esposa, em fevereiro de 1939) e Anna (sua mãe, em junho de 1939) influenciaram sua decisão em partir para o exílio nos Estados Unidos em setembro de 1939, apenas três semanas antes do início da Segunda Guerra Mundial.

Ainda em Paris, a relação de Stravinsky com a música popular voltou a ser demonstrada através de relações arquitetuais em novas obras, cujos títulos mencionam ou sugerem gêneros populares americanos. Após concluir *Preludium for Jazz Ensemble* (1937)¹³ durante seus últimos anos em Paris, Stravinsky compôs *Tango* (para piano solo; seu primeiro tango após *A História do Soldado*)¹⁴ já nos Estados Unidos, e realizou referências à música africana em *Ebony Concerto* (1945). Apesar do entusiasmo demonstrado na entrevista a Roerig, Stravinsky (1963: 85) coloca-se em contradição durante uma conversa com Craft, ao afirmar que, com excessão de *Ragtime for Eleven Instruments*, suas peças populares foram encomendas as quais foi forçado a aceitar uma vez que a guerra na Europa havia reduzido drasticamente sua renda.

Independentemente da contraposição de ideias nas escassas declarações do compositor sobre o tema, nos interessa observar, entretanto, que a recorrência dos encontros de Stravinsky com a música popular ao longo de momentos distintos de sua vida composicional sugere que a influência da questão financeira - que supostamente envolvia algumas destas comissões - talvez não tenha exercido um papel hegemonicamente tão fundamental em suas tomadas de decisão a respeito do conteúdo ou da ideia básica de suas novas obras. Visto que seus empréstimos de música popular, ao menos aqueles explícitos ou sugeridos no título de suas composições, ocasionalmente ocorrem em um lapso temporal de quase trinta anos, parece-nos provável que o “popular americano” tenha, ainda que esporadicamente, exercido algum tipo de processo de identificação à Stravinsky.

Percebendo esta questão inicial, o presente trabalho busca explorar alguns dos múltiplos desdobramentos possíveis ao tema, abordando tópicos sobre a identificação de Stravinsky com a

¹² E “de forma humilhante”, segundo o autor.

¹³ Também referida na literatura (WALSH, 2001) e em alguns rascunhos de Stravinsky como *Praeludium*.

¹⁴ Que, segundo Walsh (2001), foi inicialmente concebida para ser uma peça vocal e para a qual seria fornecida uma letra comercial.

música popular e voltando-se à investigação de processos identitários através dos quais o compositor fora possivelmente interpelado pela ideia do *popular* enquanto ponto de partida para possibilidades estéticas situacionais. Ao discutir as alianças estabelecidas por Stravinsky durante os primeiros momentos de grande sucesso após os *Ballets russes*, procuramos situar a idealização de transposições da “baixa” para a “alta” cultura enquanto uma das diversas características que circundaram sua produção musical a partir do final da década de 1910. Além de explorar fatos biográficos e textos críticos, nos fundamentamos nos trabalhos de Gendron (2002) e Vila (2012) a fim de distinguir particularidades do caso de Stravinsky.

Considerando especialmente os empréstimos de música popular americana tomados por Stravinsky durante o seu período neoclássico, este artigo apresenta reflexões a respeito de processos a partir dos quais a identidade modernista de Stravinsky pode ter ocasionalmente se articulado. Em alguns momentos, Stravinsky estabelece alianças situacionais que ocorrem através da reinterpretação da música do passado e, em outras circunstâncias, associa sua estética neoclássica à música popular. O presente texto procura debater a aproximação de Stravinsky com a conceito de se compor obras tendo como base “a ideia do popular americano”, observando que tais empréstimos refletem o fato de que Stravinsky não ter se voltado exclusivamente à música da tradição concertista durante sua fase neoclássica, mas também aos sons e à inventividade de seu próprio tempo.¹⁵

A identificação de Stravinsky com a música popular americana

Durante sua primeira fase modernista no início da década de 1910, Stravinsky ganhou notoriedade através da exploração e elaboração de elementos primitivos e ritualísticos russos em seus famosos balés *O Pássaro de Fogo* (1910), *Petrushka* (1911) e *A Sagração da Primavera* (1913), encomendados pela Companhia *Ballets russes* dirigida por Serguei Diaghilev. Como aponta Botstein (2001: cap. 2, §5), Stravinsky fora reconhecido antes de 1914 como um dos primeiros proponentes do Modernismo do século XX, e o escândalo causado pela estréia de *A Sagração da Primavera* foi um dos primeiros eventos de grande controvérsia musical a serem debatidos no período antes da Primeira Guerra Mundial. Poucos anos depois, o compositor russo daria seus primeiros passos ao longo de um extenso caminho composicional que tornou-se conhecido como seu período neoclássico.

O Neoclassicismo de Stravinsky, segundo Taruskin (1993: 292), começa a partir do aparecimento da sensível na terceira peça de *Le cinq doigts pour piano solo* (1921). Conforme descrição de Taruskin, a redescoberta da sensível e da música de função dominante “anunciou a conexão de Stravinsky com a

¹⁵ Análise musical da questão hipertextual que circunda o caso de Stravinsky com a música popular americana também tem sido tema de estudo deste autor, especialmente através do estudo da peça *Ragtime for Eleven Instruments* (VIEGAS, 2011; 2018).

tradição clássica ocidental”¹⁶. Contudo, para Carr (2014: 33) - em sua recente publicação dedicada aos caminhos tomados pelo compositor russo após *A Sagração da Primavera* (1913) em direção ao Neoclassicismo - , os esboços musicais que definem a natureza neoclássica de Stravinsky já poderiam ser encontrados em *Renard* (1915-16) e *Pulcinella* (1920), posteriormente cristalizados em *Les cinq doigts* e *Mavra* (1922), e amadurecidos em *Concerto for Piano and Winds* (1923-24), *Piano Sonata* (1924) e *Serenade in A* (1925).

Stravinsky compôs suas peças voltadas ao empréstimo de elementos da música popular do continente americano justamente durante este período: *Three Dances (Tango, Waltz and Ragtime)* de *The Soldier's Tale* (1918), *Ragtime for eleven instruments* (1917-1918), *Piano Rag-Music* (1919), *Preludium for jazz ensemble* (1936-37; revisado em 1953), *Tango for piano solo* (1940, orquestrado em 1953) e *Ebony Concerto* (1945). Embora não tenham se tornado peças comuns de repertório - como *Pulcinella* (1919-1920), *Octeto* (1923) ou *Sinfonia dos Salmos* (1930) -, tais peças foram compostas com um considerável intervalo de tempo entre si (compreendendo um intervalo de 27 anos), o que demonstra que o interesse de Stravinsky pela música popular americana não foi apenas uma “curta aventura” de seus primeiros anos modernistas.

Na busca por entender a concepção individual neoclássica presente na obra de Stravinsky e a visita do compositor a gêneros populares americanos durante este período, a fragmentação artística que se faz presente entre as principais manifestações do Modernismo musical do século XX nos leva a considerar não apenas a estética musical em comum entre os compositores da época, mas também questões relacionadas à identificação particular do artista com a sua arte moderna. A especificidade da relação de Stravinsky com a música americana se torna aqui, portanto, ponto fundamental em nossa investigação.

Primeiramente, nos parece apropriado considerar conceitos e termos aplicados na discussão entre pólos como “vanguarda” e “música popular”, “alta” e “baixa” cultura, “arte” e “entretenimento”, música “séria” e música “ligeira”, e gêneros considerados como “arte” e outros tipos como “ofício” [*craft*]. Gendron (2002: 15) aborda seus distintos *modus operandi* ao apontar “coincidências” com a *dualidade de mercado* de Bourdieu, quem descreve um *mercado restrito* – associado à vanguarda, alta cultura e arte – e um *mercado de larga escala* – relacionado à música popular, baixa cultura e entretenimento.

No mercado restrito, ou mercado de bens simbólicos, as recompensas são prestígio, canonização e reconhecimento. Este mercado é mais associado a formas de consumo ao vivo ou íntimas, e depende de patronagem e subvenção estatal como apoio e fomento. De acordo com Gendron, “um mercado de bens culturais restritos exige uma certa erudição por parte de seus produtores e consumidores: na

¹⁶ Taruskin (1993) atenta também ao uso da função dominante ironizada no acompanhamento de *Ob my dearest*, primeira das duas árias da Ópera Buffa *Mavra* (1922), onde a harmonia está desalinhada em relação ao desenho do baixo ostinato.

música, por exemplo, habilidade para se decifrar partituras, algum conhecimento de teoria musical, um determinado “senso estético”, ou seja, questões geralmente inacessíveis ao público de “larga escala”:

A produção no mercado restrito é visada por produtores culturais para outros produtores culturais – artistas, críticos, empresários, donos de galerias, acadêmicos, e assim por diante: para quem tenha poder para reconhecer, canonizar, ou promover, e para certos consumidores de prestígio cujo reconhecido “bom gosto” pode conferir poder “simbólico” ao produtor que proporciona apoio material [ao produto cultural]. Neste mercado restrito, os agentes competem para produzir objetos de grande valor simbólico, objetos estes considerados por seus pares como “grandiosas obras de arte”, e também para receber reconhecimento de seus pares (GENDRON, 2002: 15, tradução nossa)¹⁷.

O mercado de larga escala - ou *mercado de bens materiais* -, por sua vez, é aquele “conduzido principalmente pelo desejo de receita e enriquecimento e sua produção é ‘direcionada’ ao público geral”: em outras palavras, para “qualquer um que compre” (GENDRON, 2002: 15). Assim, o mercado de larga escala procura dar ao público aquilo que este público supostamente queira comprar. Ainda de acordo com Gendron, este mercado prospera e é promovido através de inovações na mídia de massa e publicidade para alavancar o consumo.

Tendo considerado estes conceitos, nos parece justo observar que os empréstimos de música americana por parte de Stravinsky, ou qualquer outra prática modernista similar, de alguma forma se relacionam com este “rompimento” de fronteiras estéticas, atendo-se a algumas proposições modernistas que consideravam conceitos como a arte penetrando diferentes esferas sociais, não devendo ser apenas um privilégio das classes mais afortunadas. De acordo com Butler (20013: 19), Stravinsky era “excepcionalmente consciente das atividades vanguardistas contemporâneas em todas as artes, entretanto escolheu uma tradição bastante conservadora para realizar seus trabalhos.”¹⁸. Apesar das posições políticas de Stravinsky em alguns momentos terem sido tão controversas¹⁹, suas práticas de empréstimos da música popular são naturalmente articuladas a partir de uma visão “artística”, de “alta cultura” e de “música séria” sobre sua própria obra, algo que corresponde a atividades do mercado restrito intermediadas por diálogos situacionais e fragmentários com a música popular - um produto hipoteticamente relacionado ao mercado de larga escala. Conforme descrição de Bernstein (1972), “a abrangência de sua música era tão vasta que Stravinsky não apenas emprestou de qualquer um, mas

¹⁷ “Production in the restricted market is aimed by cultural producers at other cultural producers – artists, critics, impresarios, gallery owners, the academy, and so on – who have or will have the power to accredit, canonize, or promote, and at certain prestigious consumers whose recognized ‘good taste’ confers ‘symbolic’ power upon the producer while providing material support. In the restricted market, agents compete to produce objects of the greatest symbolic value, objects deemed by peers to be ‘great works of art’, and to receive accreditation from their peers.”

¹⁸ Butler considers Stravinsky as a conservative innovator: “This seems paradoxical only if you think, wrongly, that a socially critical, leftist avant-garde is central to modernism, and forget the contribution of conservative modernists such as Pound, Eliot and Levis in England, and Valery, Cocteau and Claudel in France” (BUTLER, 2003: 19, tradução nossa).

¹⁹ E intensas a ponto do compositor russo ter enviado cartas ao ditador italiano Benito Mussolini proferindo elogios ao fascismo (cf. EVANS, 2003).

também compôs para qualquer um: existe Stravinsky para o não-iniciado, para o conhecedor [*connoisseur*] e para qualquer um entre eles”. Neste sentido, as obras populares de Stravinsky poderiam, pelo menos idealisticamente, interpelar pares com um “alto senso estético modernista” bem como “consumidores” de música popular, tendo em vista que os últimos seriam capazes de reconhecer e compreender códigos musicais familiares.

Processos Identitários

Pode-se perceber certa congruência acerca da produção de peças com empréstimo de elementos populares americanos dentro do período neoclássico de Stravinsky. Enquanto suas primeiras composições na década de 1900 - ligadas à estética musical russa de uma geração anterior (Mussorgsky, Borodin, Rimsky-Korsakov, Glazunov e Tchaikovsky) - demonstram a busca pelo domínio composicional de modelos estabelecidos até então²⁰, e suas obras proto-seriais - desde *The Rake's Progress* (1951) e seriais a partir de *Agon* (1957) - vão de encontro a certos procedimentos da Segunda Escola de Viena²¹, é durante o período neoclássico de Stravinsky que seus *retratos* (conforme própria definição do compositor) de música popular americana tomam forma. A disseminação do ragtime e do jazz na Europa chamou a atenção de Stravinsky apenas alguns anos após os seus famosos empreendimentos artísticos junto a Diaghilev.

A atenção de Stravinsky dada aos “retratos” de ragtime, jazz e tango ocorre simultaneamente a um período dedicado a releituras da música do passado ocidental, como a de Bach, Mozart e Pergolesi. Apesar de contraditória, a dicotomia entre estas duas perspectivas aparentemente contrastantes pode ser compreendida através da estética modernista pela qual Stravinsky esteve rodeado a partir da década de 1910. A partir do Modernismo, os compositores passam a estar cada vez mais fragmentados em diversos “sub-movimentos” aos quais foram atribuídos pela crítica ou pela musicologia. Esta fragmentação não se deu apenas através de suas identificações em comum com outros artistas, uma vez que “apesar de dissimilaridades de estilo, existe uma corrente principal claramente definida do modernismo musical moldada por estratégias comuns de releituras interpretativas” (STRAUS, 1991: 447)²². Tal fragmentação refletiu-se também no tipo de obra de arte “fragmentada” que o artista passou a criar.

Apesar dos empréstimos de música popular não serem uma inovação modernista, pode se reconhecer alguma diferença entre os empréstimos de vanguarda deste período de práticas similares

²⁰ Cf. Pople (2003).

²¹ Cf. Walsh (2001).

²² “Despite issimilarities of style, there is a clearly defined mainstream of musical modernism, shaped by common strategies of misreading.” (STRAUS, 1991: 447, tradução nossa).

precedentes. De acordo com Gendron (2002: 16) o “fato de compositores clássicos frequentemente emprestarem materiais, como *canções de peixaria*”, não implica necessariamente um aliança ou rompimento de barreira: “o material popular desaparece na sutura contínua da composição e mantém apenas uma relação biográfica e privada com quem a toma de empréstimo [o compositor clássico].”²³.

As exposições de Gendron parece-nos corresponder apropriadamente ao caso de Stravinsky:

[...] de maior interesse são as apropriações formais explícitas, que são apropriações que enfatizam o material emprestado, muito frequentemente através de uma forma transgressora e pretenciosa: colagem musical, citações, paródias e pastiches, sínteses, tentativas da música ‘artística’ de elevar a música ‘baixa’, exploração de suas possibilidades estéticas ainda não realizadas, ou tentativas por parte da música popular de acessar o nível de música ‘artística’ através da imitação. (GENDRON, 2002: 17)²⁴

Conceitos voltados a práticas musicais e identificações sociais em processos identitários - trazidos por Vila (2012) - podem nos ajudar a entender a produção composicional de Stravinsky no contexto de *identidades situacionais e fragmentadas* com as quais o compositor lidou durante seu vasto período de atividade composicional, considerando principalmente que “práticas musicais articulam uma identificação ancorada no corpo, através das diferentes alianças que estabelecemos entre nossas diversas, *fragmentadas, situacionais* e imaginárias identidades narrativizadas [...] que diferentes práticas musicais materializam” (VILA, 2012: 248). Vila propõe uma nova perspectiva a respeito de como a música influencia ou ajuda em processos identitários, procurando afastar-se de correntes substancialistas e estruturalistas pelo fato de concepções provenientes de tais correntes se basearem na ideia da *construção* de identidades (VILA, 2012: 250). Ao contrário da corrente construtivista, Vila entende o discurso *à la* Laclau and Mouffe (1987), ou seja, como “práticas linguísticas e não linguísticas que acarretam e conferem sentido a um campo de forças caracterizado pelo jogo de relações de poder” (VILA, 2012: 250). Para Vila (2012: 250), a música é capaz de exercer “identificações identitárias sem que seja necessária qualquer troca de palavra”.

Em oposição à teoria subculturalista britânica²⁵, a qual argumenta que “diferentes grupos sociais possuem diferentes tipos de capital cultural, daí que se expressam musicalmente de maneira diferente”, sendo a música apenas um reflexo ou representação de atores sociais específicos, Vila (2012: 251-252)

²³ “The popular material disappears in the seamless suturing of the composition and retains only a private biographical relation to the borrower.” (GENDRON, 2002: 16, tradução nossa).

²⁴ “of more interest is the explicit formal appropriation, that is, an appropriation that reveals itself, that highlights the borrowed material, quite often in a purported transgressive manner: musical collage, quotation, parody and pastiche, camp, synthesis, attempts by “art” music to elevate the “lower” music, to explore its unrealized aesthetic possibilities, or attempts by a popular music to “join the club” of art music through mimicry.” (GENDRON, 2002: 17, tradução nossa).

²⁵ Cf. Escola de Birmingham, especialmente Hebdige (1979).

alega que “as ideias de *articulação* (por Gramsci²⁶) e *interpelação* (por Althusser²⁷) se propõem como superadoras do conceito de homologia estrutural”, e que “os indivíduos são constituídos como sujeitos por meio de processos interpelativos”. As interpelações no nível da música popular se expressariam através de letras, melodias e interpretações, oferecendo, por um lado, maneiras de ser e de se comportar e, por outro, modelos de satisfação psíquica e emocional:

Os múltiplos códigos que operam em um evento musical [...] explicariam a importância e a complexidade da música como interpeladora de identidades. [...] Por sua vez, como o som por si mesmo é um sistema de muitas camadas, os códigos estritamente musicais também são variados. Daí a possibilidade que tem um mesmo tipo de música de interpelar atores sociais muito distintos entre si, sobretudo se levarmos em conta que tais códigos [...] muitas vezes podem ser altamente contraditórios. (VILA, 2012: 254)

Parece-nos conveniente, neste momento, observar como estes conceitos são inerentes às práticas musicais de Stravinsky e à sua identificação modernista, especialmente através dos processos de *interpelação*, por meio dos quais buscamos entender de que forma Stravinsky internalizou determinados elementos de música americana e deles se apropriou, e *articulação*, ou seja, da associação de tais interpelações à sua estética modernista. Nos empréstimos populares de Stravinsky, ou em qualquer outra prática estética de qualquer outro compositor em qualquer outro momento histórico, há sempre um discurso velado que pode ser investigado através dos processos mencionados previamente. Frith comenta a respeito desta questão:

As argumentações sobre música são menos sobre a qualidade da música em si mas sobre como posicioná-la, sobre o que na música é verdadeiramente acessado. Afinal de contas, só podemos ouvir música como tendo valor [...] quando sabemos o que ouvir e como ouvir. A nossa recepção da música, as nossas expectativas criadas a partir dela, não são inerentes à música em si – o que é uma das razões pelas quais tantas análises de música popular acabam “perdendo o ponto”: o seu objeto de estudo, o texto discursivo que o objeto constrói, não é o texto que ninguém ouve. (FRITH, 1990: 96-97)²⁸

Os códigos musicais contraditórios presentes no caso de Stravinsky poderiam ser compreendidos enquanto reflexo de uma autopercepção crítica por parte do compositor como um ator social improvável para estabelecer relações de identificação com os gêneros musicais americanos, especialmente por se tratar de alguém nascido e criado na Rússia, que portanto não tivera o mesmo

²⁶ “Um processo articulatório é definido como qualquer prática que estabeleça uma relação entre elementos de modo que suas identidades sejam modificadas como resultado dessa prática” (LACLAU; MOUFFE, 1985: 105). Ver também Middleton (1990: 8-9).

²⁷ Processo de reconhecimento, internalização e apropriação de valores culturais (ALTHUSSER, 1971).

²⁸ “Arguments about music are less about the qualities of the music itself than about how to place it, about what it is in the music that is actually to be assessed. After all, we can only hear music as having value [...] when we know what to listen to and how to listen for it. Our reception of music, our expectations from it, are not inherent in the music itself — which is one reason why so much musicological analysis of popular music misses the point: its object of study, the discursive text it constructs, is not the text to which anyone listens.”

contato com a música popular americana que um americano nato poderia ter tido. Apesar da identificação *sui generis* de um músico russo com a música popular americana no início do século XX (especialmente considerando-se os acontecimentos geopolíticos da época), nos parece relevante a se considerar o caso de compositores parisienses como Debussy e Satie, amigos pessoais de Stravinsky, que assim como o compositor russo não possuíam relação com o solo americano, no entanto compuseram peças com empréstimos e alusões aos sons que chegavam do “novo continente”, como *Gollinog’s Cake Walk* (1908), de Debussy e *Parade* (1917), de Satie (peças compostas antes mesmo das de Stravinsky). Independentemente da falta de raízes com a(s) América(s), as aventuras de Stravinsky possuíam conexões com práticas de outros compositores de seu tempo, e a busca por uma sonoridade modernista aproximou Stravinsky desta prática *situacional* (no sentido em que Stravinsky não emprestou elementos da música popular ininterrupta e exclusivamente por um longo período de tempo) e *fragmentária* (onde apenas parte dos elementos musicais originais são visitados por Stravinsky). Neste sentido, a aproximação de artistas modernistas (especialmente aqueles ligados a Paris) à música popular e ao entretenimento representa a Stravinsky uma nova possibilidade de aliança vanguardista situacional.

Gendron (2002: 12) discute as práticas de empréstimo de elementos populares durante o Modernismo musical e os meios pelos quais estes empréstimos se articulavam, observando que, “enquanto centro artístico e de entretenimento na Europa da virada do século, Paris foi naturalmente o principal ponto modernista para vigorosos cruzamentos entre arte e entretenimento”: “As vanguardas parisienses estabeleceram um modelo ao fomentar e institucionalizar estes rompimentos entre fronteiras, e perseguiu-os de forma mais entusiasmada e extensa do que qualquer outro grupo artístico nos demais centros modernistas.” (GENDRON, 2002: 12, tradução nossa)²⁹

Embora os modernistas parisienses tenham centralizado práticas artísticas que transgrediram fronteiras do *establishment* cultural da época, Gendron alerta (através do exemplo de Stravinsky) contra a argumentação de que apropriações formais por parte dos produtores da alta cultura correspondiam à uma abertura amigável ou bem receptiva à música popular:

²⁹ “As the center for art and entertainment in turn-of-the-century Europe, Paris was naturally the primary modernist site for vigorous crossovers between art and entertainment. The Parisian avant-gardes set the pace in fostering and institutionalizing these border crossings, and pursued them more enthusiastically and extensively than anyone else in other modernist centers.”

O quão amigável é Stravinsky quando ele introduz uma sequência musical denominada “ragtime” em *A História do Soldado*? O ragtime em questão não seria apenas uma forma de Stravinsky obter material sobre o qual aplicaria seus talentos inventivos? O ragtime aqui não representa apenas um evento narrado pelo compositor, ou seja, o soldado tocando uma peça de ragtime em seu violino enquanto outros dançam à sua volta? Podemos concluir apenas a partir disso, sem situar esta obra em outras práticas vanguardistas da época, que o compositor possuiu um apego sentimental com o ragtime ou com outras formas musicais populares? (GENDRON, 2002: 17, tradução nossa)³⁰

Tendo em vista que tais cruzamentos entre vanguarda e música popular na Paris modernista (conforme praticados por Stravinsky, Milhaud, Debussy, Satie e Ravel) produziram apenas algumas obras de caráter apropriativo, Gendron (2002: 17) levanta uma questão central: “podemos concluir que os engajamentos entre vanguarda e música popular em Paris eram intermitentes e passageiros?”³¹. Em resposta a tal questionamento, Gendron (2002: 17) sugere que as práticas de vanguarda musical serviriam mais aos interesses dos próprios vanguardistas, pois “se as apropriações formais entre fronteiras não garantem uma aliança efetiva entre o ‘alto’ e o ‘baixo’, sua ausência também não implica na inexistência de tal aliança”³². Embora seja imprudente afirmar que os empréstimos populares de Stravinsky significaram uma abertura genuinamente amigável à música popular, Stravinsky teve, efetivamente, “encontros” com a música popular americana a partir de 1916, os quais, embora situacionais e fragmentários, formam um quadro conjuntural de busca por materiais de criação alternativos aos impulsos neoclássicos que o direcionavam à música da tradição concertista.

Alianças Situacionais

A teoria de Vila nos encaminha ao diálogo com a discussão proposta por Gendron sobre vanguarda e música popular e, conseqüentemente, às práticas de alianças situacionais vanguardistas no início do século XX. Gendron comenta como a relação entre Modernismo e manifestações populares podem ser compreendidas através da perspectiva do produtor de “alta cultura”:

³⁰ “How friendly to popular music is Stravinsky when he introduces a musical sequence called “Ragtime” in his *Historie du soldat*? Doesn’t the ragtime form here simply provide Stravinsky with material on which to apply his inventive talents? Does it not merely represent an event narrated by the composition, namely, the soldier’s playing a ragtime piece on his fiddle while other dances? Can we conclude from this alone, without situating this work in other avant-garde practices of the time, that the composer has a loving attachment to ragtime and other popular musical forms?”

³¹ “Are we to conclude from this that the high/low engagements in modernist Paris were intermittent and evanescent?” (GENDRON, 2002: 17, tradução nossa).

³² “If formal appropriation across the boundaries does not assure an effective alliance between high and low, neither does its absence entail the nonexistence of such an alliance,” (GENDRON, 2002: 17, tradução nossa).

Recorrentemente neste século, muitas figuras literárias e artistas plásticos expressaram sua atração pelo jazz, cabaré e outras formas de música popular. Isto, porém, foi mais uma questão de interesse privado de consumo, aventuras curtas em um “nível social mais baixo”, ou alianças momentâneas do que identificação estética. Cocteau e Picasso podem ter demonstrado apreço público pelo jazz, mas irrevogavelmente suas identificações estéticas e seus esforços colaborativos eram com Stravinsky e Satie [...]. (GENDRON, 2002: 8, tradução nossa)³³

Tendo em vista que as alianças situacionais empreendidas por Stravinsky são similares às de Cocteau e Picasso, seria difícil debatermos não apenas as suas “aventuras populares” sem o conhecimento desta questão, mas também as múltiplas expressões contrastantes de sua obra que foram processadas durante seus 70 anos de atividade como compositor (do início dentro da tradição russa, passando pelo Primitivismo, pelo Neoclassicismo e até o Serialismo Tardio). A respeito de tal multiplicidade estética, nos parece relevante lembrar que, ao final da primeira década do século XX, Stravinsky já havia estabelecido alianças não apenas com compositores russos - como o seu mentor Rimsky-Korsakov - mas também com a música de Debussy e Ravel, compositores estes que haviam encontrado inspiração na música de concerto russa do final do século XIX. A sua amizade com Ravel³⁴, intensificada por suas frequentes viagens à Paris comissionadas pelos *Ballets russes*, representa uma aproximação pessoal a um dos compositores proeminentes na eferescente capital francesa, cuja obra ganhava notoriedade nos círculos modernistas. A abertura de *O Pássaro de Fogo* (1910), possivelmente influenciada pela textura dos compassos iniciais de *Rapsodie Espagnole* composta dois anos antes por Ravel, é um dos primeiros exemplos da conexão musical de Stravinsky com o compositor francês (Figura 1). *Rapsodie Espagnole* foi ouvida pela primeira vez em São Petesburgo em Janeiro de 1909, tendo sido regida por Alexandre Siloti, e foi descrita por Stravinsky como “a última moda em termos de sutileza harmônica e brilho orquestral” (TARUSKIN, 1996: 30). Sobre a conexão de Stravinsky com a música de Debussy e Ravel, Taruskin comenta que:

A ironia consiste no fato de que os compositores franceses que inspiraram compositores russos da geração de Stravinsky estavam eles próprios em débito com compositores da geração de Rimsky-Korsakov. Isto é particularmente evidente no caso de *Rapsodie Espagnole*, com suas numerosas afinidades Rimskianas, indo de cadências no naipe de madeiras à *Sheherazade* ou *Capriccio Espagnol*, a apressadas escalas octatônicas à *Sadko*. Algumas das características próprias da música de Debussy ou Ravel que mais afetaram Stravinsky foram empréstimos russos (TARUSKIN, 1996: 310, tradução nossa)³⁵.

³³ “Of course, recurrently in this century, many literary figures and visual artists have expressed an attraction to jazz, cabaret, and other popular musics. But this was usually a matter more of private consumer interest, public slumming, or momentary alliances than of aesthetic identification. Cocteau and Picasso may have made a public scene of liking jazz, but ultimately their aesthetic identification and collaborative efforts were with Stravinsky and Satie [...]”

³⁴ Cf. Ravel (2003).

³⁵ “That irony consists in the fact that the French composers who interested the Russian composers of Stravinsky’s generation were themselves heavily indebted to the Russian composers of Rimsky-Korsakovs generation. This is particularly evident in the case of the *Rapsodie Espagnole*, with its numerous Rimskian affinities ranging from woodwind cadenzas à *Sheherazade* or *Capriccio Espagnol* to rushing octatonic scales à *Sadko*. Some of the very features of Debussy’s or Ravel’s music that seem to have affected Stravinsky’s most directly were actually Russian borrowings of this kind.”

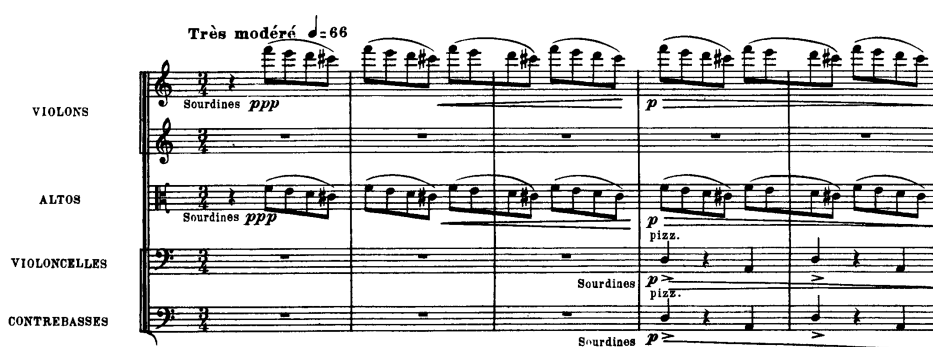


Figura 1: Compassos iniciais de *Rapsodie Espagnole* (1908), de Ravel.

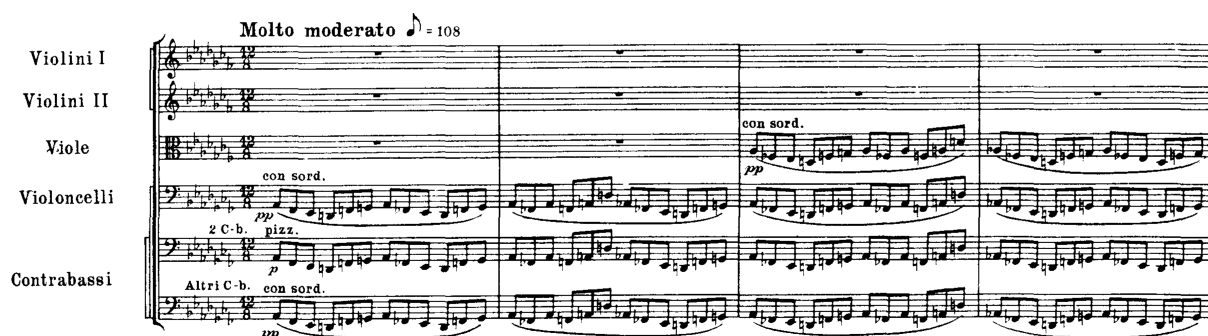


Figura 2: Compassos iniciais de *O Pássaro de Fogo* (1910), de Stravinsky.

A ligação de Stravinsky com Ravel revela também uma forte amizade que perdurou até a falecimento do compositor francês, em 1937. Possivelmente influenciado e estimulado pelas transposições de Stravinsky, o que denotaria um processo de influência recíproca, Ravel também emprestou elementos musicais americanos, dando voz ao jazz e ao blues em *Sonata para Violino e Piano* (1927) e *Piano Concerto* (1931). Em uma ocasião de recital-palestra no *Rice University* em 1928, em Houston, Ravel manifestou sua concepção sobre o empréstimo de ritmos populares, ideias estas que provavelmente teria compartilhado e discutido com o amigo Stravinsky e que poderiam contar com a simpatia do compositor russo:

Na minha concepção, o *blues* é um de vossos maiores bens musicais, verdadeiramente americano apesar de suas influências africanas e espanholas. Músicos me perguntam como eu vim a escrever blues como o segundo movimento da minha recém completada *Sonata para Violino e Piano* (1923-1927). Atrevo-me a dizer que [...] é a música francesa, a música de Ravel que eu escrevi. Na verdade, essas formas populares são os materiais de construção, e o trabalho artístico se torna visível na concepção cautelosa de que nenhum pormenor fora deixado ao acaso. (RAVEL, 2003: 46, tradução nossa)³⁶

³⁶ “To my mind, the “blues” is one of your greatest musical assets, truly American despite earlier contributory influences from Africa and Spain. Musicians have asked me how I came to write “blues” as the second movement of my recently completed *Sonata for Violin and Piano* (1923-1927). I venture to say that nevertheless it is French music, Ravel’s music that I have written. Indeed, these popular forms are but the materials of construction, and the work of art appears only on mature conception where no detail has been left to chance.”

Adiante, Ravel levanta a questão da manipulação de materiais americanos, reconhecendo procedimentos composicionais similares por parte de Stravinsky e outros compositores de seu tempo e frisando o aspecto particular da abordagem de música popular na visão de cada compositor:

[...] Uma pequena estilização na manipulação destes materiais é algo completamente essencial. [...] Pense nas diferenças marcantes e essenciais a serem observadas nos "jazz" e "rags" de Milhaud, Stravinsky, Casella, Hindemith, e assim por diante. A individualidade desses compositores é mais forte do que os materiais apropriados. Eles moldam as formas populares para atender exigências da sua própria arte individual. Mais uma vez - nada é deixado ao acaso; novamente - pequena estilização dos materiais empregados, enquanto os estilos se tornam tão variados quanto os próprios compositores (RAVEL, 2003: 46, tradução nossa)³⁷.

Considerando a retórica de Ravel, bem como de seus laços pessoais e musicais com Stravinsky, podemos supor que a manipulação do material musical americano e a individualidade na elaboração destes materiais provavelmente foram temas em discussão entre estes compositores modernistas no início do século XX. Apesar da escassez de declarações mais profundas de Stravinsky a respeito do assunto, a intersecção da música americana em seu período neoclássico demonstra um considerável conhecimento destes elementos musicais (VIEGAS, 2011; 2018), que, assim como no caso de Ravel, estiveram à disposição de sua individualidade criativa.

Embora tenha sido apontado como o compositor modernista mais conhecido na Europa durante os anos que precederam seu exílio nos Estados Unidos (EVANS, 2003: 543), o argumento referente às múltiplas articulações estéticas de Stravinsky pode ser capaz de explicar também o reconhecimento de Stravinsky nos Estados Unidos. “Lembranças” de seus traços musicais podem ser ouvidas em obras de compositores como Aron Copland, Bernard Herrmann e Leonard Bernstein (quem na ocasião da morte de Stravinsky o considerou “a última grande figura paterna na música ocidental”). Neste sentido, a música de Stravinsky não apenas absorve aspectos da música estadunidense, mas também é articulada através das vozes autorais de outros compositores estadunidenses. As palavras de Bernstein enfatizam a questão paradoxal da produção musical de Stravinsky e a singularidade de suas realizações composicionais no cânone da história da música:

Durante o decorrer de sua longa e abundante vida, Stravinsky produziu um tipo de obra altamente pessoal que parece paradoxalmente conseguir resumir e abranger toda a própria música. Da arte folclórica primitiva ao sofisticado serialismo, da rarefeita música religiosa ao estridente jazz. Suas realizações são ainda mais específicas: existe uma essência de Bach,

³⁷ “Moreover, minute stylization in the manipulation of these materials is altogether essential. [...] Think of the striking and essential differences to be noted in the "jazz" and "rags" of Milhaud, Stravinsky, Casella, Hindemith, and so on. The individualities of these composers are stronger than the materials appropriated. They mould popular forms to meet the requirements of their own individual art. Again - nothing left to chance; again - minute stylization of the materials employed, while the styles become as numerous as the composers themselves.”

Mozart, Tchaikovsky e muitos outros em sua música. Mas através de alguma alquimia privada, algum segredo mágico, ele absorve todas essas essências, transforma-as e as devolve para nós: brilhantes, novas, originais e inimitáveis. Suas texturas vão do mais grandioso ao mais simples. Seu espírito era devoto e ao mesmo tempo irreverente. Sua música era suave e pontiaguda – emocional mas anti-romântica. Poderia ser popular e exótico, nacionalista ou inter-continental. Neste sentido, Stravinsky provavelmente foi o compositor mais universal que já existiu (BERNSTEIN, 1972, tradução nossa).³⁸

Considerações Finais

A discussão em torno de processos identitários atuantes nos encontros composicionais de Stravinsky com a música popular favorece o esclarecimento de implicações referentes à inserção do *popular* na estética modernista do compositor. Uma vez que seus empréstimos populares representam apenas o produto final de “práticas musicais que articulam uma identificação ancorada no corpo”, através das “diferentes alianças que se estabelecem entre diversas, *fragmentadas*, *situacionais* e imaginárias identidades narrativizadas que diferentes práticas musicais materializam” (VILA, 2012: 248), estes empréstimos também possuem relação com o ideal de distanciamento da música do passado e até mesmo de diferenciação perante outros compositores de sua época, com os quais Stravinsky concorria por prestígio e predileção pública. A se considerar suas críticas ao estilo de Schönberg – o qual lhe parecia um modernismo ultra-germânico (STEIN, 1986; WALSH, 2002: 400 e 421; STRAUS, 2004: 8) –, a procura ocasional pelo material proveniente da música popular americana pode também ser compreendida não apenas como uma opção estética espontaneamente genuína, mas também enquanto uma tentativa de potencializar a individualização de um estilo particular idealizado. Entretanto, se as transposições populares realizadas por Stravinsky não asseguram uma aliança efetiva entre a sua “alta” arte e a “baixa” arte da música popular, sua ausência também não implica na inexistência de tal aliança³⁹. Os processos de apropriação do elemento popular mobilizaram, no caso de Stravinsky, questões de identificações conjunturais com a ideia da música popular, as quais ocorreram paralelamente às suas releituras da música tonal, especialmente a partir do final da década de 1910.

Através da estética modernista, o agente artístico criador passou não apenas a estar cada vez mais suscetível a diferentes interpelações ao longo de diferentes fases criativas, mas também a múltiplas e simultâneas interpelações. Conforme comenta Mawer (2010: 117), “para muitos modernistas, *jazzificar*

³⁸ “In the course of his long and abundantly creative life, Stravinsky produced a highly personal body of work, which seems, paradoxically enough, to sum up and embrace all of music itself—from primitive folk art to highly sophisticated serialism, from rarefied church music to outspoken jazz. His embrace is even more specific: there is an essence of Bach in his music, and of Mozart, and of Tchaikovsky, and of many others—but through some private alchemy, some secret magic, he absorbed all these essences, metamorphosed them, and gave them all back to us shiny-new, original, inimitable. His textures go from the richest to the leanest; his spirit was both devout and irreverent; his music is at once tender and spiky, emotional but antiromantic; it can be popular and esoteric, nationalistic or intercontinental. In this sense he was probably the most universal composer who ever lived.”

³⁹ Parafraseando Gendron (2002: 17).

seus estilos clássicos, além de ser uma forma de ecleticismo, possibilitou uma significativa possibilidade de inflexão de suas vozes autorais.”⁴⁰. Assim, após uma fase inicial voltada ao primitivismo Russo, o Neoclassicismo de Stravinsky foi interpolado a partir de meados da década de 1910 por momentos de empréstimos da música popular americana, o que significa que o compositor que anos antes havia ganhado notoriedade através de um tipo de identificação modernista valendo-se do uso de elementos folclóricos e primitivos do Leste Europeu, esteve diante de diversas alianças que foram estabelecidas entre “diversas, fragmentadas, situacionais e imaginárias identidades narrativizadas” (VILA, 2012: 248), as quais podem se manifestar e materializar musicalmente. Estas alianças ocorrem em alguns momentos pela releitura da música do passado (como a de Mozart, Bach e Pergolesi), e em outros momentos pela música popular (que se desenvolvia paralelamente aos progressos neoclássicos de Stravinsky).

Possibilitando um tipo de produção artística não-contígua através de diferentes estéticas concomitantes, o Modernismo também fomentou a necessidade, por parte de alguns artistas, de reinvenção a cada obra. É nesse sentido que processos composicionais de Stravinsky seguiam, em alguns momentos, de acordo com a prática do ideal modernista “próxima” a outros artistas da época, em outros momentos priorizava sua própria individualidade artística. Sua abordagem da música popular americana não foi compactada em um período determinado e limitado, porém sua repetida produção de peças de cunho popular americano de alguma maneira representam ao compositor uma alternativa criativa à sua predominante referência à música do passado entre meados da década de 1910 até 1945.

Embora a teoria de processos identitários de Vila (2012) tenha sido primeiramente direcionada ao estudo da música popular e sua audiência, uma reflexão sobre seus princípios teóricos nos traz um significativo direcionamento à investigação acerca dos meios pelos quais os críticos da época, e o próprio Stravinsky, reconheceram sua personalidade modernista, considerando aqui o entendimento de que qualquer agente social está sujeito a processos identitários. As proposições de Vila acerca de tais processos fazem parte de nossa base teórica para discussão da relação de Stravinsky com os gêneros populares do continente americano, e através dela podemos nos aprofundar sobre processos *situacionais* e *fragmentários* específicos através dos quais a identidade modernista de Stravinsky se articulou.

Desta forma, o momento neoclássico de Stravinsky pode ser reconhecido como um período de satisfação intelectual eclética, desdobrado em releituras tanto de música clássica como da música popular contemporânea de sua época. A abrangência estética, estilística, histórica e composicional de sua obra demonstra que Stravinsky procurou estabelecer as alianças (por vezes, situacionais) que necessitava para alcançar sua satisfação criativa. Os empréstimos musicais americanos mostram que Stravinsky não esteve apenas voltado à música do passado durante a sua fase neoclássica, mas também

⁴⁰ “[...] For many modernist composers, to jazz up their classical style, as one type of eclecticism, enabled a significant means of inflecting their authorial voice.” (MAWER, 2010: 117, tradução nossa).

aos sons e à contemporaneidade de seu tempo.

AGRADECIMENTOS

À FAPESP, pela concessão de bolsa de Doutorado; À CAPES/Fulbright, pela concessão de bolsa de Estágio de Doutorado na City University of New York (Nova Iorque - EUA); à minha orientadora de Doutorado, Prof.^a Dr.^a. Adriana Lopes da Cunha Moreira, pelos precisos e preciosos direcionamentos durante todo o processo de orientação; ao Prof. Dr. Joseph Straus, pelas valiosas discussões teóricas sobre Stravinsky; aos colegas de curso e demais membros do grupo de pesquisa TRAMA (USP).

REFERÊNCIAS

- ALTHUSSER, Louis. Ideology and Ideological State Apparatuses. In: *Lenin and Philosophy and other Essays*. New York: Monthly Review Press, 1971.
- BERNSTEIN, Leonard. *Homage to Stravinsky*. Written for the London Symphony concert and television broadcast, 6 April. Disponível em < http://www.leonardbernstein.com/cond_stravinsky.htm > 1972.
- 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.
- BOTSTEIN, Leon. Verbete “Modernism”. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, editado por Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan Publishers, 2001. Disponível em < <http://www.oxfordmusiconline.com/public/> > Acesso em 19 de setembro de 2016.
- BUTLER, Christopher. Stravinsky as modernist. In: CROSS, Jonathan (Ed.). *The Cambridge Companion to Stravinsky*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- CARR, Maureen. *After the Rite: Stravinsky's Path to Neoclassicism*. New York: Oxford University Press, 2014.
- 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.
- EVANS, Joan. *Stravinsky's Music in Hitler's Germany*. In: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 56, No. 3, pp. 525-594, 2003.
- FRITH, Simon. “What is good music?”. In: SHEPHERD, J. (Ed.). *Alternative musicologies/ les musicologies alternatives: special number (10: 2) of Canadian University Music Review*, p. 92-102, 1990.
- GENDRON, Bernard. *Between Montmartre and The Mudd Club: Popular Music and The Avant-Garde*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- HEBDIGE, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. London: Methuen, 1979.
- HEYMAN, Barbara B. Stravinsky and Ragtime. In: *The Musical Quarterly*, n. 64(4), p. 543-562, 1982.
- LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. *Hegemony and Socialist Strategy: towards a radical democratic politics*. London: Verso, 1985.
- _____. “Post-marxism without apologies”. *New Left Review*, 166, p. 79-106, 1987.

MAWER, Deborah. Ravel's theory and practice of jazz. In: *Ravel Studies*. New York: Cambridge University Press, 2010.

MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press, 1990.

POPLE, Anthony. Misleading voices: contrast and continuities in Stravinsky studies. In: *Analytical Strategies and Musical Interpretation: Essays on Nineteenth- and Twentieth-Century Music*. Editores: AYREY, Craig; EVERIST, Mark. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

RAVEL, Maurice; ORENSTEIN, Arbie (ed.). Contemporary Music. In: *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*. Mineola: Columbia University Press, 2003.

STEIN, Leonard. Schoenberg and "Kleine Modernsky". In: *Confronting Stravinsky: man, musician, and modernist*. Editado por Jann Pasler. Los Angeles: University of California Press, 1986.

STRAUS, Joseph. "The 'Anxiety of Influence' in Twentieth-Century Music". *The Journal of Musicology*. Vol. 9, No. 4, p. 430-447. University of California Press, 1991.

_____. *Stravinsky's Late Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

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

TARUSKIN, Richard. Back to whom? Neoclassicism as ideology. In: *19th-Century Music*, vol. 16, n° 3, p. 286-302, 1993.

_____. *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra*. Los Angeles: University of California Press, 1996.

VIEGAS, Alexy. Investigação acerca do elemento popular na peça Ragtime para onze instrumentos, de Igor Stravinsky. ISSN: 1980-5071. Revista Científica/FAP (Curitiba. Online), v. 7, p. 119-138, 2011.

_____. Stravinsky's Ragtime for Eleven Instruments: Historical and Stylistic Considerations. OPUS (BELO HORIZONTE. ONLINE), v. 24, p. 8, 2018.

VILA, Pablo. Práticas musicais e identificações sociais. In: *Significação – Revista de Cultura Audiovisual*, n. 38, p. 247-277, 2012.

WALSH, Stephen. Verbete "Stravinsky, Igor (Fyodorovich)". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, editado por Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan Publishers, 2001. Disponível em < <http://www.oxfordmusiconline.com/public/> > Acesso em 19 de setembro de 2016.

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