

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
HISTÓRIA DA MÚSICA IV

Grupo:

Ana Carolina Zilberman Tavares

Ana Clara Pescador

Mariana Milan Kondo

Matheus Sawaya Santos

Rafael de Freitas Martins

Yasmin Rainho Amorim

BALÉS DE STRAVINSKY

Análise da linguagem musical de três balés de Igor Stravinsky: “O Pássaro de Fogo”, “Petrushka” e a “Sagração da Primavera”, para a conclusão da disciplina História da Música IV, ministrada pelo professor Marcos Lacerda.

São Paulo / SP

2020

Ícone das artes modernas, assim como o pintor Pablo Picasso, Stravinsky cruzou culturas e eras e legou, por seu enorme talento e dedicação ao trabalho, obras engenhosas e revolucionárias, tais como *O Pássaro de Fogo* (1910), *A Sagração da Primavera* (1913) e *Les Noces* (1923). Notadamente, teve ao longo de sua vida de compositor três fases que o marcaram: o Primitivismo Russo, o Neoclassicismo e o Serialismo Tardio.

Igor Fiódorovitch Stravinsky nasceu em 1882, em São Petersburgo, Rússia. De origem aristocrática, cresceu nas extensas propriedades rurais da família, onde teve contato com canções e danças folclóricas da região. A partir das vivências no campo e do sucesso de seu pai, Fyódor, como barítono no histórico Teatro Mariinsky, Igor aprendeu a ler partitura e a improvisar ao piano desde muito jovem.

Apesar do convívio com a música, Stravinsky iniciou uma carreira em advocacia na Universidade de Direito de São Petersburgo e só demonstrou ambição verdadeira como compositor após a morte de seu pai, em 1902. Nessa mesma época, conheceu o professor Rimsky-Korsakov, que, notando a promessa do pupilo, insistiu que Igor seguisse sua vocação artística. Como pupilo, Stravinsky estudou harmonia e piano, dentro de pouco tempo já compôs peças exitosas marcadas pelo intercâmbio cultural entre o tradicionalismo musical e o folclore.

Como era de costume entre músicos no início do século XX, Stravinsky viajou à França visando aprofundar seus estudos. Lá, conviveu com figuras como Debussy e Sergei Diaghilev. Para a temporada de 1910, Diaghilev buscou compositores renomados para musicalizar uma obra multimídia (imagem e som) sobre a lenda popular do Pássaro de Fogo, e, após muitas rejeições, Diaghilev considerou o novato Igor Stravinsky, que havia lhe chamado a atenção pelas apresentações - promovidas por seu antigo professor - nas quais combinava referências às estéticas francesa e russa. Igor então compôs, aos 28 anos, o que viria a ser seu primeiro trabalho verdadeiramente exitoso pertencente à fase primitivista, especialmente dedicado à companhia de balé: a suíte icônica *O Pássaro de Fogo*.

O Pássaro de Fogo

Regada à fantasia e feitiçaria, a obra *O Pássaro de Fogo* sobrepunha elementos musicais russos e franceses à luz do talento de Stravinsky. Com a estreia na Ópera de Paris, Stravinsky se tornou conhecido em toda a Europa, uma vez que a capital vivia seu apogeu cultural. O balé popularizou o conto pertencente ao folclore eslavo e às fábulas russas, sobre o Pássaro de Fogo, uma criatura mágica e reluzente que, quando capturada, pode significar tanto uma benção quanto uma perdição para seu captor. Logo, os elementos místicos da lenda são amplamente representados na música e na coreografia.

O enredo se desenvolve em torno de Ivan Czarevitch, futuro czar, que, ao perseguir um pássaro coberto de ouro e fogo, chega aos jardins do poderoso Kachtcheï, o Imortal. Próximo ao castelo, Ivan captura o Pássaro de Fogo, mas decide libertá-lo, recebendo uma pena mágica em troca como uma promessa de ajuda no futuro. A porta do castelo se abre e Ivan observa as treze princesas que viviam cativas. Apaixonado por Tsarevna, uma das princesas, tenta entrar no castelo e sofre ameaças dos guardas e monstros de Kachtcheï, que se prepara para transformar Ivan em pedra. Ao lembrar-se da pena, o Pássaro de Fogo surge e cumpre a promessa, agitando as criaturas mágicas no épico movimento *A Dança Infernal* e levando ao encerramento da luta de Ivan e Kachtcheï. Todas as criaturas petrificadas pelo vilão voltam ao normal e Ivan reina feliz ao lado de sua amada.

A suíte é composta por seis seções com a seguinte orquestração: piccolo, 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes, 2 fagotes, 4 trompas, 2 trompetes, 3 trombones, tuba, tímpanos, percussão, piano, harpa e cordas. Sendo o primeiro balé de Stravinsky, *O Pássaro de Fogo* carrega uma forte influência do nacionalismo romântico, advinda de seu mestre, Rimsky-Korsakov, que lhe apresentou a coletânea *One Hundred Russian Folk Songs* (1877). Desde o início da peça, Stravinsky introduziu motivos cromáticos que constroem uma atmosfera simultaneamente mágica e misteriosa. Os sopros, sobretudo piccolo e clarinetes, são representantes de movimentos leves, como o andar furtivo de Ivan ou os súbitos movimentos do Pássaro.

Os acentos e síncopas, referentes à dança rural russa, configuram-se num ritmo não convencional em *A Dança Infernal*, bem como em trabalhos posteriores. Em geral, a estética da obra reúne blocos adjacentes, estruturas rítmico-melódicas e

timbrísticas complexas e o uso de várias escalas e modos sem abandonar completamente o tonalismo e suas tríades e consonâncias. Tais escolhas estéticas se mostram coerentes com o vocabulário do mestre Korsakov.

Além da influência de Korsakov, o material musical manifestado nos primeiros balés de Stravinsky refletiu também a etnomusicologia russa do período. A exploração dos materiais folclóricos, realizada paralelamente por Bartók, atribui-se à conjuntura da época, que trazia um estado já bem avançado de desagregação do sistema tonal. Muitos autores também atribuem à Stravinsky a assimilação da linguagem musical de Debussy.

Embora fortemente influenciada por Korsakov e a tradição folclórica russa, a suíte *O Pássaro de Fogo* prima por uma originalidade sem precedentes na história. À luz de um simples conto de fadas, a música se mostra extremamente imaginativa, com atmosferas inusitadas, ritmos complexos, melodias sugestivas e efeitos orquestrais espetaculares. Seu colega compositor Nicolas Nabokov descreveu, a respeito da linguagem musical de Stravinsky: “Sua música reflete seu andar peculiarmente elástico, o aceno sincopado de sua cabeça e o encolher de ombros, e aquelas paradas abruptas no meio de uma conversa quando, como um dançarino, ele de repente congela em uma pose de balé e pontua sua discussão com um sorriso largo e sarcástico”.

Sob os holofotes do patrocínio de Diaghilev, um desconhecido se tornou um fenômeno. Poucos dias depois de sua estreia, Stravinsky conheceu artistas e intelectuais como Proust, Gide, Saint-John Perse, Paul Claudel, Sarah Bernhardt, Coco Chanel, Ezra Pound, Picasso e todos os principais compositores. “Isso vai além de Rimsky”, Ravel escreveu a um colega depois de ouvir *O Pássaro de Fogo*. Seu contato com os modernistas também foi assimilado em seu processo identitário como compositor: pouco a pouco, tentou se afastar da imagem nacionalista e aproveitou a oportunidade através da emancipação modernista, que marca o final de sua fase primitivista. Entretanto, dificilmente o compositor conseguiu esconder seu entusiasmo pelo folclore russo.

Da parceria entre Stravinsky e Diaghilev, estreada com *O Pássaro de Fogo*, surgiram ainda frutos como *Petrushka* (1911) e a célebre *Sagração da Primavera* (1913).

Petrushka

Os três balés de Stravinsky em pauta neste trabalho foram performados pela companhia criada por Serguei Diaghilev, a *Ballets Russes*. Conversando com intelectuais da companhia surgiram ideias pouco ortodoxas para o balé que Stravinsky começava a criar, *Petrushka*, incentivado pela movimentação causada no mundo da música pela chegada de *Pássaro de Fogo*. Estreou em Paris, em junho de 1911, com coreografia de Michel Fokine e cenário e figurinos de Alexandre Benois.

Segundo o próprio compositor, *Petrushka* foi, de início, idealizada como uma espécie de “peça de concerto”, na qual o piano teria um papel relevante. Ao apresentar alguns trechos dessa nova composição a Diaghilev, este ficou surpreso inicialmente mas depois se interessou na peça, desejando transformá-la em balé também. Por esse fato, é possível perceber em *Petrushka* vestígios dessa ideia original, tendo o piano com destaque em vários trechos.

“Stravinsky nunca poderia ser descrito como um homem humilde, mas havia algo de altruísta na maneira como se tornou um colaborador entre colaboradores, trocando ideias com Fokine, Benois e Diaghilev, adaptando sua música às necessidades deles.” - trecho do livro *The Rest is Noise*. Fora esse trecho encontramos outros relatos de convivências de Stravinsky que indicam que foi uma pessoa propensa a fazer trocas com outros artistas, um traço dele que participa da criação desses diálogos claros entre dança e música presente nessas obras, referências de outros compositores e do folclore russo.

O balé *Petrushka* conta a história de três marionetes animadas por um mágico. Entre eles há o conflito de um amor não correspondido, Petrushka é apaixonado pela Bailarina, que o rejeita preferindo o Mouro. Petrushka o desafia em um duelo mortal, onde perde a vida.

Muitas das melodias presentes na obra se baseiam em canções folclóricas russas. O solo de flauta do Mágico vem de um concerto para flauta de Carl Maria Von Weber. *Petrushka* é uma música com periódicas explosões de dissonância, complexidade rítmica e variedade de momentos, as frases surgem do nada, estalam no ar e param rapidamente.

- Gravação com o balé: passado o trecho do carnaval + mágico e entrada das marionetes) - <https://www.youtube.com/watch?v=NBaKqjmGxbU>

Em *Petrushka*, Fokine começou sua primeira exploração para criar papéis psicologicamente sofisticados que combinavam realismo e as características fantasiosas dos contos populares russos. Para ilustrar a compreensão e a consciência do mundo interior de um ser humano, Fokine explorou a linguagem corporal para retratar os sentimentos humanos em vez de mostrar a técnica fantástica das bailarinas.

Isso foi possível tendo a música e dança complementando-se. A música traz os ciclos de intervalo com o conflito em harmonia diatônica e octatônica, representando a separação entre o mundo humano e o imaginário. Essa polaridade seguiu espontaneamente esses “movimentos estranhos corporais” dos bailarinos, representando as esferas inanimadas e humanas das marionetes.

- Versão com a partitura passada para análise da primeira cena (até os 2:00, mais ou menos) - <https://www.youtube.com/watch?v=jeSC0vtdn3g&t=46s>

Cena 1

- O início do balé retrata o cenário de um turbilhão, uma multidão numa feira rural celebrando Shrovetide, o carnaval que precede o período no calendário Cristão que consiste em preparar o fiel para a Páscoa. A rápida oscilação da harmonia sugere o movimento da multidão e sua heterogeneidade é representada pela diversidade de materiais musicais.
- Em certo momento entra uma nova melodia conflitante com a até então harmonia centrada em D. Além dessa indicação na partitura, o teórico musical Joseph Straus diz essa melodia representar um pequeno grupo de foliões embriagados. De acordo com *Sternfeld 1945*, essa melodia foi publicada na coleção de Rimsky-Korsakov de cem canções folclóricas russas. É chamada de Canção do Volochebniki (da província de Smolensk) em homenagem aos mendigos cantores que vagam de aldeia em aldeia na época da Páscoa, entoando repetidamente “Pois Jesus Cristo ressuscitou”.

- Os foliões embriagados, até então escondidos na coxia, ocupam o centro do palco (comp. 42). A melodia que os representa também é evidenciada.
- Um pouco mais pra frente, de acordo com o cenário do balé, a música representa o Mágico entretendo o público. Gradualmente ele produz três marionetes e magicamente os dá vida. Nesse momento a música passa da atmosfera diatônica dos humanos para a octatônica das mágicas marionetes, criando um ambiente mais dissonante.

Antes mesmo da cortina se levantar a música já foi iniciada, talvez tentando construir no imaginário do telespectador o cenário que está por vir, através de suas representações musicais.

Petrushka é um dos três balés da chamada fase russa de Stravinsky. Estreada em 1911, ladeada por duas outras obras marcantes – *O Pássaro de Fogo* (1910) e *A Sagração da Primavera* (1913) –, ocupa lugar importante na multifacetada produção do compositor.

Como o professor e regente Olliam Lanna, da Escola de Música da UFMG disse: “É quase mesmo uma preparação oportuna e bem-vinda para o cometimento da Sagração, um meio caminho no qual traços significativos da personalidade stravinskiana já se impunham.”

A Sagração da Primavera

1. *A composição e a estreia*

Após ter escrito *Petrushka*, Stravinsky começa a compor *A Sagração da Primavera*. Alguns dizem que a ideia surgiu após ter sonhado com uma jovem dançando até a morte, mas o que temos certeza que aconteceu foi um trabalho de pesquisa em conjunto com o pintor russo Roerich. Enquanto Roerich ia atrás de rituais pagãos que tivessem alguma ligação com a primavera, para a construção do cenário e dos figurinos, Stravinsky percorreu inúmeras fontes de canções folclóricas, escolhendo as que lhe pareciam adequadas para sua ideia. Além de Stravinsky e Roerich, Vaslav Nijinsky também teve um papel muito importante, o da criação do balé da Sagração.

Após a pesquisa de canções folclóricas, Stravinsky começa seu processo de composição, muito comparado com montagens cubísticas. Na fase final de composição da obra, Stravinsky escreve uma versão para piano a 4 mãos, feita especialmente para ser executada por ele junto a Debussy. Desde a primeira apresentação de *Pássaro de Fogo* em Paris, Debussy ficou impressionado com Stravinsky, se aproximando do compositor russo e criando uma amizade duradoura. Essa ligação entre os dois é muito interessante, já que Debussy era uma das influências de Stravinsky quando jovem. Além dessa leitura de uma das primeiras versões da *Sagração*, Debussy esteve presente em alguns ensaios antes da estreia. Apesar de enxergar a genialidade de Stravinsky, ele não compreendia a *Sagração*, tendo documentos que mostram Debussy dizendo que Stravinsky escrevia com motivos não-musicais.

Como Debussy, muitas outras pessoas se impressionaram com *Pássaro de Fogo* e *Petrushka*, criando uma expectativa para o que viria a seguir: *A Sagração da Primavera*. Com isso, muitos nomes importantes da França estavam presentes na estreia, como Debussy, Ravel (outra influência para a obra de Stravinsky), Picasso, Chanel, entre outros. Porém, a recepção da obra não foi boa, gerando um grande tumulto no Théâtre des Champs-Élysées. A quantidade de gritos era tão grande, que Nijinsky tinha que gritar os tempos para seus dançarinos, já que esses não conseguiam ouvir a orquestra. Não bastassem os gritos, a orquestra foi alvo de objetos arremeados, mas não foi suficiente para a orquestra parar, conseguindo concluir a obra.

Apesar da música de Stravinsky ser inovadora para a época, não foi o principal motivo para toda a comoção do público na sua estreia. A dança de Nijinsky e os figurinos de Roerich causaram espanto a plateia, com movimentos pesados e angulosos e cores vivas, se opondo a leveza e suavidade da tradição do balé clássico.

2. As influências

Em *The Rest is Noise*, Ross conta algumas das suposições feitas no meio acadêmico da música sobre as inspirações de Stravinsky no processo composicional de *Sagração*. Um deles, surpreendentemente, foi a música de origem

africana, marcada pelo uso de polimetrias e polirritmias. Acredita-se que Stravinsky possa ter buscado influências no continente por duas razões: a primeira foi um comentário de Debussy, que caracterizou o balé como “música negra”; a outra foi a disseminação naquele período de importantes estudos etnográficos sobre a África que podem ter entrado em contato com o compositor, despertando seu fascínio. Outra influência para Stravinsky, essa mais aceita entre pesquisadores, foi a música folclórica russa. Tal qual alguns de seus colegas contemporâneos modernistas, ele buscou referências na própria pátria, e se apropriou dos ritmos irregulares, andamentos inconstantes e acentuações pouco usuais para criar sua obra.

3. *A música*

A *Sagração da Primavera* possui certamente dezenas de trechos icônicos que forneceriam páginas e páginas de dissertação. Infelizmente, pelos limites de tempo do trabalho, nos reservamos à análise de dois fragmentos do balé.

O primeiro deles é o *Presságio de Primavera*. Dentre muitos fatores, o que mais nos chamou a atenção foi o ostinato de colcheias realizado pelas cordas, que domina praticamente toda a sessão. Além de suas acentuações rítmicas aparentemente aleatórias e imprevisíveis, ele possui também uma estrutura harmônica icônica. Ross a descreve como “Acorde do presságio”: trata-se de uma sobreposição de dois acordes simultaneamente. Enquanto baixo e violoncelo montam a tríade de Fá bemol maior, violas e violinos produzem a téttrade de Mi bemol maior com sétima menor. O choque dos dois acordes resulta em um efeito extremamente dissonante que é repetido em torno de duzentas vezes pela orquestra. Ouvimos, assim, como Stravinsky estava de fato provocando a seus ouvintes através de uma ousada decisão estética e harmônica.

O segundo e último fragmento que analisamos foi a *Dança Sacrificial*, o climático desfecho do balé. Nele, o compositor usa ao máximo de sua expressividade e complexidade, criando um arranjo caótico e dinâmico. As frases dos instrumentos aparecem como relâmpagos: desaparecem tão subitamente como apareceram e são sempre intensamente executadas. As fórmulas de compasso estão em constante mudança, e são preenchidas por síncopas e quiáleras. Trata-se de um trecho de extrema exigência do intérprete, tendo elevadíssimo grau de

dificuldade em sua execução. Stravinsky porém não se vale somente de valores técnicos e teóricos para transmitir a emoção de seu clímax: seu arranjo também o faz. Os tímpanos possuem um nítido protagonismo nesse trecho, pois o músico acreditava que seu timbre percussivo evocaria nos espectadores um profundo sentimento primitivo, conectando-o assim às cenas pagãs retratadas no palco.

4. *Os influenciados*

Embora rechaçada por alguns, *Sagração* foi recebida com louvores por muitos outros. Ross conta que os primeiros músicos a reconhecerem a genialidade de importância do balé foram os do bebop estadunidense, uma variação do jazz marcada por andamentos bem acelerados e extrema demanda técnica. Charlie Parker, saxofonista e possivelmente a maior lenda do estilo, foi um deles. Ross até relata que, certa vez, enquanto realizava uma performance, Parker identificou Stravinsky entre seus espectadores. O músico de jazz, para homenagear o compositor que tanto admirava, incorporou em sua improvisação um tema de *O Pássaro de Fogo*. O russo reconheceu sua própria melodia e o demonstrou com muita emoção, derrubando seu uísque na excitação do momento.

5. *Stravinsky e o cubismo*

Em meio aos estudos feitos para este trabalho, diversas vezes Stravinsky aparece sendo adjetivado como cubista. Por isso, para encerrar, gostaríamos de propor uma reflexão entre o compositor e este impactante gênero artístico.

O cubismo foi um movimento de vanguarda que surge na Europa do início do século XX, sendo manifestado, divulgado e consagrado principalmente nas artes plásticas e pelo pintor Pablo Picasso. Ormundo define-o como “a realidade retratada por meio da simultaneidade de formas geométricas significativas”, que “rejeita a perspectiva” e “reconstrói formas sobre vários ângulos diferentes”.

Levando em consideração essa explicação, podemos ver como *Sagração* se encaixa no movimento cubista. As “simultaneidades” são manifestadas, por exemplo, no “Acorde do presságio”, em que dois acordes são simultaneamente tocados para a produção de um efeito dissonante e inovador. A “rejeição da

perspectiva” e a “reconstrução sobre ângulos diferentes” pode ser encarada tanto no ritmo que rechaça convenções de acentuação, fórmula de compasso e andamento antigas da música europeia quanto na própria forma do balé, constantemente impactada por alterações bruscas, ou, como Onuk chama, “descontinuidades que interrompem o fluxo musical”.

Todas essas ideias podem ser condensadas nesta frase de Onuk: “Tal qual no cubismo, vemos ambiguidades [na *Sagração*] em não sermos dependentes em padrões melódicos, tendo ritmos e texturas multifacetadas. O artista encontra ordem na desordem.” Vemos assim como Stravinsky se inseriu de forma categórica em um dos mais importantes movimentos artísticos da história europeia.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Alexy Gaione Viegas de. **Stravinsky e a Música Popular Americana**: processos identitários, transposições hipertextuais e análise musical. 2017. 303 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

CHUA, Daniel K. L.. **Rioting with Stravinsky**: a particular analysis of the "rite of spring". A Particular Analysis of the "Rite of Spring". 2007. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25171386>. Acesso em: 25 nov. 2020.

FERNANDES, José Carlos. **A Primavera é a mais cruel das estações**. Disponível em: <https://observador.pt/especiais/primavera-cruel-das-estacoes/#title-0>. Acesso em: 25 nov. 2020.

LANNA, Oiliam. **A Sagração da Primavera**. Disponível em: <https://www.filarmonica.art.br/educacional/obras-e-compositores/obra/sagracao-da-primavera/>. Acesso em: 25 nov. 2020.

LANNA, Oiliam. **Petrushka**. Disponível em: <https://filarmonica.art.br/educacional/obras-e-compositores/obra/petrushka/>. Acesso em: 25 nov. 2020.

ONUİK, Özlem. **Cubism, Stravinsky and Rite of Spring**. 2017. Disponível em: <https://escipub.com/Articles/AJERR/AJERR-2017-10-0401>. Acesso em: 25 nov. 2020.

ORMUNDO, Wilton. Vanguardas na Europa e no Brasil. In: ORMUNDO, Wilton. **Uno - Revisão em 22 volumes**: literatura - caderno 2. São Paulo: Sistema Educacional Por Competências, 2017. p. 75-76.

ROSS, Alex. Dance of the Earth: The Rite, the Folk, le Jazz: stravinsky and the rite. In: ROSS, Alex. **The Rest is Noise**: listening to the twentieth century. New York: Picador, 2008. p. 74-79.

STRAUS, Joseph N.. **Three Stravinsky Analyses: Petrushka, Scene 1 (to Rehearsal No. 8); The Rake's Progress, Act III, Scene 3 ("In a foolish dream"); Requiem Canticles, "Exaudi"**. 2012. Disponível em: <https://mtosmt.org/issues/mto.12.18.4/mto.12.18.4.straus.php>. Acesso em: 25 nov. 2020.

VIEGAS, Alexy. Simultaneidade espacial multicêntrica na música de Stravinsky: questões teóricas e novos exemplos. **Opus**, [S.L.], v. 25, n. 1, p. 149-182, jan./abr. 2019. OPUS. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2019a2507>.

WHITE, Eric Walter; BERLIN, Isaiah; HOLST, Imogen. **Stravinsky and Debussy**. 1962. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/944075>. Acesso em: 25 nov. 2020.

WU, Mengyang. **Dance with Petrushka**: the ballets russes, russia, and modernity. The Ballets Russes, Russia, and Modernity. 2019. Disponível em:

<https://www.scirp.org/journal/paperinformation.aspx?paperid=94297>. Acesso em: 25 nov. 2020.