Análise estrutural de *Ragtime para onze instrumentos*, de Igor Stravinsky (1882 – 1971)

Alexy Viegas
(CMPB de Curitiba)

Resumo: Neste artigo busca-se investigar indícios na peça de Igor Stravinsky intitulada *Ragtime para onze instrumentos* da existência do elemento popular no material composicional e levantar questões relacionadas à sua análise estrutural, tendo como base a teoria de Allen Forte (1973).

Palavras-Chave: Stravinsky, *Ragtime para onze instrumentos*, análise musical, teoria dos conjuntos.

STRUCTURAL ANALYSIS OF *RAGTIME FOR ELEVEN INSTRUMENTS,* BY IGOR STRAVINSKY (1881-1971)

Abstract: This essay aims to search for evidences of popular elements in the composition in Igor Stravinsky´s *Ragtime for eleven instruments,* and raises the discussion related to the structural analysis of *Ragtime for eleven instruments*, based on the theory of Allen Forte (1973).

Keywords: Stravinsky, *Ragtime for eleven instruments,* musical analysis, set theory.

Introdução

A peça do compositor russo Igor Stravinsky (1882-1971) intitulada *Ragtime para onze instrumentos*[1] foi estreada em versão para piano no dia 8 de novembro de 1919 em Lausanne, na Suíça, e em versão para conjunto no dia 27 de abril de 1920 em Londres, na Inglaterra (Walsh, 2002, p. 546). Através da ajuda do poeta suíço Blaise Cendrars, a peça foi publicada pela editora *Editions de La Sirène* em 1920, sendo posteriormente negociada com a editora Chester, tornando-se comum entre pianistas e grupos música de câmara[2]. De acordo com Richard Taruskin (1996, p. 1307) a peça foi concluída na manhã do dia 10 de novembro de 1918, data da rendição alemã na Primeira Guerra Mundial, tornando-se significativa à obra de Stravinsky no sentido da busca por elementos musicais do *ragtime* norte-americano e reelaboração deste material em uma obra estilizada.

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

> (...) a *métrica* resolve a questão de em quantas partes iguais será dividida a unidade musical que denominamos compasso, enquanto o *ritmo* resolve a questão de como essas partes iguais serão agrupadas dentro de um determinado compasso. (...)Vemos portanto que a *métrica* – já que intrinsecamente oferece apenas elementos de *simetria*, sendo inevitavelmente composta de quantidades iguais – é necessariamente utilizada pelo *ritmo*, cuja função é estabelecer a ordem no movimento dividindo as quantidades fornecidas pelo compasso.
>
> Quantos de nós, ouvindo *jazz*, não terão sentido uma curiosa sensação, próxima da vertigem, quando um dançarino ou músico solista, tentando

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

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

> insistentemente enfatizar acentos irregulares, não consegue desviar o nosso ouvido da pulsação regular da métrica produzida pela percussão?
>
> (...) O que chama mais atenção nesse conflito entre ritmo e métrica? É a obsessão com a *regularidade*. Os tempos isócronos, nesse caso, são apenas um modo de pôr em relevo a invenção rítmica do solista. É isso que traz surpresa e produz o inesperado. Refletindo sobre isso, percebemos que sem a presença real ou implícita das marcações de tempo não poderíamos descobrir o sentido dessa invenção. Estamos aqui apreciando uma forma de relação. (Stravinsky, 1996, p. 35-36)

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

A peça está fundamentada nos motivos básicos apresentados nos primeiros compassos da música, que são aproveitados e variados ao longo dos temas, seções e materiais contrastantes. Estes materiais contrastantes fazem a ligação entre outros materiais, criando as seções principais. Por sua vez, as seções contrastam entre si em termos de caráter e movimento rítmico. A simetria dos *ragtimes* clássicos é dissolvida por Stravinsky, entretanto observa-se que o compositor não abandona a quadratura tradicional do gênero popular em alguns momentos (por exemplo, na introdução).

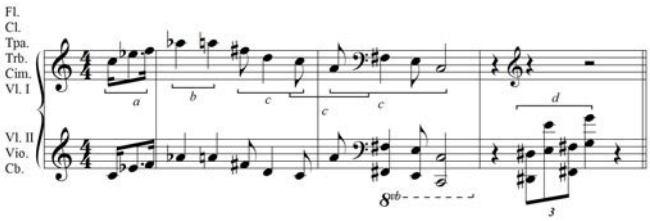
1 Motivos

Ragtime para onze instrumentos apresenta quatro motivos[3] que possuem significado estrutural e são utilizados largamente até o último compasso da

[3] Para Schoenberg (1996, p. 35), "até mesmo a escrita de frases simples envolve a invenção e o uso de motivos, mesmo que, talvez, inconscientemente. O motivo geralmente aparece de uma maneira marcante e característica ao início de uma peça. Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos (...). Visto que quase todas as figuras de uma peça

música. Estes motivos são encontrados nos temas e materiais contrastantes e estão caracterizados pelas classes intervalares [1, 2, 3 e 4][4]. A primeira aparição desses motivos ocorre na introdução da peça (compassos 1-3). A Figura 1 ilustra estes motivos nos três primeiros compassos da peça.

Figura 1 – Motivos na introdução de *Ragtime Para Onze Instrumentos*
Fonte: Stravinsky, 1999



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

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

Tabela 1 – Contraste entre as características dos motivos

Motivo	Rítmica	Estrutura de Classe Intervalar	Movimento
		[3-2]	Ascendente
		[1]	Ascendente
		[4-2-3-3-2-3]	Descendente

revelam algum tipo de afinidade para com ele, o motivo básico é frequentemente considerado o 'germe' da ideia(...)".

[4] A terminologia utilizada nesta análise segue o padrão proposto em: Forte (1973); reforçado por Rahn (1987, c1980). Esta análise considera as seguintes relações de inversão intervalar: [0] = [0]; [1] = [11]; [2] = [10]; [3] = [9]; [4] = [8]; [5] = [7]; [6] = [6]. Vide: Forte (1973, p. 14). A terminologia para conjuntos de classes de altura segue o padrão de Forte (1973), como por exemplo o conjunto 3-1 [0,1,2], enquanto que a terminologia do perfil de classes intervalares segue o padrão de Rahn (1980), como por exemplo [1-1-1]. Utiliza-se a forma ordenada dos conjuntos de classe de altura para facilitar a compreensão analítica.

[1-2-1] Ascendente

1.1 Motivo a

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

As classes intervalares [2 e 3] encontradas no motivo *a* são frequentemente identificadas ao longo da peça, em situações harmônicas (verticais) e melódicas (horizontais). Em suas diversas aparições, o motivo *a* desempenha papéis diferentes: serve como impulso inicial da introdução (compasso 1), como impulso inicial do tema 1 (compasso 5), como contraponto melódico na voz intermediária (compassos 24-28) e como material contrastante (compasso 36). A Figura 2 exemplifica algumas das ocorrências do motivo *a.*

1.2 Motivo b

Berlin (1980, p.154) atenta que "é natural que o *ragtime* e o *blues*, emergindo do mesmo ambiente, sejam relacionados". Ainda conforme o autor, "na maioria dos casos, a influência do *blues* nas peças de *ragtime* era pequena até a segunda década do século XX", e "com a revelação do *blues* em partituras a partir de 1912, esta influência aumentou significativamente".

O perfil rítmico do motivo *b* contrasta com os demais motivos, "estabilizando" a rítmica dos motivos *a* e *c* e sugerindo a sonoridade da *blue note.* O aparecimento de duas semínimas em movimento de classe intervalar [1] e posição métrica forte "quebra" com a rítmica agitada dos motivos *a* e *c* e enfatiza a idéia da *blue-note* no contexto da introdução[5].

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

Após sua aparição na forma original (compasso 1), identifica-se o aproveitamento do motivo *b* em diversos trechos da peça, como por exemplo, na voz inferior dos compassos 30-34[6], no tema 3 no compasso 49 e no material contrastante do compasso 67 (vide Figura 3).

Figura 2: Exemplos de exposições do motivo *a*
Fonte: Stravinsky, 1999

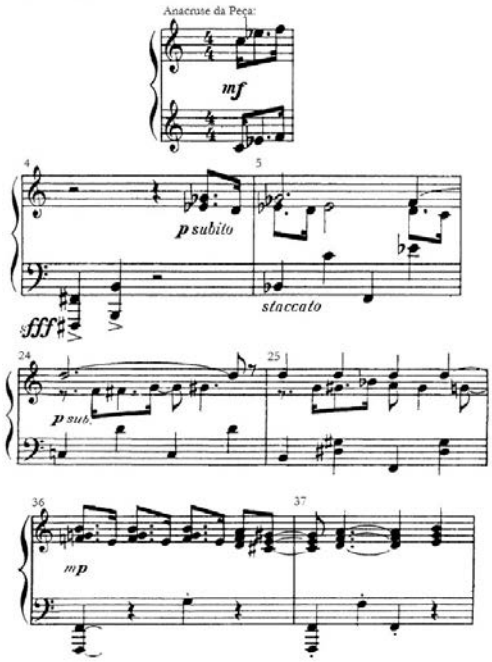
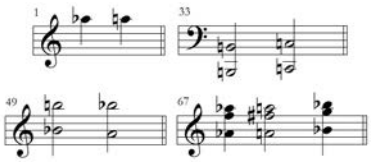


Figura 3: Exemplo de exposições do motivo
Fonte: O autor, 2010



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

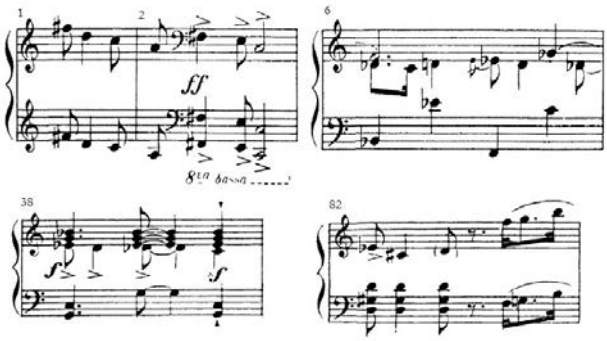
1.3 Motivo c

Ainda segundo Berlin (1980, p. 83), "nos primeiros *ragtimes*, dois tipos de síncope surgem como as mais importantes, que servirão como base para a maioria das variantes: síncopes sem ligadura, que se restringem a separar a metade dos compassos, e síncopes com ligadura, que conectam as metades do compasso".

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

Pode-se reconhecer a identidade do motivo *c* em diversos trechos, como, por exemplo, no tema 1 no compasso 6, no material contrastante do compasso 38 e na variação da introdução no compasso 82:

Figura 4 – Exemplo de exposições do motivo *c*
Fonte: Stravinsky, 1999



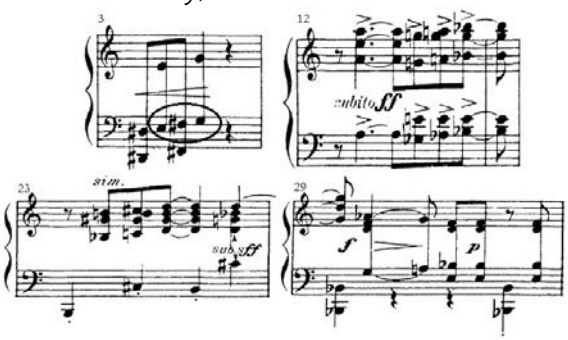
1.4 Motivo d

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

(compasso 12). Em suas ocorrências ao longo da música, sofre diversas alterações como transposição, permutação e deslocamento de oitava de elemento(s) do conjunto do momento.

Após sua aparição na forma original (compasso 1), identifica-se o aproveitamento do motivo *d* em diversos trechos da peça, como por exemplo, no primeiro material contrastante da peça (compasso 12), na operação de transposição do primeiro material contrastante (compasso 23) e na operação de transposição e permutação do primeiro material contrastante (compasso 29).

Figura 5 – Exemplo de exposições do motivo *d*
Fonte: Stravinsky, 1999



2 Temas

Ragtime para onze instrumentos apresenta temas[7] que se alternam ao longo do texto musical, sendo que todos são formados a partir dos quatro motivos encontrados na introdução. Os temas 1 e 2 são mais ocorrentes ao longo da peça, enquanto que os temas 3 e 4 surgem em momentos pontuais. Estes temas são trabalhados de várias maneiras: através de operação de transposição[8], variação rítmica[9], ampliação intervalar, união de dois temas, variação de conseqüentes

[7] O conceito de tema empregado neste artigo está de acordo com a definição de Caplin (1998, p. 257) para *themelike unit:* "uma unidade que se parece com um tema em sua organização formal, mas é usualmente mais desprendida e não conclui necessariamente com uma cadência".

[8] Vide Forte (1973, p. 29-38).

[9] Vide Schoenberg (1996, p. 35-42).

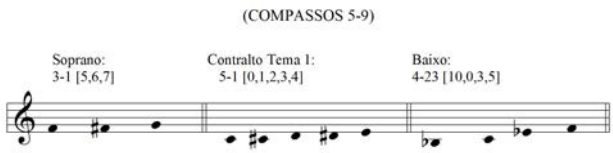
melódicos, entre outras. Em determinados trechos da partitura, alguns temas são seguidos por transições curtas, que conectam seções ou os temas entre si.

2.1 Tema 1

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

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

Figura 6 – Tema 1
Fonte: O autor, 2010



Observam-se as seguintes ocorrências do tema 1 ao longo da peça:

- Tema 1: c. 5-9
- Tema 1 em operação t=1 ascendente: c. 16-21
- Variação do tema 1: c. 94-102
- Tema 1: c. 131-135
- Variação do tema 1: c. 119-125
- Sobreposição de ideia do tema 1 com o tema 4: c. 126-130

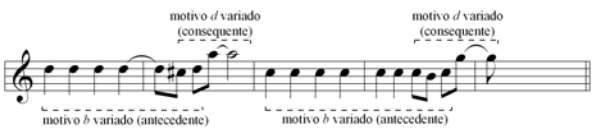
2.2 Tema 2

É uma mistura do motivo *b* com motivo *d,* formado a partir de variação destes temas. O motivo *b* é identificado pela presença da classe intervalar [1] (que sugere a sonoridade da *blue-note).* A variação do motivo *b* se dá pela inclusão de notas repetidas e pela redução rítmica do movimento de classe intervalar [1], onde as semínimas do motivo original tornam-se colcheias no tema 2.

O motivo *d* é variado ritmicamente e modificado pela inclusão de síncope na última nota. Seu perfil melódico também é alterado em relação ao original – o padrão intervalar [1-2-1] torna-se [1-1-5]. A classe intervalar [5] trabalha como elemento de contrastante durante a peça, estando presente em diversos trechos na linha do baixo.

Assim como no tema 1, observa-se o conceito de antecedente e consequente entre os dois motivos geradores do tema 2:

Figura 7 – Tema 2
Fonte: O autor, 2010



Ocorrências do tema 2 ao longo da peça:

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

2.3 Tema 3

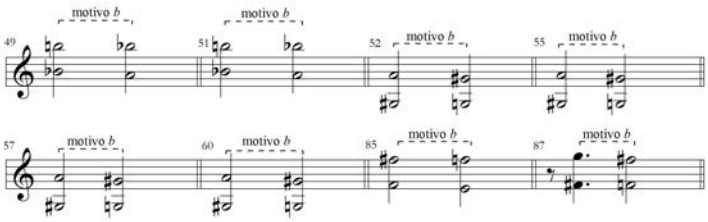
O tema 3 está relacionado ao motivo *b*. Percebe-se a mesma classe intervalar [1] e posição métrica forte com variação rítmica por aumentação[10] (as

[10] Vide Schoenberg (1996, p. 37).

semínimas da introdução tornam-se mínimas). Sua aparição contrasta com o caráter rítmico e sincopado dos temas 1 e 2.

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

Figura 8 – Ocorrências do tema 3
Fonte: O autor, 2010



Ocorrências do tema 3 ao longo da peça:

compassos 49, 51-52, 55, 57, 60, 65, 68, 85, 87-88, 111 e 113-114.

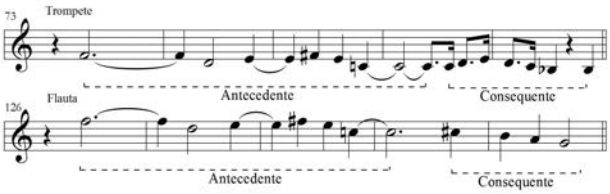
2.4 Tema 4

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

[10,0,2,4] do primeiro consequente (compassos 76-77) e o conjunto 4-21 [7,9,11,1] do segundo consequente (compassos 130-131).

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

Figura 9 – Tema 4
Fonte: O autor, 2010



Ocorrências do tema 4 ao longo da peça:

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

3 Introdução

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

A principal função estrutural da introdução é apresentar motivos (rítmicos e/ou melódicos) que serão trabalhados ao longo da peça. Observa-se nas ocorrências da introdução (Figura 10) uma estrutura de classe intervalar que é pouco alterada ritmicamente ao longo do discurso musical. O padrão rítmico é variado em pequenos detalhes, como, por exemplo, na inclusão de elementos de menor valor na variação do compasso 83.

Stravinsky trabalha também com algumas variações de classes intervalares e apresenta ocorrências da introdução em alguma transposição em relação à sua primeira aparição (exceções são o compasso 140, repetição literal do compasso 13, e o trecho da última aparição no compasso 175, que mantém os mesmos grupos de classes do motivo *c* da primeira ocorrência) (Figura 11).

Figura 10 – Introdução de *Ragtime Para Onze Instrumentos*
Fonte: Stravinsky, 1999

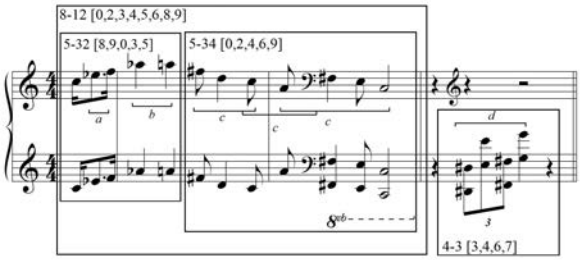
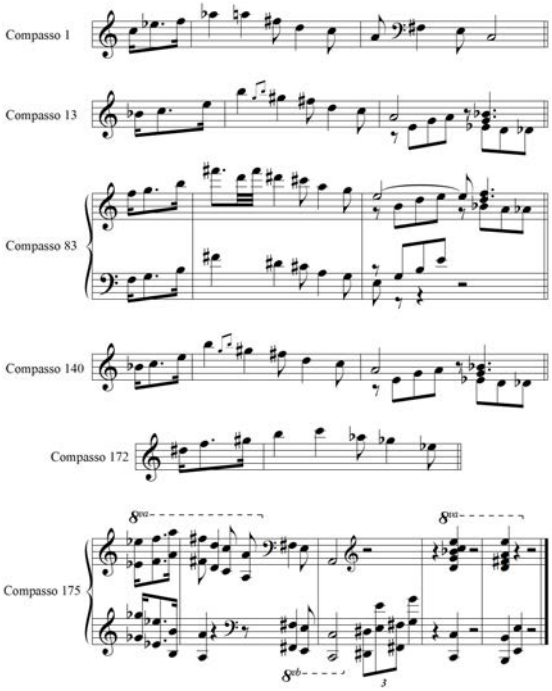


Figura 11 – Ocorrências da introdução
Fonte: Stravinsky, 1999



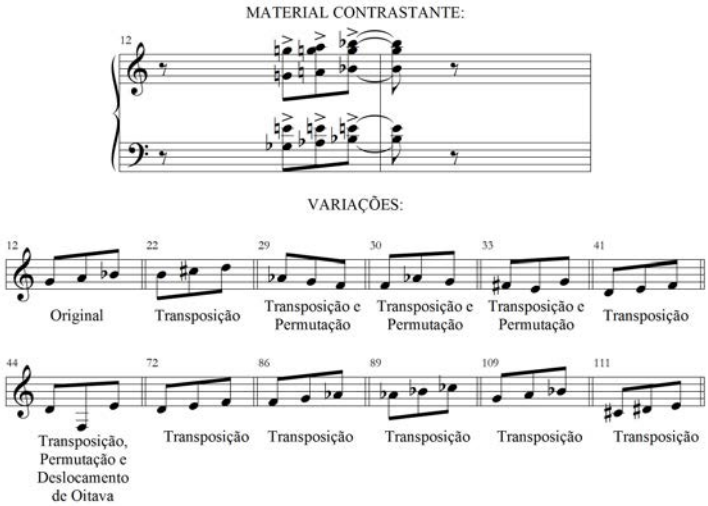
4 Materiais contrastantes

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

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

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

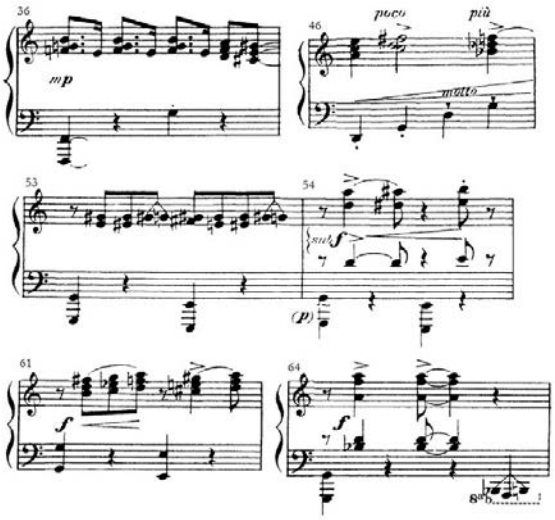
Figura 12 – Material contrastante 1 e suas variações
Fonte: O autor, 2010



Outros materiais contrastantes são identificados:

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

Figura 13 – Demais materiais contrastantes
Fonte: Stravinsky, 1999



5 Esquema Formal

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

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

SEÇÃO 1: compassos 1 – 48:

(Apresentação – Exposição)

- Introdução: 1-4
- Tema 1: 5-9
- Dissolução do tema 1: 10-11
- Material contrastante 1: 12
- Variação da introdução: 13-15
- Tema 1 variado: 16-21
- Material Contrastante 1: 22-23
- Dissolução do tema 1: 24
- Tema 2: 25-28
- Variação do material contrastante 1: 29-34

- *Secondary Ragtime*: 35
- Material contrastante 2: 36-40
- Material contrastante 1: 41-42
- Material contrastante 2: 43
- Material contrastante 1: 44
- Material contrastante 2: 45
- Material contrastante 3: 46
- Dissolução da seção através de conjuntos do tema 1: 47
- Gesto Cadencial: 48

SEÇÃO 2: Primeira parte - compassos 49 - 106

(Oposição de materiais – seção contrastante)

- Tema 3: 49
- Variação do *Secondary Ragtime*: 50
- Tema 3: 51-52
- Material contrastante 4: 53
- Material contrastante 5: 54
- Tema 3: 55
- Material contrastante 4: 56
- Tema 3: 57
- Material contrastante 4: 58-59
- Tema 3: 60
- Material contrastante 6 (variação do tema 1): 61-63
- Material contrastante 7 (rítmico): 64
- Tema 3: 65
- Material contrastante 7: 66
- Material contrastante 3 (síncope aumentada): 67
- Tema 3: 68
- Material contrastante 3: 69
- Variação do material contrastante 2: 70-71
- Material contrastante 1: 72
- Tema 4: 73-77
- Variação do material contrastante 6: 78-80
- Variação da introdução: 81-84
- Tema 3: 85
- Material contrastante 1: 86
- Tema 3: 87-88
- Material contrastante 1: 89
- Variação do tema 2: 90-93
- Variação do tema 1: 94-102
- Material contrastante 2: 103-104
- Dissolução da seção através de conjuntos do tema 1: 105
- Gesto Cadencial: 106

SEÇÃO 2 : Segunda Parte - compassos 107 – 137

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

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

SEÇÃO 3: compassos 138 – 178

(Reexposição – Conclusão)

(Compassos 138-170 correspondem a 12-44)

- Material contrastante 2: 171
- Variação da introdução: 172
- Material contrastante 2: 173-174
- Segunda variação da introdução: 175-176
- Gestos Cadenciais: 177-178

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

6 Questões Estruturais

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

Devido a esta predominância, pode-se apontar claramente os trechos onde o compositor utiliza outro padrão intervalar. Em praticamente todos estes trechos, as classes intervalares [1 e 2] permanecem em algum plano sonoro, dialogando contrapontisticamente com classes intervalares de contraste. A tabela 3 desconsidera alguns trechos em que a linha do baixo possui uma função mais

rítmica do que linear, como por exemplo, a passagem do compasso 50 que apresenta a classe intervalar [5], e gestos cadenciais, como o do compasso 4.

Tabela 2 – Classes intervalares contrastantes

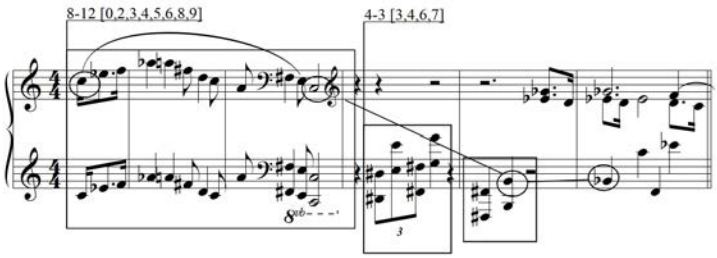
Compassos	Classe intervalar incluída	Sem classes intervalares [1 e 2]?	Descrição do trecho
1-2	[3 e 4]	Não	Introdução
14-15	[3, 4 e 5]	Não	Variação da introdução
70-71	[3, 4 e 5]	Não	Material Contrastante
73-77	[3 e 4]	Não	Tema 4
83-84	[3, 4 e 5]	Não	Segunda variação da introdução
126-129	[3 e 4]	Não	Tema 4
140-141	[3, 4 e 5]	Não	Repetição literal de 14-15
172-173	[3 e 4]	Não	Coda - Variação da introdução
174-175	[3, 4, e 5]	Não	Coda - Variação da introdução

6.1 Primeira Seção

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

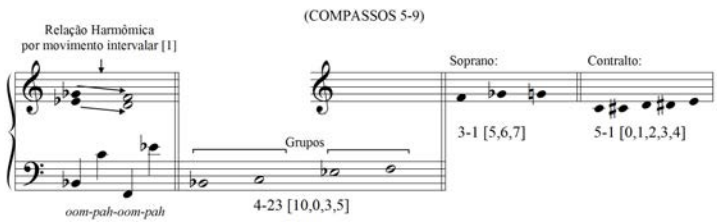
Vale observar também que, em um nível mais profundo, pode se identificar uma descida estrutural entre as classes de altura [0] (anacruse do compasso 1), [11] (compasso 4) e [10] (compasso 5), mais uma evidência do material intervalar que o compositor emprega como elemento organizacional da peça.

Figura 14 – Conjuntos da introdução
Fonte: O autor, 2010



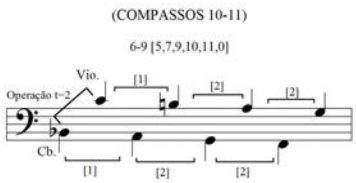
O trecho a seguir (compassos 5-9) é caracterizado pela primeira relação vertical através da classe intervalar [1], onde o conjunto [3,6] sofre t=1 descendente resultando em [2,5]. Nesta passagem, o registro do soprano movimenta-se pelo conjunto 3-1 [5,6,7] enquanto o contralto apresenta o conjunto 5-1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

Figura 15 – Conjuntos do Tema 1
Fonte: O autor, 2010



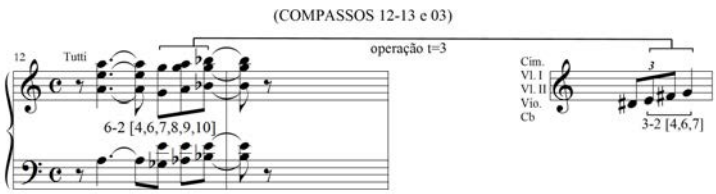
No trecho do compasso 10-11 percebe-se uma dissolução do trecho anterior, especialmente pelo abandono da linha de baixo em ostinato e pela figura rítmica de colcheia pontuada–semicolcheia no contralto. Entretanto o padrão de movimento através da classe intervalar [2] é mantido. Destaca-se neste trecho o perfil melódico do baixo, onde a frase descendente articulada em tempo forte é respondida no tenor nos contratempos, sob t=2.

Figura 16 – Linha do baixo, compassos 10-11
Fonte: O autor, 2010



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

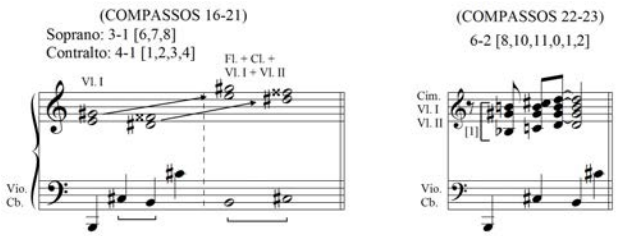
Figura 17 – Primeiro material contrastante e motivo *d*
Fonte: o autor, 2010



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

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

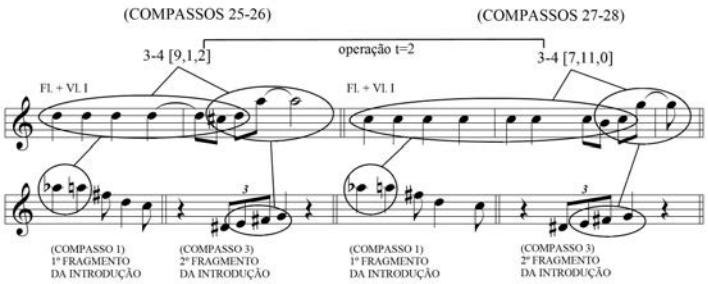
Figura 18 – Tema 1 e material contrastante
Fonte: O autor, 2010



Os próximos quatro compassos (25-28) são caracterizados por dois motivos ou micro-temas derivados dos gestos da introdução. Pode-se observar dois pequenos conjuntos em interseção entre os compassos 25-26. O primeiro conjunto abriga as classes de altura [1,2] e é variação do micro-conjunto [8,9] do

primeiro compasso da peça (motivo *b*), ao passo que o segundo grupo compreende o conjunto 3-4 [9,1,2] caracterizando-se como uma variação por ampliação intervalar do compasso 3 (motivo *c*). O mesmo perfil de classe intervalar é mantido pelo compositor nos compassos 27-28, onde ocorre a operação t=2 do material exposto nos compassos 25-26, com uma pequena variação métrica onde a primeira classe de altura do grupo é articulada por mais duas vezes, ocasionando deslocamento rítmico. Outro detalhe a se observar nesta passagem é o aparecimento das doze classes de altura [0,1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11] considerando-se todos os planos sonoros (linha do baixo, acompanhamento das vozes intermediárias e contracanto).

Figura 19 – Conjuntos do Tema 2
Fonte: O autor



Durante os próximos compassos (29-35, Fig. 20), Stravinsky abandona o ostinato da linha do baixo e opta por uma escrita rítmica irregular. Apesar de manter o compasso em 4/4, o compositor adota grupos rítmicos de 6, 4 e 2 tempos (compassos 29-32) criando assim um ambiente sonoro de instabilidade tendo em vista a regularidade rítmica típica do gênero *ragtime.* A sonoridade da classe intervalar [1] continua predominante, especialmente no movimento da linha do baixo, até ser interrompida no compasso 35 quando caracteriza-se o *secondary ragtime,* um dos principais recursos estilísticos do gênero.

O próximo trecho (compassos 36-48, Fig. 21) apresenta uma mescla de elementos, como uma coletânea de materiais utilizados até o momento. Na passagem dos compassos 36-37, observa-se que o segundo material contrastante (originado da rítmica do motivo *a*) caracteriza o conjunto 8-27 [1,2,4,5,7,8,9,11]

e rompe com o cromatismo ascendente da linha do baixo do trecho antecedente (compasso 29-34). Neste momento o baixo retorna a se articular em métrica regular.

Figura 20 – Primeiro material contrastante e *secondary ragtime*
Fonte: O autor, 2010

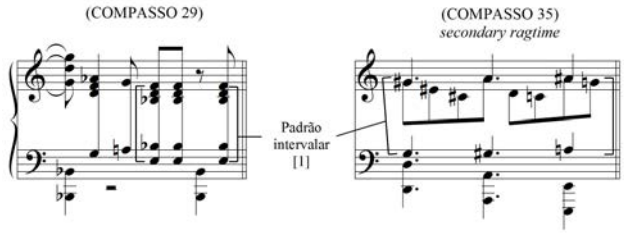
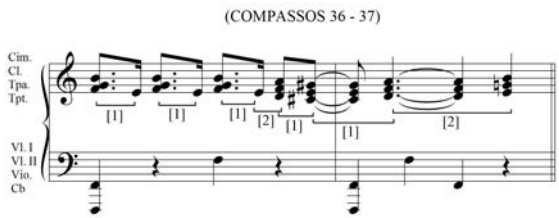


Figura 21 – Padrão de classe intervalar no segundo material contrastante
Fonte: O autor, 2010



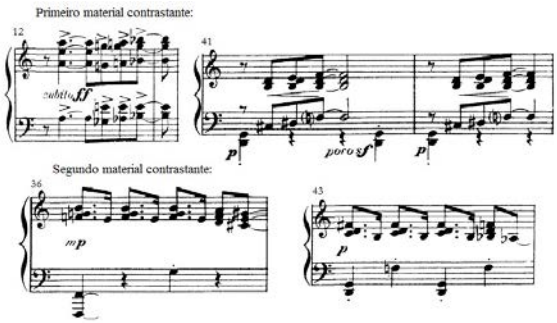
Entre os compassos 38-39, Stravinsky utiliza-se mais uma vez do recurso estilístico *ragtime secondary* (compasso 38) e dos ritmos pontuados em movimento através da classe intervalar [2]. O compositor emprega aqui o movimento de classe intervalar [3] na linha do baixo entre as classes de altura [7,4], preparando ouvinte para a sonoridade intervalar contrastante que marcará o ostinato da segunda seção na linha do baixo. A classe intervalar [3] é repetida entre os compassos 40-41 e 42-43 (aparece como [11,2]) na linha de baixo sob operação t=4.

Durante os compassos 41-43, observa-se operações de transposição de materiais contrastantes já apresentados - o primeiro material contrastante aparece sob t=5 (em relação ao material original do compasso 12) nos compassos 41-42, mais uma vez utilizando a textura intervalar com a operação t=1 em bloco; e o

segundo material contrastante é reexposto sob t=5 (em relação ao material original do compasso 36) no compasso 43.

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

Figura 22 – Materiais contrastantes
Fonte: O autor, 2010

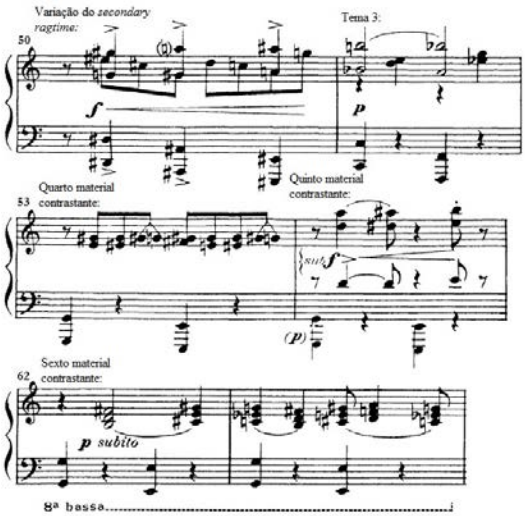


Observa-se que a partir do compasso 36 Stravinsky utiliza a mistura de diversos elementos como forma de criar um efeito de dissolução da seção, que culmina no gesto cadencial do compasso 48, dando indícios de classes intervalares que usará como contraste na seção seguinte.

6.2 Segunda Seção

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

Figura 23 – Tema 3 e materiais contrastantes
Fonte: Stravinsky, 1999



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

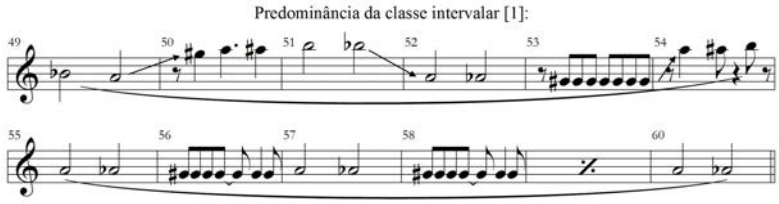
> "a importância estrutural de um ostinato varia se sua presença é contínua (como na chacona e na passacaglia), parcial (como na seção *A* da forma *ABA,* ex. o "Carrilon" da *L'Arlésienne* Suite no.1 de Bizet) ou apenas esporádica (como em muitas obras de Stravinsky)"[11] (The New Grove, 2001, verbete 'Ostinato', v.18, p. 783)

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

Ocorre nesta passagem (compassos 49-60) movimento pelas classes intervalares [1 e 2] no plano estrutural com transferência de registro por deslocamentos de oitava. A presença desta técnica (compassos 49-50 e 51-52) intensifica o caráter sombrio proposto na nova seção, onde o movimento de classes intervalares [1 e 2] aparece em oitavas diferentes. Em determinados pontos Stravinsky inclui a classe intervalar [2], que age como elemento subordinado à predominância da classe intervalar [1]. É o caso da passagem dos compassos 54-55, onde a classe de altura [11] do compasso 54 desloca-se para [9] no compasso seguinte. Outras ocorrências da classe intervalar [1] são identificadas nos compassos 61 a 64 (tríades em bloco) e 66 a 67 (inflexão do padrão rítmico típico de *cakewalk*). A Figura 24 exemplifica esta questão.

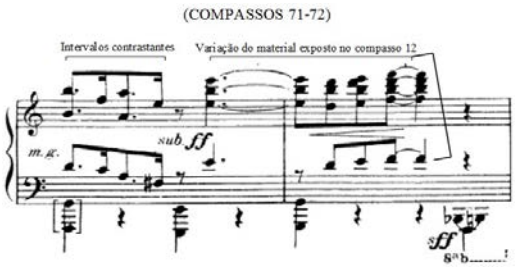
[11] "The structural importance of an ostinato varies according to whether the support it provides is continuous (as in the chaconne and passacaglia), partial (as in the *A* section of an *ABA* structure, e.g. the 'Carillon' from Bizet's *L'Arlésienne* Suite no.1) or only sporadic (as in many of Stravinsky's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

Figura 24 – Transferência de registro por deslocamento de oitava
Fonte: O autor, 2010



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

Figura 25 – Materiais contrastantes
Fonte: O autor, 2010



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

Entre os compassos 78-93 ocorrem variações de diversos materiais já apresentados: os compassos 78-79 estão relacionados ao sexto material

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

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

Figura 26 – Permutação do conjunto 3-1
Fonte: O autor, 2010

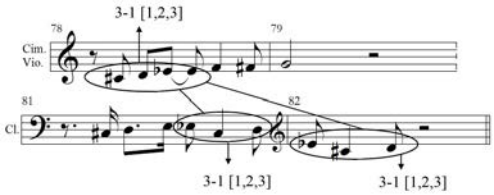
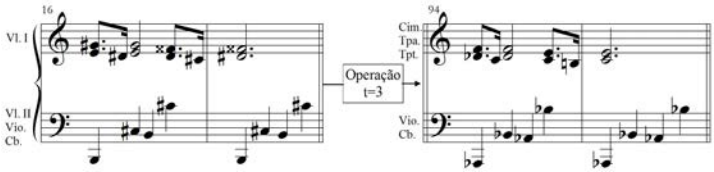
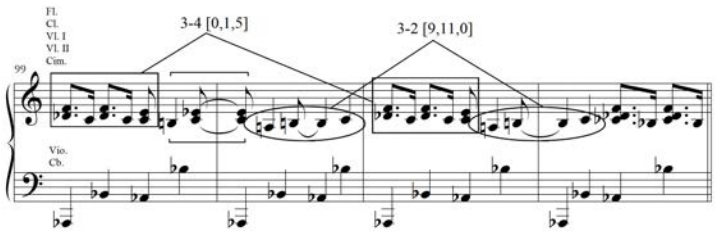


Figura 27 – Tema 1 em operação de transposição
Fonte: O autor, 2010



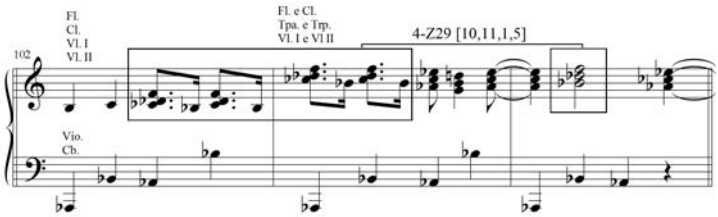
A passagem entre os compassos 99 e 102 evidencia o sentido de prolongação proposto pelo compositor. Neste trecho, o material dos compassos 99-100 é repetido nos compassos 101-102 com variação no conseqüente. Stravinsky elimina dois tempos da estrutura original (início do compasso 100) na variação (compasso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

Figura 28 – Conjuntos 3-4 e 3-2
Fonte: O autor, 2010



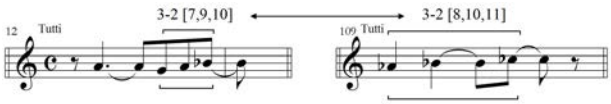
Desta forma abre-se o espaço de dois tempos (terceiro e quarto tempos do compasso 102), que são preenchidos por motivos pontuados (segundo material contrastante). A anacruse do compasso 103 é uma antecipação oitava abaixo do material triádico em movimento paralelo que culmina no gesto cadencial-pontual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

Figura 29 – Conjunto 4-Z29
Fonte: O autor, 2010



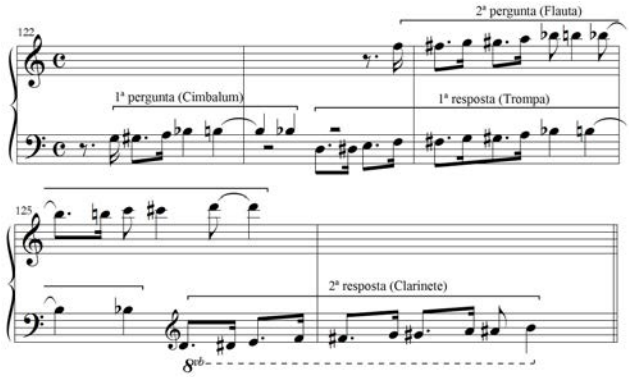
O trecho após o gesto cadencial (compassos 107-118) utiliza diversos elementos já apresentados, como o segundo material contrastante e figuras rítmica do motivo *c* (compassos 107-108), o primeiro material contrastante sob ampliação rítmica e transposição (compasso 109 subordinado ao compasso 12) e repetição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

Figura 30 – Transposição do conjunto 3-2
Fonte: O autor, 2010



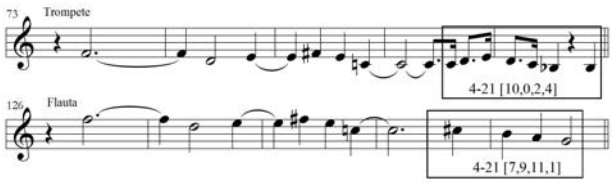
No compasso 119 Stravinsky inicia variação do tema 1 exposto entre os compassos 5-9 e 16-24. O compositor emprega o mesmo padrão de classe intervalar [2] no ostinato do baixo utilizado entre os compassos 16-24, porém sob operação t=5 – o conjunto [11,1] torna-se [4,11]. Destaca-se neste trecho o breve cânone em sobreposição iniciado no compasso 122 utilizado para desenvolver o material cromático. O conjunto de classes [4,5,6,7] iniciado no compasso 122 é respondido por [11,0,1,2,3,4,5,6,7], e enquanto acontece a resposta, um novo grupo de pergunta e resposta é iniciado, com as classes de altura [5,6,7,8,9,10,11,1,0,1,2] do compasso 123 e [2,3,4,5,6,7,8,9,10,11] do compasso 125. Observa-se que os conjuntos identificados no contraponto entre os compassos 122-130 apresentam o mesmo padrão de classe intervalar [1] dos conjuntos do tema 1 (voz superior e intermediária) nos compassos 5-9 e 16-24.

Figura 31 – Conjuntos cromáticos em contraponto
Fonte: O autor, 2010



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

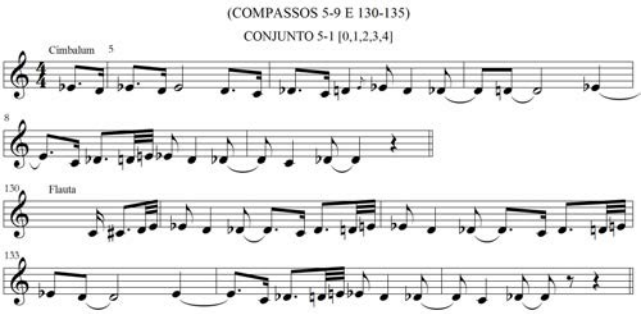
Figura 32 – Conjunto 4-21 no consequente do Tema 4
Fonte: O autor, 2010



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

o compositor encerra a seção intermediária e dá início à reexposição da primeira seção, onde os compassos 12-50 são repetidos entre 138-170.

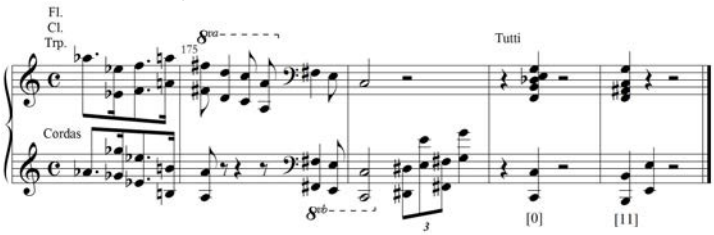
Figura 33 – Ocorrências do Tema 1
Fonte: O autor, 2010



6.3 Coda

Os oito compassos finais (171-178) sintetizam algumas idéias apresentadas ao longo da peça. Percebe-se, neste trecho, um diálogo entre a classe intervalar [1] e outros elementos musicais, onde o padrão intervalar [1] é identificado no segundo material contrastante (motivo pontuado dos compassos 171 e 173). Este motivo pontuado, derivado do prefixo da introdução, dialoga com variações da introdução dos compassos 172 e 175, onde a primeira variação ocorre na substituição do perfil de classe intervalar original [3-2-3-1-3-4-2] por [2-3-3-1-3-2-3] e a segunda variação trabalha com movimento contrário na linha do baixo. Observa-se uma preservação parcial do perfil original da introdução na reaparição dos compassos 175-176 - a variação ocorre pela inclusão do conjunto 4-27 [3,6,9,11] em movimento contrário na linha do baixo e pela eliminação das classes de altura [0 e 8] da introdução (compasso 1 e anacruse) no compasso 174. A linha de baixo da cadência final faz referência a dois pólos utilizados durante a peça: classes de altura [0], na introdução, e [11], na primeira seção (compassos 16-23 e repetição em 142-149).

Figura 34 – Coda
Fonte: Stravinsky, 1999



Conclusão

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

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

Outra característica da peça é constante bricolagem dos materiais musicais realizada pelo compositor. Stravinsky aproveita diversos materiais contrastantes curtos e os cola de forma irregular em pontos inesperados, distorcendo desta

forma a regularidade métrica do *ragtime.* Isto traz à peça um sentido de improvisação, que ajuda a promover a idéia de estilização. Este tema é debatido pelo próprio Stravinsky. Referindo-se aos seus "*ragtimes"* pós *História do Soldado,* o compositor afirma:

> Se os meus ensaios subsequentes em *jazz* tiveram mais êxito, a explicação é que eles demonstram a consciência da idéia de improvisação, que por volta de 1919 eu havia ouvido em conjuntos musicais e descoberto que a performance de *jazz* é mais interessante do que a composição de jazz. (Stravinsky, 1982, p.54)[12]

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

A utilização da teoria dos conjuntos como parte da metodologia analítica (Forte, 1973, e Rahn, 1980)[13] serviu para explicitar as repetições de conjuntos e as relações entre si. Constatou-se que diversos conjuntos estão relacionados por operação de transposição (como os compassos 14-15 em operação t=7 ascendente em relação aos compassos 83-84) e permutação (como o conjunto 3-1 na melodia da voz superior nos compassos 12 e 33-34). Observa-se também, através desta metodologia, relações entre conjuntos que se complementam devido a algum traço de similaridade: é o caso do conjunto 3-1 [5,6,7], da voz superior do tema 1, e do conjunto 5-1 [0,1,2,3,4], da voz intermediária do tema 1

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

[13] Metodologia utilizada em diversos trabalhos de análise da obra de Stravinsky. Nessa linha de pesquisa, destaca-se as seguintes publicações: Joseph, Charles. Structural Coherence in Stravinsky's "Piano-Rag-Music". *Music Theory Spectrum*, vol. 4, p. 76-91, 1982; e Van Den Toorn, Pieter. *The music of Igor Stravinsky*. London: Yale University Press, 1983.

(compassos 5-9), que relacionam-se pelo perfil de classe intervalar [1] identificado em ambos. A identificação dos conjuntos contribui, ainda, para a compreensão sequencial de trechos curtos e distintos que Stravinsky emprega no discurso musical de *Ragtime para onze instrumentos* – desta forma pode-se entender que o parecer "improvisado" da peça na realidade está estruturado na sucessão de diversos materiais contrastantes que ocorrem em momentos inesperados, variados ou repetidos literalmente.

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

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

Referências

BERLIN, Edward. *Ragtime: A musical and cultural History*. Lincoln: University of California, 1980.

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

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

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

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

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

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

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

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

_____. *Ragtime*: The composer's Piano Reduction of *Ragtime (for eleven instruments)*. [S.I]: Music Sales America, 1999. Partitura. Piano.

_____; CRAFT, Robert. *Dialogues*. Los Angeles: University of California Press, 1982.

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

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

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