

Algumas considerações analíticas sobre a *Introdução* da primeira parte do balé *A sagração da primavera* de Igor Stravinsky: estruturação harmônica, forma e ritmo

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO
SUBÁREA: Teoria e Análise Musical

Adriano Claro Monteiro

Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás - adrianomonteiro@ufg.br

Resumo. Este artigo apresenta uma análise da *Introdução* da primeira parte de *A Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky considerando seus aspectos formais, harmônicos e rítmicos. Os resultados apontam para uma estruturação harmônica baseada em uma progressão de acordes simples que alude a arquétipos da música tradicional do ocidente (tonal e modal), e para uma possível similaridade de concepção entre os padrões rítmicos do início do primeiro e do início do segundo movimento.

Palavras-chave. Stravinsky. A Sagração da Primavera. Análise Musical. Introdução à Primeira Parte

Title. *Some Analytical Remarks on the Introduction for the first part of the Ballet “The Rite of Spring” by Igor Stravinsky: Harmonic Structure, Form and Rhythm.*

Abstract. This article presents an analysis of the *Introduction* of the first part of *The Rite of Spring* by Igor Stravinsky, concerning its form, harmony and rhythmic elements. The results point towards a harmonic structuring based on a simple chord progression that alludes to western traditional music archetypes (tonal and modal), as well as to a potential similarity of conception between the rhythmic patterns found in the beginning of first and the second movements.

Keywords. Stravinsky. The Rite of Spring. Harmonic Analysis. Rhythmic Music Analysis. First Part Introduction.

1. Introdução

A suíte do balé *A Sagração da Primavera* escrita pelo compositor russo Igor Stravinsky é, sem dúvida, uma das pedras angulares do modernismo musical do século XX. Composta entre os primeiros anos da década de 1910 e estreada em 29 de maio de 1913 no Teatro dos Campos Elísios em Paris, sua primeira audição causou escândalo de público e crítica na cena musical parisiense da época (FAUSER, 2017), contudo, pouco anos depois obteve popularidade mundial e se tornou uma das obras orquestrais mais tocadas e gravadas do repertório modernista. Sua popularidade a colocou em voga inclusive no meio do entretenimento, tendo sido usada como trilha musical para a animação *Fantasia*, de 1940, produzida pelos estúdios Walt Disney. A criação desta obra data do período em que Stravinsky vivia em Paris e compunha música para a companhia Balés Russos do empresário, também russo, Sergey Diaghilev. *A Sagração...* foi a terceira de uma série de suítes de balés

compostas por Stravinsky para a companhia de Diaghilev que adotavam temáticas inspiradas no folclore russo (característica que define o primeiro período composicional de Stravinsky), sendo seus antecedentes os balés: *O pássaro de fogo* e *Petrushka*.

No campo acadêmico, *A Sagração da Primavera* figura extensamente em livros, ensaios e artigos de historiadores da música, musicólogos e analistas. Dentre as primeiras análises da obra em questão ressaltam-se as feitas pelas personalidades proeminentes no campo da composição musical: Olivier Messiaen (1995, p.93-150) e Pierre Boulez (1968, p.72-145). A análise de O. Messiaen foi publicada postumamente (MESSIAEN, 1995), mas é fato conhecido que foi conteúdo de suas aulas no Conservatório de Paris. De outro modo, a análise de Pierre Boulez foi publicada no ensaio intitulado *Stravinsky Permanece*, de 1953, e influenciou significativamente a compreensão de *A Sagração...* ao longo da segunda metade do século XX (CHEONG, 2019, p.15-16). Em ambos os textos há o entendimento de que a principal contribuição musical de Stravinsky para a música de concerto ocidental, e em especial com *A Sagração...*, diz respeito à inovação e tratamento do ritmo como parâmetro de primeira importância, como observa Messiaen ao afirmar que os padrões de acentuação rítmica sobre um acorde estático no início de *Les Augures printaniers* é o primeiro elemento rítmico elevado à condição tema na história da música ocidental (MESSIAEN, 1995, p.99).

Desde então uma série de autores contribuíram com análises e contextualizações históricas sobre *A Sagração...* Sobre a interpretação de seus aspectos rítmicos destacam-se as contribuições de Code (2007), de capítulos do livro de Van den Toorn (1987), e a de McDonald (2010) que associa as organizações de alturas às rítmicas. Também nos últimos capítulos do livro de Van der Toorn (1987) vemos propostas de análises harmônicas da obra. Forte (1978) analisa de acordo com a teoria das classes de alturas, e Straus (2014), propondo que há em diversas obras de Stravinsky uma recorrência de organização estrutural harmônica baseada na sobreposição de duas quintas justas separadas por um intervalo, aponta como um dos exemplos em seu artigo os trechos iniciais de *A Sagração...* Em relação ao contexto histórico e de gênese da obra, Taruskin (1980) mostra a apropriação de melodias do folclore russo feita por Stravinsky, enquanto Craft (1966) e Smaley (1969-1970) analisam a concepção de *A Sagração...* a partir de rascunhos deixados pelo compositor.

Dentro desse contexto, as seções seguintes desse artigo trazem interpretações analíticas sobre a forma, elementos rítmicos e a harmonia da *Introdução* da primeira parte de *A Sagração...* que, até onde pode-se alcançar em revisões bibliográficas, não foram propostas anteriormente na literatura publicada sobre o assunto.

2. Observações sobre a forma e sobre elementos rítmicos

Para ajudar na compreensão da forma do movimento *Introdução* da primeira parte de *A Sagração...* faremos uso nesse artigo das marcações de ensaio na partitura orquestral da obra (STRAVINSKY, 2000) que delimitam-na em doze segmentos.

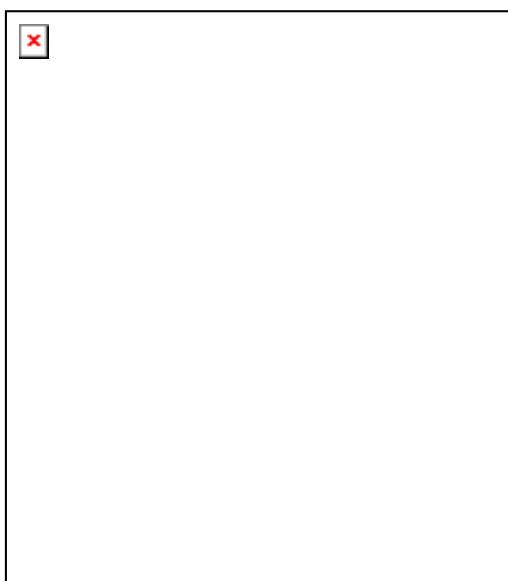
Duas características são as mais salientes à percepção, e são usualmente comentadas quando se trata da forma no movimento de *Introdução*: seu jogo de contrastes e cortes, e o processo de adensamento textural¹ que ocorre do meio ao clímax da obra, pouco antes de seu fim. Os cortes e contrastes são notórios entre as marcações de ensaio nº 4 e nº 9, bem como entre as de número nº 11 e nº 12, onde as transições de um segmento a outro são realizadas por mudanças harmônicas e texturais abruptas. O segundo aspecto, o processo de adensamento textural, ocorre entre as marcações de ensaio nº 9 e nº 11, dentre as quais também há um acúmulo de motivos melódicos solistas que foram apresentados (e se alternavam) em segmentos anteriores da peça. Em todo esse trecho, a textura da peça é predominantemente homofônica, com motivos melódicos solistas (por vezes mais de um simultaneamente) sobrepostos a notas sustentadas e a figurações melódicas menos proeminentes que realizam o preenchimento harmônico e textural da obra (com exceção do segmento relativo à marcação de ensaio nº 9, que é polifônico, e de uma passagem em textura coral realizada pelas madeiras no segmento relativo à marcação de ensaio nº 6).

Outro elemento processual que define a forma de parte desta peça está entre o início e o final do segmento sobre a marcação de ensaio nº 3. Nesse trecho a textura da peça é predominantemente polifônica e Stravinsky alterna dois tipos de materiais melódicos solistas com características escalares e harmônicas distintas, quase como que em uma construção fraseológica de pergunta e resposta, antecedente e conseqüente (vide os Exemplos 1 e 2).

A primeira é a icônica melodia de início da peça tocada pelo fagote em registro agudo e com sonoridade que remete a uma construção modal com centro na nota Lá, porém ambígua entre os modos eólio ou dórico por não explicitar o sexto grau do modo (vide Exemplo 3-A). Esta passagem é apresentada nos três primeiros compassos da peça e é retomada por duas vezes nas consecutivas marcações *a tempo*, no sexto compasso e na marcação de ensaio nº 3.



Exemplo 1 – Quatro compassos iniciais da partitura de *A Sagração...* onde observa-se a textura polifônica no trecho e a entrada da primeira melodia solista no fagote, sob a marcação *solo* (Fonte: STRAVINSKY, 2000, p.1).



Exemplo 2 – Quinto e sexto compasso da partitura de *A Sagração da Primavera* onde observa-se a textura polifônica do trecho composta pela entrada da segunda melodia solista na requinta, sob a marcação *solo*, junto à continuidade das melodias cromáticas de perfil descendente em movimento paralelo formando um intervalo de 4^a justa, no clarone e clarinete em Lá (Fonte: STRAVINSKY, 2000, p.1).

Os trechos de alternância com a melodia de início com centro em Lá são marcados pela introdução de dois novos motivos melódicos solistas que serão retomados ao longo dos segmentos seguintes da peça (diferentemente da melodia inicial que só é recapitulada ao final da peça, na marcação de ensaio nº 12). O primeiro surge como uma variação cromática da melodia inicial com perfil descendente, ainda tocado pelo fagote, que se inicia na marcação de ensaio nº1 (vide Exemplo 3-B), e que em seguida ganha continuidade tocado pela requinta, mantendo as mesmas características rítmicas e de perfil cromático descendente (vide Exemplo 3-C). O segundo é uma melodia que inicialmente remete a uma escala pentatônica complementarmente cromática ao modo da melodia inicial

(marcação de ensaio nº 2), mas quando é retomada de forma variada, no segundo compasso da marcação de ensaio nº 3, remete ao primeiro tetracorde junto com o sétimo grau de um modo também ambíguo entre frígio ou lócrio e com centro em Ré sustenido, por incluir a nota Mi natural (vide Exemplo 3-D). Vale notar que no início da marcação de ensaio nº 2, a terceira repetição da alternância aqui sugerida, Stravinsky sobrepõe os dois motivos/fragmentos melódicos solistas que se contrapõe à melodia inicial.



(A) 0 - intro

(B) 1

(C)

(D) 2 *p espress.* *acceler.*

(E) 3

(F) 7 *f*

(G) 8

(H) 9

(I) *mf*

(J) *ff*

Exemplo 3 – Exemplos de alguns dos motivos melódicos da *Introdução* da primeira parte de *A Sagração da Primavera*. As letras e barras duplas separam diferentes motivos. Os números inseridos em quadrados designam os segmentos da peça em que os motivos estão inseridos, de acordo com as marcações de ensaio.

O processo formal aqui destacado refere-se à proporção entre esses elementos de alternância. Do início da peça até o final do segmento com marcação de ensaio nº 3, essas duas passagens são alternadas por três vezes, sendo que gradualmente a primeira melodia com centro em Lá é comprimida, enquanto a segunda, dos novos motivos com sonoridade cromática ou em novo modo, é expandida. O número de pulsos (semínimas) para cada uma das passagens em cada repetição é: 11 – 7 | 7 – 6 | 3 – 13. É interessante notar que nas duas primeiras repetições o número de compassos para cada uma das passagens apresenta proporção simétrica, com duração de 3 compassos cada, porém, como a fórmula de compasso é constantemente alterada, a duração resultante se conforma à proporção apresentada acima.

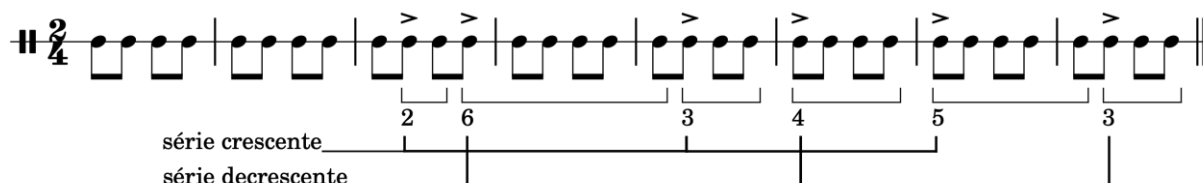
No que concerne ao ritmo, é feita aqui uma observação pontual em relação às subdivisões da unidade de pulso (semínima) utilizadas por Stravinsky para a composição da melodia inicial. Os valores são 1 – 4 – 3 – 2 – 5 (semínima, semicolcheias, tercinas, colcheias e quintinas, vide Exemplo 3-A), elementos permutados de uma série aritmética de números inteiros de 1 até 5. Desta constatação traçamos uma relação com o ritmo temático e vastamente comentado de *Les Augures Printaniers*.

O tema rítmico do segundo movimento do balé é caracterizado por trinta e duas repetições de um acorde em figuras de colcheias com acentos deslocados da métrica regular em 2/4 que marcam grupos de colcheias entre os acentos. Messiaen (1995, p.100-101) analisa a sequência rítmica fazendo uma contagem das colcheias entre acentos, e considerando o início do tema a partir do primeiro acento no segundo tempo do terceiro compasso (ponto de vista que corroboramos). A sequência numérica da contagem de colcheias iniciando em cada acento é 2 – 6 – 3 – 4 – 5 – 3 (vide Exemplo 4). Messiaen interpreta essa sequência como sendo composta pela intercalação de duas sequências, uma crescente e outra decrescente: 2 – 3 – 5 e 6 – 4 – 3. E aponta que essas sequências são simétricas e retrogradadas no que concerne a diferença entre seus termos consecutivos, respectivamente: 1 – 2 e 2 – 1.

É bem possível que esta análise do compositor francês tenha mais a dizer sobre as suas próprias ideias composicionais² do que talvez o que Stravinsky estivesse imaginando ao criar este padrão rítmico. Na análise aqui apresentada optou-se por interpretar essa sequência rítmica de uma maneira mais simples: como uma permutação de uma série aritmética de números inteiros de 2 até 6, considerando que nesse caso o número 3 é repetido ao final.

Tal visão colocaria as duas séries rítmicas, a do início da *Introdução* e a do início de *Les Augures Printaniers*, em relação de semelhança: duas séries aritméticas permutadas, porém, uma usada para subdivisão de um pulso e a outra usada para o agrupamento de pulsos.

Ainda, se observarmos os índices dos valores da série (que coincidem com os agrupamentos de colcheias sem considerar as notas acentuadas) teríamos a sequência 1 – 5 – 2 – 3 – 4 – 2, em que os quatro valores centrais têm relação de retrogradação com os quatro últimos termos da série rítmica da melodia de início da *Introdução*, como está ilustrado na Tabela 1. Porém, esta relação de retrogradação é, provavelmente, mais fruto de uma coincidência resultante da permutação de uma série pequena do que propositada pelo compositor, mas não deixa de ser no mínimo curiosa.



Exemplo 4 – Ritmo do início do segundo movimento *Les Augures Printaniers*, de *A Sagração da Primavera* com análise de O. Messiaen (1995) decompondo-o em duas séries com valores alternados.

Início de *Introdução*

valores rítmicos permutados:	1	4	3	2	5
índices da série:	[1]	[4]	[3]	[2]	[5]

Início de *Les Augures Printaniers*

valores rítmicos permutados:	2	6	3	4	5	3
índices da série:	[1]	[5]	[2]	[3]	[4]	[2]

Tabela 1 – valores e respectivos índices das séries rítmicas do início do primeiro e do segundo movimento de *A Sagração da Primavera*. Os índices consideram as séries como números inteiros ordenados de maneira crescente. Os índices em negrito apontam para a relação de simetria espelhada (retrograda) entre partes das séries.

3. Observações sobre a harmonia




Talvez a principal característica, a que chame mais a atenção de um ouvinte, na *Introdução* da primeira parte de *A Sagração da Primavera* seja a sobreposição de motivos melódicos solistas com traços modais ou cromáticos, como os que são observados no Exemplo 3. Por haver omissões ou variações cromáticas de um ou mais dos graus que integrariam um modo gregoriano tradicional, para a maioria dessas melodias não se pode atribuir veementemente um modo gregoriano específico³. Além disso, por possuírem centros harmônicos distintos (as tônicas dos modos), a sobreposição dessas melodias na peça resulta em uma sonoridade cromática.⁴

Podemos observar na *Introdução* da primeira parte de *A Sagração...* as técnicas harmônicas que são típicas das fases nacionalista e neoclássica de Stravinsky, bem como de outros compositores ocidentais de comum alinhamento estético e do mesmo período histórico que o compositor russo (KOSTKA; SANTA, 2018, p.17-104; TUREK, 1996, p. 279-371). São procedimentos que preservam como base alguns elementos arquetípicos da tradição ocidental, mas resultam em sonoridades cromáticas ou exóticas, por exemplo: o uso de escalas e modos distintos dos arquétipos maior/menor, como a escala de tons inteiros e a escala octatônica; dissonâncias acrescentadas às tríades; a adição de notas a meio ou um tom de distância das notas que compõem as tríade ou téttrade; sobreposição de tríades ou téttrades.

A análise harmônica a seguir aponta para uma espécie de estrutura harmônica que parece fazer referência à progressão e polarização sobre o 1º, 4º e 5º graus de uma escala ou modo, recurso típico dos sistemas tonal e modal, e que na peça teria sua tônica na nota/acorde Lá. Essa estrutura harmônica de base estaria subvertida a uma sonoridade cromática através das técnicas descritas nos parágrafos anteriores.

A Tabela 2 contém uma descrição analítica da harmonia da peça em que as linhas numeradas na primeira coluna, de 0 até 12, representam os segmentos da peça de acordo com os números de marcação de ensaio vistos na partitura (STRAVINSKY, 2000), sendo 0 relativo ao trecho entre o início da peça e a marcação de ensaio nº 1. A segunda coluna contém uma redução vertical das principais notas que sustentam a harmonia nos segmentos em que a textura é predominantemente homofônica. A terceira coluna da tabela aponta os acordes que no contexto desta análise compõe a estrutura harmônica de base (baseadas nos graus I, IV e V de Lá). A quarta coluna apresenta os elementos de adição harmônica que mascaram a estrutura base; e a quinta coluna aponta as características de elementos melódicos relevantes contidos nos segmentos.

Em **negrito**, na terceira coluna, estão as cifras de tríades e/ou téttrades da referida estrutura harmônica. Os segmentos de 0 a 3, e o segmento 9, têm textura polifônica e suas classificações harmônicas foram extraídas das qualidades das escalas ou modos sugeridos pelas melodias. A análise do segmento 9 está representada como uma formação vertical (acorde) na primeira coluna, mesmo sendo sua textura polifônica, pois as melodias nesse segmento sugerem um arpejo do acorde F^7 com a 4ª justa substituindo a 3ª (F^7 (sus4)), que também pode ser interpretado como a primeira inversão de um acorde de sobreposição de quartas justas com início na nota Dó (vide Exemplos 3.I e 3.J).

Seg.	Formação harmônica	Estrutura harmônica base	Elementos harmônicos adicionados	Relações horizontais escalares ou modais
0		Am		Lá eólio ou dórico (vide Exemplo 3-A)
1		Am		Lá eólio ou dórico + Escala cromática (vide Exemplos 3-B e 3-C)
2		D#m		Ré sustenido pentatônico (vide Exemplo 3-D)
3		Am e D#m		Lá eólio ou dórico + escala cromática + Ré sustenido frígio ou lócrio (vide Exemplos 3-A, 3-C, 3-D)
4		E^{7M}/B 	 Dissonância adicionada: 4ª aum	
5		A^{7M} 	 dissonâncias 1/2 tom ↑ ou ↓ + C# = (A#m ou A#º)	
6		Em⁷ 	 F#	
7		D#m⁷ 	 Dissonâncias adicionadas: 4ª aum., 7ª dim + D	Ré elólio ou dórico (vide Exemplo 3-E)

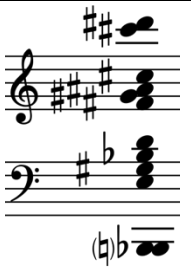





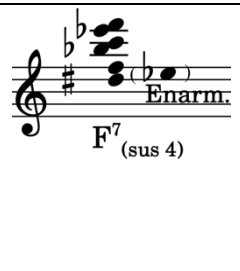
8		E7/B 		Ré elólio ou dórico + Ré mixolídio (vide Exemplo 3-F)
9		F⁷ (sus 4) ou acorde 'quartal' C em 1 ^a inv.		Ré mixolídio (vide Exemplo 3-G)
10 e 11		EM-m⁷/B 		(vide Exemplo 3-H e 3-I)
12		Abm		Lá bemol eólio ou dórico

Tabela 2: Descrição analítica harmônica da *Introdução* à primeira parte de *A Sagração da Primavera*.

Nos segmentos 4 e 5 as dissonâncias acrescentadas são notas a meio tom de distância de uma ou mais notas que compõem os acordes principais. Para os segmentos 6, 8, 10 e 11 estão destacadas sobreposições de acordes completos com fundamental a um ou a meio tom de distância do acorde entendido como estruturante a cada segmento (o que ocorre também no segmento 5, se considerarmos o Dó sustenido como nota comum aos dois acordes).

O modo Lá com “inflexão menor” é sugerido na melodia inicial, que é repetida até o segmento 3. O centro em Lá também está presente no segmento 5 como um acorde maior com sétima maior e com adição de dissonâncias que fazem a fundamental e o quinto grau cromaticamente ambíguos. No último segmento, nº 12, Stravinsky retoma a melodia inicial porém transposta meio tom abaixo, em Lá bemol.

Os segmentos 4, 6, 8, 10 e 11 enfatizam E⁷ com alterações na qualidade maior ou menor para a terça e sétima do acorde. Nos segmentos 6, 8, 10 e 11 há sobreposições de acordes com defasagem de meio ou de um tom em relação ao centro em Mi (D#m⁷, F^{7(sus4)} ou F#), enquanto que no segmento 4 há a adição de uma dissonância cromática ao quinto grau da

tríade. O segmento 9 contém apenas o acorde com distância de meio tom em relação ao centro em Mi: F^{7(sus4)}.

O centro em Ré é explícito como tônica modal de melodias dos segmentos 7, 8 e 9 (vide Exemplos 3-F, 3-G e 3-H), que são formadas sobre um dos motivos melódicos mais recorrentes e o mais desenvolvido/variado na peça (BOULEZ, 1968, p.137-138). No segmento 7, as figuras de acompanhamento formam um acorde de Ré sustenido menor, ou seja, que está em defasagem cromática ao centro em Ré da melodia supracitada. Ainda no segmento 7, uma variação do motivo melódico cromático “C” (Exemplo 3) tem as notas Ré e Fá como o seu início e fim, e que também definem o âmbito da melodia, reforçando, portanto, o centro em Ré. Ré sustenido também é o centro modal da melodia que aparece nos segmentos nº 2 e nº 3, mas nesse caso, como não há superposição com um elemento com centro explicitamente em Ré natural (como é o caso do segmento nº 7), Ré sustenido pode ser interpretado como uma defasagem cromática ascendente de Ré ou descendente de Mi.

Observando a sequência das cifras de acordes que são ressaltadas na terceira coluna da Tabela 2, e desconsiderando as alterações cromáticas para o eixo Lá, Ré, e Mi e as repetições imediatas, podemos descrevê-la em algarismos romanos de análise harmônica tonal tradicional⁵ (PISTON, 1986), como: i, iv, V^{7(♯)}, I⁷, v⁷, iv⁷, V⁷, i (cifras relativas: Am, Dm, E^{7M}, A^{7M}, Em⁷, Dm⁷, E⁷, Am). Ou seja, uma simples progressão harmônica tipicamente tonal/modal que Stravinsky subverte a uma resultante cromática através de procedimentos de sobreposição e alterações cromáticas. Aliás, vale comentar que o acorde inicial de “*Les Augures Printaniers*”, sobre o qual Stravinsky compõe o ritmo temático comentado na seção 2 desse artigo, não por acaso é construído com a sobreposição dos acordes E e Eb⁷, a mesma sobreposição cromática sobre a “dominante”, ou “quinto grau”, da estrutura harmônica do movimento anterior, que foi demonstrada acima.

4. Discussão e considerações finais

A interpretação analítica apresentada nesse artigo para a *Introdução* da primeira parte de *A Sagração da Primavera* teve um viés de simplicidade se comparada com as realizadas por outros autores. Por exemplo, para os padrões rítmicos analisados foram entendidas permutações simples de uma série aritmética onde Messiaen (1995) interpretou duas séries proporcionalmente em simetria especular se alternando. No que concerne a harmonia, observou-se uma estrutura (fazendo comparação com hipotéticos graus de uma

escala diatônica) baseada na progressão harmônica sobre tríades ou tétrades dos graus I, IV e V variadas (acreditamos, de maneira livre e intuitiva) por procedimentos de transposição cromática e sobreposições, ao invés de intrincadas relações, como as intervalares vistas em Forte (1978). Em comparação com a proposta de Straus (2014), nota-se alguma semelhança se entendemos que os procedimentos de desvios cromáticos sobre arquétipos de tríades e tétrades são semelhantes à defasagem cromática entre duas quintas (como seria um dos casos na perspectiva de Straus), visto também que quintas justas estão contidas nas tríades. Contudo, Straus entende esse padrão como um elemento germinal estruturante (a ser elaborado, numa perspectiva próxima a neoschenkeriana), enquanto que a análise apresentada neste artigo entendeu essa relação como um procedimento local de variação, mais livre e intuitivo, que gera um campo de indeterminação cromática sobre um eixo harmônico diacrônico que perpassa toda a peça, e que remete a uma organização harmônica típica da tradição ocidental.

Cabe salientar que apenas o compositor poderia afirmar categoricamente sobre os procedimentos pensados para a composição da obra, e os apontamentos delineados nesse artigo não são pretensas descrições deles, mas nada mais são do que adições à interpretação e à (re)significação da obra, e que, no máximo, podem enriquecer a apreciação dela enquanto signo cultural aberto a novas interpretações e ressignificações, como toda obra artística o é.

Para finalizar esse artigo com uma pitada de bom humor, segue uma foto do compositor em sua juventude, tratada como uma metáfora visual dos procedimentos harmônicos apontados nesta análise da peça e que “revelam” o que se “passava na cabeça” do compositor ao compor sua música.



Figura 1: Stravinsky na juventude em foto com procedimento metafórico para as observações de nossa análise harmônica do movimento *Introdução* da primeira parte de *A Sagração da Primavera* (sobreposições de transposições em graus conjuntos)

Referências

- BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications, 1987.
- BOULEZ, Pierre. *Notes of an Apprenticeship*. New York: Alfred A. Knopf Inc., 1968. 398p.
- CHEONG, Wai L. The Rite of Spring: Rhythmic Rebirths as Delivered by Messiaen and Boulez. In: SICHARDT, Martina; HUST, Christoph; RORA, Contanze. *Zeitgestalten - Zeit gestalten: Festschrift für Gesine Schröder zum 60. Geburtstag*: Georg Olms Verlag, 2019. 353p.
- CODE, David. J. The Synthesis of Rhythms: Form, Ideology, and the “Augurs of Spring”. *The Journal of Musicology*, Vol. 24, No. 1, p. 112-166, 2007.
- CRAFT, Robert. The Rite of Spring: Genesis of a Masterpiece. *Perspectives of New Music*, Vol. 5, No. 1, p. 20-36, 1966.
- FAUSER, Annegret. Le sacre du printemps: a Ballet for Paris. IN: NEFF, S.; CARR, M.; HORLACHER, G.G. *The Rite of spring at 100*. Bloomington: Indiana University Press, 2017. Capítulo 4, 263-305.
- FORTE, Allen. *The Harmonic Organization of The Rite of Spring* . New Haven and London: Yale University Press, 1978.



KOSTKA, Stefan; SANTA, Matthew. *Materials and Techniques of Post-tonal Music*. 5th Ed. New York: McGraw-Hill Education, 2018. 681p.

MCDONALD, Matthew. Jeux de Nombres: Automated Rhythm in The Rite of Spring. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 63, No. 3, p. 499- 551, 2010.

MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie: Tome II*. Paris: Editions Musicales Alphonse Leduc, 1995. 530p.

PISTON, Walter. *Armonía*. Cooper City: SpanPress, Inc. 1998. 550p.

SMALLEY, Roger. The Sketchbook of the Rite of Spring. *Tempo*, No. 91, p. 2-13, 1969-1970.

STRAUS, Joseph N. Harmony and Voice Leading in the Music of Stravinsky. *Music Theory Spectrum*, Vol. 36, No. 1, pp. 1-33, 2014.

STRAVINSKY, Igor. *The Rite of Spring*. Rev. Ed. 1967. London: Boosey & Hawkes, 2000.

TARUSKIN, Richard. Russian Folk Melodies in "The Rite of Spring". *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 33, No. 3, p. 501-54, 1980.

TUREK, Ralph. *The Elements of Music: Concepts and Applications*, vol. 2. 2nd Edition. The MacGraw-Hill Companies, Inc. 1996. 498p.

VAN DEN TOORN, Pieter. C. *Stravinsky and the Rite of Spring: The Beginnings of a Musical Language*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1987.

Notas

¹ Para aprofundamento e maiores detalhes sobre o conceito de textura musical vide o trabalho de Berry (1987).

² Vide o conceito de "personagens rítmicos" para Messiaen (1995, p. 93-94)

³ Os conjuntos de notas que formam cada melodia poderiam ser interpretados como modos singulares diferentes dos gregorianos, porém, por uma questão analítico-metodológica, optamos por entendê-los como derivações ou desvios dos modos gregorianos.

⁴ Os termos politonalidade ou polimodalidade são usualmente atribuídos à sobreposição de estruturas musicais em diferentes tonalidades ou modos (vide Kostka e Santa, 2018, p. 95), porém, neste caso, o perfil das melodias compostas por Stravinsky, apesar de possuírem notas centrais não definem um modo com clareza - e até muitas vezes transitam entre sugestões de modos distintos -, o que dificulta sua caracterização como um caso de polimodalismo, no qual os modos empregados estariam reconhecíveis.

⁵ Nessa análise também foram omitidas da notação em números romanos as inversões dos acordes que estão descritas pelas cifras na Tabela 2.