



Interlocuções entre a *Rítmica* de Gramani e a *Marche du Soldat*, de Stravinsky

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: TEORIA E ANÁLISE

Bianca Gesuato Ribeiro

USP - biancaribeiro15@yahoo.com.br

Adriana Lopes Moreira

USP - adrianalopes@usp.br

Grupo de Pesquisa TRAMA: TEORIA E ANÁLISE MUSICAL

Resumo: Possíveis relações entre estudos presentes em *Rítmica* (1988) e *Rítmica viva* (1996) de José Eduardo Gramani, e a obra *Marche du Soldat*, de Igor Stravinsky, são demonstradas através da análise musical. Na obra de Stravinsky, a harmonia e as vozes condutoras elaboram uma estrutura formada por duas quintas sobrepostas (*bi-quintal structure*), que reforçam processos rítmicos polimétricos autoriais. Estes recursos composicionais rítmicos são estruturantes nos estudos *Séries*, *Sambas*, *Fifrilim* e *Fanfarra* de Gramani. Assim, um processo empírico pode ser estabelecido, da prática dos estudos de Gramani à interpretação da obra de Stravinsky.

Palavras-chave: Análise musical. Polimetria rítmica. Igor Stravinsky. José Eduardo Gramani. *L'histoire du Soldat*.

***Rítmica*, by Gramani, in interlocation with *Marche du Soldat*, by Stravinsky**

Abstract: Through the musical analysis, it is possible to demonstrate the potential relations between studies in *Rítmica* (1988) and *Rítmica viva* (1996) by José Eduardo Gramani and *Marche du Soldat* by Igor Stravinsky. In Stravinsky's work, harmony and conductive voices elaborate a structure formed by bi-quintal structure, which reinforce the polymetric rhythmic processes. These rhythmic compositional features structure the Gramani *Séries*, *Sambas*, *Fifrilim* and *Fanfarra* studies. Thus, an empirical process can be established, from the practice of Gramani's studies to the interpretation of Stravinsky's work.

Keywords: Musical Analysis. Rhythmic Polymetry. Igor Stravinsky. José Eduardo Gramani. *L'histoire du Soldat*.

1. Introdução

José Eduardo Gramani (1944-1998), reconhecido músico, compositor e professor, antecipou em sua obra o pensamento de outros autores contemporâneos no campo da rítmica, nas décadas de 1980 e 90. Neste trabalho, destacamos seu contato com a obra *L'histoire du Soldat*, de Igor Stravinsky (1918), mais especificamente com a primeira peça desta obra, *Marche du Soldat*, como ponto decisivo para suas formulações sobre ritmo musical nas obras *Rítmica* (1988) e *Rítmica viva: a consciência musical do ritmo* (1996).



2. Gramani e a *March du Soldat*

Em 1917, o compositor Igor Stravinsky (1882-1971) e o escritor suíço Charles Ramuz (1878-1947), juntamente com alguns outros membros de seu círculo de amigos, planejaram uma colaboração artística que resultaria em uma pequena peça teatral capaz de ser transportada facilmente para performances em diferentes localidades em turnês. O cenário desenvolvido limitou o número de participantes a um pequeno conjunto de sete músicos (violino/regente, clarinete, fagote, trompete, trombone, contrabaixo e percussão), três narradores e dois atores.

Antigos contos russos relatando as aventuras de um soldado com seu violino foram convertidos em uma versão peculiar de estória contada, encenada e dançada, compondo um marco na origem do desenvolvimento da música teatral do século XX. Estreou em Lousanne, Suíça, em 28 de setembro de 1918 (CARR, 2005, p. 3). Muitas revisões foram realizadas, desde a primeira performance até 1945; as principais delas, realizadas entre 1920 e 1923, contam com trocas de partes entre os instrumentos e compassos adicionados.

No Brasil, foi com um grupo de jovens músicos da Orquestra Sinfônica de Campinas, na qual atuava como violinista solista, que Gramani coordenou a performance da *L'histoire du Soldat*, em 1981. Percebendo o grande potencial pedagógico de determinados trechos, devido aos seus contrapontos rítmicos, Gramani desenvolveu uma série de exercícios com métrica mista e polimetria - a uma, duas e três linhas melódicas sobrepostas - como estratégia de estudo e os praticou junto a seus alunos na Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP (RODRIGUES, 2001, p. 43). O resultado obtido foi surpreendente, a ponto de inspirá-lo a estudar enfoques diversos de rítmicas musicais, partindo dessas características e aliando-as a estudos sobre música antiga e também sobre o repertório envolvido na construção de rabeças brasileiras, o qual inclui raízes africanas.

Na revisão de 1922, as oito peças que formam a obra *L'histoire du Soldat*, de Igor Stravinsky, são: (1) *Marche du Soldat*, (2) *Le violon du Soldat*, (3) *Marche Royale*, (4) *Petit Concert*, (5) *Trois danses: Tango, Valse, Ragtime*, (6) *Danse du Diable*, (7) *Choral* e (8) *Marche triomphale du Diable*. Em nossas considerações, evidenciaremos os aspectos rítmico, textural e harmônico observados no primeiro movimento da obra, *Marche du Soldat*, utilizando-nos do arranjo para piano realizado pelo compositor, em sua primeira edição.

Rascunhos musicais de obras de Stravinsky ilustram, além da incorporação de materiais do século XVIII usados na criação de narrativas musicais, a presença de motivos



melódicos que antecipam trabalhos subsequentes. Na mesma época em que compunha *L'histoire du Soldat*, o compositor estava envolvido com os projetos *Renard* (1915-1916) e *Estudos e cadências* (1914), sendo possível perceber o uso de ideias musicais semelhantes ou transpostas em todas essas obras. *L'histoire du Soldat* apresenta uma rede intrincada de motivos que são condensados, em sua maioria, em *Petit concert*, como uma espécie de sumário de toda a ação dramática, o que resulta em um grande bloco sonoro (CARR, 2005, p. 2).

Straus (2014, p. 1-5) observa que, em boa parte das obras musicais de Stravinsky, a harmonia e as vozes condutoras elaboram - recorrendo a coleções como a diatônica e a octatônica - uma estrutura formada por duas quintas sobrepostas (*bi-quintal structure*), sendo possível que sejam organizadas também como quartas justas, tanto harmonicamente como melodicamente. No interior desse conceito formalizado por Straus, duas quintas são estabilizadas, determinando uma relação entre duas coleções que competem entre si: as quintas estruturais podem se firmar com igual importância ou uma delas pode ser entendida como subordinada à outra.

Em *Marche du Soldat*, a permanência do ostinato realizado pelo baixo com as notas G e D durante praticamente todo o movimento, estabelece como cênicas essas alturas, fazendo com que atuem como um centro sonoro referencial. Isso faz com que ouçamos as outras alturas como passagens em relação a esse baixo (STRAUS, 2005, p. 133). A linha melódica escrita em clave de sol nos primeiros dois compassos da *Marche du Soldat* (Fig. 1) se move ao longo de uma coleção diatônica, dentro do intervalo de quarta justa formado entre

as notas F e B \flat , sendo complementada por notas de passagem decorrentes da coleção de tons inteiros; da soma dessas duas coleções decorre o todo cromático F-F \sharp -G-Ab-A-B \flat . Na linha

melódica escrita em clave de fá, ocorre um preenchimento cromático entre as notas Ab e Db, o que demonstra as duas quintas estruturais utilizadas por Stravinsky nestes primeiros compassos: as quintas estruturais B \flat -F e Db-Ab.

Figura 1: Quinta estrutural em *Marche du Soldat*, de Stravinsky (comp. 1-5).

A partir do comp. 6, a estrutura por quintas A-E, preenchida melodicamente pelas alturas B-C#-D, decorrente da coleção diatônica, pode ser identificada no registro médio/agudo, e se desenvolve sobre a estrutura por quintas G-D delineada no registro grave. A centricidade dessas quintas estruturais é estabelecida através de sua longa duração, da incidência de crescendos, acentos e dinâmica mais forte, além do uso do recurso da repetição (Fig. 2):

Figura 2: Sobreposição das quintas estruturais Sol-Ré e La-Mi em *Marche du Soldat*, de Stravinsky (comp. 6-18).

Em seus estudos, Straus (2014, p.4) condensou a típica harmonia e a condução de vozes Stravinskiana em seis modelos, dos quais apresentamos o de número 2 (em que “dois” significa o intervalo entre as quintas estruturais), que justapõe tríades que são “pólos diatônicos” (Tabela 1) como o padrão utilizado em *Marche du Soldat*:

Parâmetros para o Modelo 2	Potencial harmônico e melódico do Modelo 2
Classes de alturas	G, A
Quintas justas (5J) e quartas justas (4J)	G-D, A-E / D-G, E-A
Eixo harmônico	G-A-D-E / 7-9-2-4 (= 0257)
Formação de tríades	Gm <paral.> G <progr. diat.> Am <paral.> A
Preenchimento harmônico diatônico	G-(A-B-C)-D / A-(B-C#-D)-E
Preenchimento melódico primário	D-E \flat -E-F-F#-G / E-F-F#-G-G#-A
Preenchimento melódico secundário	A-B \flat -B-C-C#-D / E-F-F#-G

Tabela 1: Adequação à *Marche du Soldat* do Modelo 2 das estruturas bi-quintais de Straus (2014, p. 4).

As coleções diatônicas são empregadas por Stravinsky e definem áreas harmônicas distintas, atuando com fonte referencial a partir da qual os motivos são delineados. O aparecimento de uma alteração resulta em uma nova coleção diatônica, que pode constituir-se como transposição da primeira, e essa troca coincide com uma mudança da centricidade, criando uma articulação musical clara. Como o ostinato realizado pelo baixo mantém as mesmas notas G-D durante quase toda a peça, há algum tipo de tensão musical entre as demais alturas e essas quintas. A justaposição simultânea de diferentes materiais formando uma textura em camadas, muitas vezes polimétrica, resulta numa estrutura complexa que colabora para a estruturação de sua linguagem composicional (STRAUS, 2005, p. 131). Em *Marche du Soldat*, é possível observar essa linguagem harmônica particular de Stravinsky, que, de certa forma, cria tonicizações familiares ao ouvinte em conjunto com um sistema diatônico não constante (ZUR, 1982, p. 517).

Nos comp. 20-21, a ação do ostinato G-D é momentaneamente suspensa e a tríade de B estabelece um movimento de bordadura que afirma a tríade de A como estrutural (Fig. 3), assim como ocorre nos comp. 27-28 e 45-47 em relação às tríades maiores E-F#-E:



Figura 3: Bordadura entre as tríades maiores A-B-A na *Marche du Soldat*, de Stravinsky (comp. 19-21).

Entre os comp. 31 e 41 (Fig. 4), o ostinato é novamente suspenso e o baixo realiza uma linha melódica ascendente diatônica semelhante à melodia dos comp. 15 a 17, a qual é preenchida com notas da quinta de A, potencializando o conflito A-B ouvido em confronto com o G-D sedimentado na memória do ouvinte. Em seguida, em movimento descendente, ouvem-se as notas do preenchimento da quinta de G:

A - E
A - B - C# - D - E

G - D
G - A - B - C# - D

Figura 4: Primeira variação nas notas do baixo em *Marche du Soldat* (1918) , Stravinsky.

Entre os comp. 64 e 70, o ostinato G-D ganha um elemento de reforço com a sobreposição dessas notas tocadas harmonicamente (Fig. 5). No entanto, essa soberania estrutural é vencida quando o intervalo harmônico passa para A-E, sobre o baixo ainda em G- D, nos comp. 71 e 83, e a tensão estrutural permanece até o final da obra.

64

pizz

Figura 5: A estrutura por quintas G-D é reforçada (comp. 64-70), sendo logo vencida pela sobreposição de A-E (comp. 71-74). *Marche du Soldat*, de Stravinsky.

Focando a escuta na diversidade rítmica da peça identificam-se processos como métrica mista, polimetria, síncopes e ritmos cruzados complexos combinados a uma textura em camadas com timbres contrastantes (como p.ex., violino e contrabaixo) sobre um ostinato regular, os quais criam um interessante jogo polirrítmico. O primeiro tema da peça se inicia com uma anacruse (comp. 6) e uma coleção diatônica de alturas. Talvez seja essa ideia anacrúsica a responsável pelas escolhas métricas feitas por Stravinsky no decorrer desse primeiro movimento, uma vez que, sempre que ela aparece, o compasso é interrompido com uma barra, orientando a acentuação da próxima frase, formando grupos com três colcheias que acabam sendo organizadas em um compasso 3/8 para que a acentuação recaia sobre a primeira delas. A mesma anacruse pode ser observada nos comp. 22, 25 (Fig. 6), 30, 34, 38, 50, 53 e 69 dessa redução:

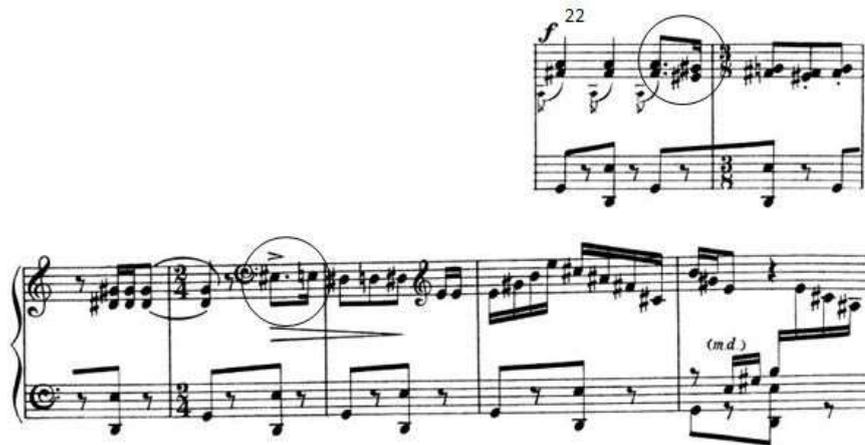


Figura 6: Anacruses em *Marche du Soldat*, de Stravinsky (comp. 22-28).

O ostinato regular sobre as notas Sol e Ré, claramente em 2/4, atravessa os compassos que misturam as indicações 2/4, 3/4 e 3/8. A opção pelas barras de compasso coincidentes facilita a leitura; por outro lado, as barras não coincidentes evidenciarão o contraste polimétrico. Forma-se, assim, uma polimetria em que uma camada com métrica mista, com sua “personalidade” irregular e inquieta, sobrepõe-se outra, de métrica simétrica constante (2/4) e “personalidade” reta, pretendendo-se impositiva. Cada frase da camada sobreposta, ao ser reapresentada, sofre pequenas modificações, fazendo com que os comprimentos variados decorram do discurso musical, não moldando-se e deslocando-se em relação ao ostinato executado pelo contrabaixo. Algumas vezes, Stravinsky repete um fragmento melódico imediatamente, enquanto em outras tantas ele justapõe frases contrastantes, retomando a primeira ideia sem qualquer tipo de preparação, somando

estratificações verticais à textura com camadas horizontais.

Estudos inspirados na *Marche du Soldat* estão presentes nos dois volumes da obra de Gramani, *Ritmica* (1988) e *Ritmica viva* (1996), dentre os quais podemos citar *Fifrilim*, *Tambaleio*, *Algaravia*, *Fanfarra*, *Tirolira*, *Pirilâmpias* e *Balancim*, além da *Série 2-1*. Neles, uma das linhas rítmicas apresenta a métrica mista, enquanto a outra se desenrola sobre um ostinato regular. A escrita desse ostinato transpõe as barras de compasso, uma vez que, assim como Stravinsky, Gramani opta pelas barras coincidentes, mantendo a primeira fórmula de compasso indicada apenas para a voz superior (Fig. 7):



Figura 7: Polimetria pela sobreposição da métrica mista sobre a métrica simétrica em *Fifrilim*, de Gramani (1988, p. 138).

O ostinato de *Fanfarra* é simples, como o de *Fifrilim*, formado apenas por semínimas com diferenciação de timbres enquanto a frase rítmica característica de uma marcha se alterna entre as fórmulas de compasso binária e ternária, produzindo um resultado que Gramani define como “balanceado”, em que as duas vozes estabelecem uma interlocução, mantendo a sua “personalidade”, a do ostinato mais pendular, a da voz superior mais lânguida, decorrente das irregularidades da fala narrativa, como se “pairasse” sobre ao lado da primeira (Fig. 8). Interessa ao músico o desenvolvimento cognitivo provocado pela mediação desse diálogo:



Figura 8: Manutenção de duas atmosferas em paralelo em *Fanfarra*, de Gramani (1988, p. 151): sobre um ostinato pendular para uma linha melódica irregular e fluida.

Os compassos finais da *Marche du Soldat* apresentam uma ideia musical formada por seqüências cromáticas e combinações rítmicas de tamanhos variados. A partir

do comp. 64, frases formadas pela combinação de semínimas, grupos de duas e três colcheias provocam a formação da métrica mista e um desalinhamento em relação ao ostinato regular. O agrupamento de três colcheias origina imparidades que causam esse deslocamento da melodia em relação à linha do baixo, mas que mantém sua individualidade como uma linha paralela independente (Fig. 9):

Figura 9: Combinações rítmicas no final de *Marche du Soldat*, de Stravinsky (comp. 64-85).

Os agrupamentos bipartidos de sons com duas unidades de grandeza - um longo (L) e um curto (C) - formando uma camada com células rítmicas de extensões diversas, sobreposta polimetricamente a camada(s) com um ostinato regular, caracterizam tanto a rítmica da passagem final da peça de Stravinsky (Fig. 9) como das *Séries* de Gramani (Fig. 10). Entretanto, nas *Séries*, os agrupamentos são ordenados de modo sistemático, formando uma métrica mista “progressiva”: LC (3/8), LCC (4/8), LCCC (5/8), LCCCC (6/8), LLC (5/8), LLCC (6/8), LLCCC (7/8), LLCCCC (8/8), LLLC (7/8), LLLCC (8/8), LLLCCC (9/8) e LLLCCCC (10/8). Ao contrário de Stravinsky, Gramani opta por manter os compassos sem indicação métrica, uma vez que sua proposta procura partir das sensações e vivências do movimento rítmico, para que depois seja elaborada uma racionalização

teórica. Assim, um músico que tenha experienciado a *Série* terá uma relação muito mais simbiótica com uma obra como a *Marche du Soldat*.



Figura 10: *Série 2-1*, a duas vozes, em que duas unidades de duração são combinadas para formar uma métrica mista que se estende de 3/8 a 10/8 em 12 compassos (GRAMANI, 1988, p. 19).

Na *Marche du Soldat*, os comprimentos de cada motivo melódico de Stravinsky variam de 7 a 11 pulsos mínimos (a menor subdivisão possível de valores) e as assimetrias métricas se formam por esses agrupamentos ímpares (Fig. 11). Nos estudos denominados *Sambas*, Gramani propõe leituras de soma ímpar de pulsações elementares (13 semicolcheias na peça da Fig. 11) em sobreposição a ostinatos característicos desse gênero brasileiro (RIBEIRO, 2017, p. 115).



Figura 11: Princípio de defasagem entre os ostinatos de *Samba 1*, de Gramani (1988, p. 164).

Do ponto de vista cognitivo, a sobreposição destas séries a ostinatos que geram ciclos agrupados em 5, 7, 9, 11 e 13 pulsos e seus múltiplos, induz o músico a sensibilizar-se para independência das polifonias rítmicas, evidenciadas pela utilização de timbres diferentes (voz e palmas) e da regência que alterna 2 e 5.

3. Considerações finais

A análise dessa primeira peça de *L'histoire du Soldat* nos permitiu encontrar o material que despertou em Gramani o interesse por criar estudos referenciais contidos em seus métodos de rítmica. Talvez a ideia de organização das *Séries*, assim como as linhas rítmicas assimétricas formadas por comprimentos variados que ele utiliza em seus *Sambas*, por exemplo, tenha realmente sido o ponto de partida para o desenvolvimento do material



contido em seus dois livros. No processo composicional de Stravinsky, a homogeneidade decorrente do uso das quintas estruturais trazem em seu âmago a mistura do conteúdo tonal com atonal e suas sobreposições de pequenos motivos causam um grande impacto sonoro, intensificado pela instabilidade provocada pelas camadas polimétricas. Essa identidade de meios entre ambas as propostas explica a facilidade de transposição, para a performance de obras com a complexidade da *Marche du Soldat*, do processo cognitivo desenvolvido no músico que tenha mantido um aprofundado convívio com os estudos de Gramani.

Referências

- CARR, M. *Stravinsky's Histoire du Soldat: a facsimile of the Sketches*. Wisconsin: A-R Editions, 2005.
- GRAMANI, José Eduardo. *Rítmica*. SP: Perspectiva, 1988.
- _____. *Rítmica viva: a consciência musical do ritmo*. SP: Editora da Unicamp, 2008.
- RIBEIRO, B. *Do tactus ao pulso: a rítmica de Gramani na confluência do tempo sentido e medido*. 154 f. Dissertação (Mestrado em etnomusicologia) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.
- RODRIGUES, I. *O gesto pensante: a proposta de educação rítmica polimétrica de José Eduardo Gramani*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2001.
- STRAUS, J. *Introduction to Post-Tonal Theory*. 3. ed. New Jersey: Pearson Education, 2005.
- _____. Harmony and voice leading in the music of Stravinsky. *Music Theory Spectrum*, v. 36, n. 1, p. 1-33, 2014.
- STRAVINSKY, Igor. *L'histoire du Soldat*. London: J. &W. Chester, 1922. 1 partitura. Disponível em: <http://data.bnf.fr/12405560/igor_stravinsky/>. Acesso em: 7 abr. 2018.
- VIEGAS, A. *Stravinsky e a música popular americana: processos identitários, transposições hipertextuais e análise musical*. Tese (doutorado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- ZUR, M. Tonal ambiguities as a constructive force in the language of Stravinsky. *The Musical Quarterly*, v. 68, n. 4, p. 516-526, 1982.