

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

Frederico Carlos Natalino

Reescrevendo *A Sagração da Primavera*:
Aspectos composicionais e relações dialógicas no arranjo para *big*
band de Darryl Brenzel

Belo Horizonte

2015

Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

Frederico Carlos Natalino

Reescrevendo *A Sagração da Primavera*:
Aspectos composicionais e relações dialógicas no arranjo para *big band* de Darryl Brenzel

Dissertação submetida como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Processos analíticos e criativos.

Orientador: Prof. Dr. Oiliam José Lanna

Belo Horizonte

2015

N272r Natalino, Frederico Carlos

Reescrevendo A Sagração da Primavera: aspectos composicionais e relações dialógicas no arranjo para big band de Darryl Brenzel. / Frederico Carlos Natalino. --2015.

139 f., enc.; il.

Orientador: Oíliam José Lanna.

Área de concentração: Processos analíticos e criativos.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Jazz 2. Stravinsky, Igor 1882-1971. 3. Música para big band. I. Lanna, Oíliam José. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 785.067



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pelo aluno FREDERICO CARLOS NATALINO, em 10 de novembro de 2015, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Oilliam José Lanna
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Bernardo Vescovi Fabris
Universidade Federal de Ouro Preto

Prof. Dr. Rogério Vasconcelos Barbosa
Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Dra. Cecília Nazaré de Lima
Universidade Federal de Minas Gerais

Bix Beiderbecke got me first. Then the bands – Lunceford, Earl Hines, Benny Carter, Benny Goodman. But in the back of my head, there was still Rachmaninov, Tchaikovsky, Mozart, Brahms, Prokofiev. Now it's Shostakovich and Lutoslawvsky. Music is music!

MANNY ALBAM

Music continues to honor its past, and with the rich effusion of a wide range of talent, another glowing chapter in music and arranging is on the horizon”

SAMMY NESTICO

Agradecimentos

A Deus, pela força e amparo em todos os momentos;

Aos meus pais Hamilton e Maria Celia, pelo apoio e a confiança de sempre; ao meu irmão Enrique, que abriu caminho na estrada da Academia e muito me encorajou a fazer o mesmo; e a todos os meus tios e tias, particularmente Thereza e Mariza, que são minhas “segundas mães”;

À minha noiva (e, em pouco tempo, esposa) Yangmei, por todo o carinho, auxílio e paciência para comigo nos momentos em que mais precisei;

Ao meu orientador, Prof. Dr. Oíliam Lanna, grande mestre, cujos ensinamentos, desde a época da Graduação, foram decisivos em minha formação musical. Foi também uma honra para mim sua participação no projeto de execução de *The Re-(W)rite Of Spring*, regendo a obra.;

Ao Prof. Dr. Rogério Vasconcelos, pelas valiosas observações no exame de qualificação e por novamente ter aceito o convite p participação na banca de defesa. Também aos Profs. Drs. Bernardo Fabris e Cecília Nazaré, pela disponibilidade de participarem da banca de defesa, pela minuciosa leitura do trabalho e pelas importantes considerações realizadas;

A Darryl Brenzel, por ter escrito essa obra desafiadora, em todos os sentidos, e por ter sempre me ajudado a esclarecer minhas dúvidas a respeito dela com maior a solicitude;

Aos meus amigos Luiz Bandeira de Mello, Daniel Vargas e Frederico Frigeri. Grande parte de meus atuais assuntos de interesse em Música foram desenvolvidos a partir das sempre enriquecedoras e divertidas conversas que tivemos em mais de dez anos de amizade;

Aos professores Cléber Alves e Pablo Souza, que muito gentilmente nos cederam um semestre inteiro de trabalho com a Geraes Big Band da Escola de Música da UFMG para executarmos o arranjo que esta pesquisa se dedica a estudar. Agradeço também aos professores Mauro Rodrigues, Fábio Adour e Marcos Albrieker, que também já assumiram a batuta deste conjunto, e com os quais muito aprendi. Obrigado a vocês inclusive pelas preciosas oportunidades de escrever arranjos para essa formação;

A todos os músicos da Geraes Big Band matriculados no segundo semestre de 2015: Adoniran Pinheiro, Ana América Fróes, André de Carvalho, Bruno Teixeira, Caio Freitas, Camila Rocha, Darlei Alves, Diego Monteiro, Eduardo Gomes, Esdras de Jesus, Fabiano Andrade, Gabriel Aquino, Gabriel Perpétuo, Gabriela Gonçalves, Hesron Mafra, Igor Lima, Isaac Couto, Jansley Nascimento, Julia Mendonça, Lucas Nascimento, Osmar Furtado, Pablo Costa, Paulo Fróis, Paulo Rosa, Samuel Gomes, Samuel Passos, Ulisses Luciano, Vladimir Micheletti e Wallace Gomes. Obrigado a cada um de vocês pelas numerosas horas despendidas em estudos e ensaios;

Ao jornalista e crítico musical João Marcos Coelho, que em 29 de dezembro de 2012 introduziu ao público brasileiro *The Re-(W)rite Of Spring* em seu programa *O Que Há de Novo* da Rádio Cultura de São Paulo. Se essa peça não tivesse sido transmitida no programa ou se eu não tivesse tido a sorte de escutá-lo, este trabalho seguramente não teria existido;

Ao maestro Nestor Lombida e a todos os colegas da saudosa Big Band Palácio das Artes, da qual fui integrante por mais de sete anos;

Aos meus amigos da Happy Feet Jazz Band, Happy Feet Big Band e Klatu Barada Nikto Jazz Band, formações que foram e são grandes laboratórios para meu desenvolvimento musical;

À Guida Borghoff, minha professora durante o curso de Graduação, e à Isadora Boucherville, que muito solícitamente nos disponibilizaram as datas para a estreia brasileira de *The Re-(W)rite Of Spring* na Escola de Música da UFMG e no Conservatório UFMG;

Às professoras da Escola de Música Carla Padilha, de Espera Feliz, aonde tudo começou;

À CAPES pelo auxílio financeiro para o desenvolvimento desta pesquisa;

E a todos e todas, cujos nomes não mencionei, que direta ou indiretamente me ajudaram para que este trabalho fosse realizado.

Resumo

Este trabalho realiza uma análise comparativa entre o arranjo para *big band* intitulado *The Re-(W)rite Of Spring*, de Darryl Brenzel, e a obra original que a inspirou, *A Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky. Usando como referenciais teóricos os conceitos originários do dialogismo bakhtiniano e as noções de “reescritura” em Música, além de análises de autores consagrados, será traçado um panorama das interações entre materiais musicais característicos do repertório erudito e do universo do *jazz*, a partir da hipótese de que essas interações podem ser evidenciadas no arranjo. Ao longo do século XX, músicos de *jazz* sempre estiveram atentos ao desenvolvimento da chamada música erudita e procuraram se utilizar dela como base para suas composições e arranjos. Da mesma maneira, músicos de formação erudita também manifestaram um interesse recíproco pela linguagem e sonoridade do *jazz*. Partindo dessa observação, buscaremos identificar as principais características do constante diálogo entre os dois contextos, tomando como eixo principal a análise comparativa entre as duas obras.

Palavras-chave: A Sagração da Primavera, *jazz*, arranjo, *big band*

Abstract

This thesis conducts a comparative analysis between the big band arrangement called *The Re-(W)rite Of Spring*, by Darryl Brenzel, and the original work that inspired it, *The Rite of Spring* by Igor Stravinsky. Using as theoretical references the concepts originated in Bakhtin's dialogism and the notions of "rewriting" in Music, together with some analysis by established authors, it will be drawn a panorama of interactions between characteristic musical materials of classical repertoire and jazz universe, assuming the hypothesis that these interactions can be highlighted in the arrangement. Throughout the twentieth century, jazz musicians have always been attentive to the development of the so-called classical music and sought to use it as a basis for their compositions and arrangements. Equally, classically trained musicians have also expressed a reciprocal interest in language and jazz sound. Considering this statement, we aim to identify the main features of the ongoing dialogue between the two contexts, taking the comparative analysis of these two works as the main axis.

Keywords: The Rite Of Spring, jazz, arrangement, big band

Índice de figuras

Figura 1 - Mapa de palco de uma <i>big band</i> , com a disposição mais frequente dos instrumentos, segundo STEWART (2007).....	43
Figura 2 - Primeira página da partitura de <i>In The Mood</i> , gravado por Glenn Miller em 1939. ...	46
Figura 3 - Cartaz de Brenzel recriado no encarte do CD da peça.....	49
Figura 4 - Solo inicial de <i>The Re-(W)rite Of Spring</i> , pelo saxofone tenor 1.....	52
Figura 5 - <i>Backgrounds</i> baseados em materiais de Stravinsky (comp. 27-29 e 38-40).....	54
Figura 6 - <i>Background</i> original de Brenzel (comp. 36 e 37).	54
Figura 7 - Elementos da letra \square (comp. 60-64).....	55
Figura 8 - "Acorde dos augúrios" original, disposto em terças.....	58
Figura 9 - Transformações rítmicas aplicadas a elementos da partitura original.	58
Figura 10 - Três possibilidades de escrita de um mesmo acorde, acompanhadas por suas respectivas cifragens.	59
Figura 11 - Ostinato a partir do compasso 6-10 nos saxofones alto e tenor 1, trompetes 3 e 4 e trombones 2 e 3.	63
Figura 12 - Hemíola entrecortada nos trompetes 3 e 4 nos compassos 20-24.	64
Figura 13 - Comparação entre o final da primeira melodia de <i>Spring Rounds</i> e o início do solo de trompete 4, transcrito da gravação da estreia da peça. Há de ser observado também um deslocamento dos acentos, tão comum no <i>jazz</i> e na música cubana, com a qual esse movimento dialoga.	66
Figura 14 - <i>Background</i> dos trombones na letra \square (comp. 29-30).....	68
Figura 15 - "Figura dos tímpanos" (comp. 1).	70
Figura 16 - "Fragmento melódico", primeiro exposto no compasso 30-33.....	71
Figura 17 - Ostinatos de violoncelos e contrabaixos em Stravinsky (número 62 em diante) e a adaptação para os saxofones (compasso 177 em diante).	73
Figura 18 - Melodia 1 em Stravinsky (trompas) e Brenzel (saxofone alto 1 e trompete 1).	76
Figura 19 - Melodia 2 em Stravinsky (tubas) e Brenzel (saxofone alto 2 e flugelhorn 2).	76
Figura 20 - Melodia dos saxofones alto 1 e 2 e guitarra (comp. 45-48).....	78
Figura 21 - Melodia dos saxofones tenor 1 e 2 (comp. 45-49).	78
Figura 22 - Melodia dos trombones (comp. 45-47).	78
Figura 23 - Melodia dos trompetes (comp. 45-47).	78
Figura 24 - Acorde original dos fagotes.....	80
Figura 25 - Solo de contrafagote 2 (Stravinsky), comparado ao solo de trombone 1 (Brenzel). 81	
Figura 26 - Contrafagote 1, tímpanos e contrabaixos (Stravinsky) comparados aos flugelhorns 3 e 4 (Brenzel).	81
Figura 27 - Escala descendente no terceiro compasso de Brenzel.	81
Figura 28 - Percussão nos compassos iniciais das duas versões de <i>Dance of the Earth</i>	84
Figura 29 - Arpejo ascendente das flautas em Stravinsky e dos saxofones em Brenzel, ambos no segundo compasso.....	85
Figura 30 – Fragmento da escala ascendente nas duas versões.....	86
Figura 31 - Tema das trompas e, no destaque, o tetracorde menor no terceiro compasso do nº 75 de Stravinsky	88
Figura 32 - Compassos iniciais da <i>Introdução</i> da segunda parte, na versão para dois pianos. ..	91
Figura 33 - Compassos iniciais da "Introdução" da segunda parte, no arranjo de Brenzel.	91

Figura 34 - Evolução do tema do <i>Círculo Místico das Jovens</i> na partitura de Stravinsky.	92
Figura 35 –Acorde da seção de improviso.....	93
Figura 36 - "Motivo do charme" nas duas versões.	93
Figura 37 - Quatro compassos iniciais com suas respectivas cifras.	95
Figura 38 - Harmônico no segundo contrabaixo solista.....	96
Figura 39 - Segundo tema, na flauta contralto (Stravinsky) e no saxofone tenor 1 e trompete 1 (Brenzel).	96
Figura 40 - Divisão dos compassos em ambas as versões (a escrita de Brenzel foi utilizada como referência).....	99
Figura 41 - Comparação entre os contratempos de um compasso antes do número 113 (Stravinsky) e o motivo dos compassos 39 e 40 (Brenzel).	100
Figura 42 - Relação entre o acorde para o improviso e os materiais de Stravinsky.	102
Figura 43 - Temas da <i>Introdução</i> da primeira parte e de <i>Dances of the young girls</i> , respectivamente, usados como <i>backgrounds</i>	103
Figura 44 - Acentos de <i>Dances of the young girls</i> , no final da letra H	103
Figura 45 - Melodia da letra C de Brenzel em comparação à sua correspondente original....	105
Figura 46 – Melodia da letra E de Brenzel em comparação à sua correspondente original. ...	105
Figura 47 – Escala utilizada na seção de improviso.	106
Figura 48 - Divisão dos compassos nas versões de Stravinsky (142+2 até 144+2) e Brenzel (comp. 6-11). Esta última foi utilizada como referência.	109
Figura 49 - Divisão dos compassos nas versões de Stravinsky (144+3 até 148+3) e Brenzel (comp. 16-26). Esta última foi utilizada como referência.	110
Figura 50 - Acorde de Stravinsky no número 149 em diante.....	111
Figura 51 – Comparação entre a escrita de Glenn Miller em <i>Moonlight Serenade</i> (1939) e de Darcy James Argue em <i>Induction Effect</i> (2006).	129

Índice de quadros

Quadro 1 –Três ocorrências variadas de um mesmo trecho, nos compassos 43-50 do arranjo	65
Quadro 2 – Comparação das fórmulas de compasso dos nºs 43 de Stravinsky e letra \square de Brenzel.....	65
Quadro 3 - Forma e conteúdo em <i>Procession of the sage</i>	75
Quadro 4 - Comparação entre os acentos nas duas versões.....	86
Quadro 5 - Comparação entre dois elementos do nº 75 de Stravinsky em diante nas duas versões.	89
Quadro 6 - Comparação entre elementos das duas versões na letra L.	114
Quadro 7 - Instrumentação nos movimentos da obra.....	118
Quadro 8 - Comparação entre os andamentos originais e os andamentos do arranjo.....	122
Quadro 9 - Instrumentos improvisadores nos movimentos da obra.....	126

Sumário

Resumo.....	6
Abstract	7
Índice de figuras	8
Índice de quadros	10
Introdução	13
Capítulo 1 – Dialogismo em música	22
1.1 – Dialogismo e polifonia	23
1.2 – Reescritura.....	25
1.3 – Arranjo	28
Capítulo 2 – As obras e o jazz	32
2.1 – <i>A Sagração da Primavera</i>	32
2.2 – Stravinsky e o jazz.....	35
2.3 – Músicos de jazz e a obra de Stravinsky.....	38
2.4 – <i>A big band</i>	42
2.5 – <i>The Re-(W)rite Of Spring</i>	47
Capítulo 3 – Análise comparativa e relações dialógicas em <i>The Re-(W)rite Of Spring</i>	50
3.1 – Parte 1 - <i>Adoration of the earth (L’Adoration de la terre / Adoração da terra)</i>	51
3.1.1 – <i>Introduction (Introdução)</i>	51
3.1.2 – <i>Dances of the young girls (Les augures printaniers – danses des adolescents / Os augúrios primaveris – danças das adolescentes)</i>	56
3.1.3 – <i>Ritual of abduction (Jeu du rapt / Ritual de abdução)</i>	62
3.1.4 – <i>Spring rounds (Rondes printanières / Rondas primaveris)</i>	66
3.1.5 – <i>Ritual of the rival tribes (Jeux des cités rivales / Jogos das cidades rivais)</i>	70
3.1.6 – <i>Procession of the sage (Cortege du sage / Procissão dos sábios)</i>	74
3.1.7 – <i>The sage (Le sage / O sábio)</i>	80
3.1.8 – <i>Dance of the earth (Danse de la terre / Dança da terra)</i>	84
3.1 – Parte 2 – <i>The sacrifice (Le sacrifice / O sacrifício)</i>	89
3.2.1 – <i>Introduction (Introdução)</i>	89
3.2.2 – <i>Mystic circles of the young girls (Cercles mystérieux des adolescentes / Círculos místicos das adolescentes)</i>	94
3.2.3 – <i>Glorification of the chosen one (Glorification de l’élue / Glorificação da eleita)</i> .	98
3.2.4 – <i>Evocation of the ancestors (Evocation des ancêtres / Evocação dos ancestrais)</i> ..	102

3.2.5 – <i>Ritual action of the ancestors (Action rituelle des ancêtres / Ação ritual dos ancestrais)</i>	104
3.2.6 – <i>Sacrificial dance – the chosen one (Danse sacrale – l’élue / Dança do sacrifício – a eleita)</i>	107
Capítulo 4 – Resultados da análise comparativa.....	117
4.1 – Instrumentação.....	117
4.2 – Ritmo.....	119
4.3 – Melodias.....	123
4.4 – Harmonia.....	123
4.5 – Improvisação.....	125
4.6 – <i>Backgrounds</i>	127
4.7 – Texturas.....	128
4.8 – Forma.....	130
Capítulo 5 – Conclusão.....	133
Bibliografia.....	135

Introdução

“Essa obra ainda é tão única para nós hoje quanto foi em sua primeira *performance*”¹, relata o escritor Frank Onnen pouco mais de trinta anos após a estreia de *A Sagração da Primavera*, do compositor russo Igor Stravinsky (1882-1971). No recente ano de 2013 ocorreram celebrações em todo o mundo para lembrar o centenário da estreia da peça. Universidades, companhias de dança e orquestras renomadas montaram programações especiais em comemoração à efeméride², já que somente uma obra desta magnitude pode sentir seus efeitos e sua influência por mais de um século após a sua composição.

O balé *A Sagração da Primavera*, cuja estreia aconteceu em 29 de abril de 1913, em Paris, foi uma produção de Sergei Diaghilev e de sua companhia *Ballet Russes*. Causou um enorme choque na elite cultural francesa, acostumada a espetáculos de dança “tradicionais”, seguindo o gosto e o estilo então vigentes até o princípio do século XX. Isso se deu primeiramente em virtude da ousada coreografia de Vaslav Nijinsky, que se afastava de todos os princípios do balé clássico³. Foi a música composta por Stravinsky, porém, que em pouco tempo se mostrou o grande destaque desta produção, de modo que passou a ser apresentada autonomamente como um número de concerto. A coreografia original das primeiras montagens foi logo esquecida, ganhando uma recriação somente sete décadas depois.

(...) O próprio cenário, a coreografia, e, acima de tudo, as condições “interdisciplinares” estreitas de coordenação sob as quais agora se sabe que a música foi composta – estas são questões que, após a estreia de 1913, rapidamente saíram da consciência. Como peças de um andaime, elas foram abandonadas em favor do

¹ ONNEN, 1948, p. 1

² Para citar apenas cinco: a Filarmônica de Nova York, a Universidade da Carolina do Norte, o balé Joffrey de Los Angeles, o Teatro Bolshoi de Moscou e a Orquestra Filarmônica de Minas Gerais.

³ CHUA, 2007, p. 19

próprio edifício e relegadas para o “extra-musical”. Elas se tornaram história, ao contrário de arte viva⁴ (VAN DEN TOORN, 1987, p. 2).

Após a reação inicial, o trabalho de Stravinsky em pouco tempo ganhou reconhecimento. Numa execução sinfônica um ano depois, também por Pierre Monteux, regente que a estreou, a obra obteve um êxito “enorme e indiscutível”⁵. Nesse sentido, logo se tornou uma das peças mais célebres e influentes do século XX, chamada de “obra de arte incomparável”⁶ e “o fenômeno Stravinsky”⁷

Na avaliação de alguns estudiosos, a razão desse sucesso fundamenta-se em seu pioneirismo. Stravinsky utiliza na *Sagração* recursos musicais inéditos ou pouco explorados na época, com inovações no ritmo, harmonia, melodias, orquestração e “na lógica implacável e força telúrica com que todos esses elementos se conjugavam”⁸. Logo no princípio da obra já se percebe uma dessas inovações, o solo inicial no registro sobreagudo do fagote, abrindo caminho para inúmeras outras.

O mesmo século XX, que presenciou os reflexos e a influência de *A Sagração da Primavera* e de seu “caráter revolucionário”⁹ também assistiu a outra revolução: o desenvolvimento e a enorme difusão da chamada música popular. Surgida a partir do que hoje se denomina “música folclórica”, a música popular é “híbrida em essência e basicamente acopla o caráter harmônico da Europa com o caráter rítmico dos povos negros e indígenas (...) e que muito se legitima, posteriormente, com o surgimento das

⁴ No original: “(...) the scenario itself, the choreography, and, above all, the close “interdisciplinary” conditions of coordination under which the music is now known to have been composed—these are matters which, after the 1913 premiere, quickly passed from consciousness. Like pieces of a scaffolding, they were abandoned in favor of the edifice itself and relegated to the ‘extra-musical’. They became history, as opposed to living art.”

⁵ CASELLA, 1951, p. 47

⁶ COLLAER, 1930, p. 66

⁷ BOULEZ, 1995, p. 75

⁸ GROUT; PALISCA, 1994, p. 720

⁹ VAN DEN TOORN, 1987, p. 2

possibilidades fonográficas”¹⁰. É um polo musical amplo e sujeito a influências e transformações diversas. As tendências musicais emergentes são suscetíveis a combinações, gerando estilos novos e inusitados. Para MANCINI (1986, p. 243), as fronteiras entre os estilos musicais populares vêm sendo ultrapassadas, exigindo uma “mudança de conceito” por parte de músicos e arranjadores.

Um dos estilos que mais passou por transformações ao longo do século XX foi o *jazz*, surgido no sul dos Estados Unidos a partir da confluência da música europeia com os ritmos trazidos pelos imigrantes negros¹¹. Com o avançar de seu desenvolvimento, foram criadas diversas subdivisões, tamanha a proliferação a que o estilo chegou (*bebop*, *cool jazz*, *free jazz*, *gipsy jazz*, *latin jazz*, *stride*, *swing*, *jazz rock*, etc). O *jazz* é conhecido pela sua suscetibilidade a influências externas e pela grande capacidade de adaptação a elas. Assim, essa plasticidade tornou possível que peças dos contextos populares e eruditos ganhassem versões jazzísticas.

Para ilustrar a adaptação de peças eruditas para esse universo, citemos as gravações do trompetista Miles Davis de extratos da ópera *Porgy & Bess*, de George Gershwin, e também sua versão do *Concerto de Aranjuez*, de Joaquín Rodrigo. Na mesma linha, o pianista francês Jacques Loussier interpretou no formato de trio de *jazz* composições de Johann Sebastian Bach, como as *Variações Goldberg* e os *Concertos de Brandemburgo*. O também pianista Chick Corea elaborou cadenzas com “sabor” jazzístico para concertos de Mozart, como o nº 20, K. 466, no qual também há um prelúdio vocal criado pelo cantor Bobby McFerrin. Já os *Quadros de Uma Exposição*, de Modest

¹⁰ CÂMARA, 2008, p. 20. O autor se refere principalmente à música popular brasileira, latino-americana e norte-americana. Sua afirmação, contudo, ajuda na compreensão, mesmo superficialmente, do conteúdo geral tratado pela música popular do Ocidente.

¹¹ GRIDLEY, 2006, p. 29. HOBBSAWM (1989) é mais específico em seu histórico do *jazz*. Segundo ele, o estilo “surgiu no ponto de intersecção de três tradições culturais europeias: a espanhola, a francesa e a anglo-saxã. Cada uma delas produziu um tipo de fusão musical afro-americana característica: a latino-americana, a caribenha e a francesa (como a da Martinica), e várias formas de música afro-anglo-saxã, das quais (...) as mais importantes são as canções gospel e os *country blues*” (HOBBSAWM, 1989, p. 61).

Mussorgsky, peça conhecida pelo grande número de adaptações recebidas, também ganhou versões para o universo jazzístico em duas das formações mais usuais: trio de *jazz* (Hugh Lawson, 1983) e *big band*¹² (Ralph Burns, 1957; Arryn Ferguson, 1963, Flip Philipp, 2011).

“Por que os músicos de *jazz* adoram *A Sagração da Primavera*?” é a pergunta-título de um artigo do jornalista norte-americano Patrick Jarenwattananon¹³. Além de realizar um levantamento das principais gravações e arranjos adaptados ou baseados na *Sagração*, como os de Ornette Coleman, Alice Coltrane, Hubert Laws, e o trio The Bad Plus¹⁴, Jarenwattananon também lança algumas hipóteses que justificariam o sucesso da obra de Stravinsky no meio jazzístico. Além do fato de *A Sagração* e os primórdios do *jazz* serem contemporâneos, ainda que em contextos diferentes, ambos também possuem inspiração em formas e melodias folclóricas, além de se destacarem pelos avanços nos campos da harmonia e do ritmo.

Neste começo de século, *A Sagração da Primavera*, de Stravinsky, também foi objeto de uma adaptação para esta formação instrumental tradicionalmente jazzística, a *big band*. O saxofonista e arranjador norte-americano Darryl Brenzel (1961-) recebeu no final de 2008 uma encomenda de Brian Sacawa, curador de uma série de concertos em Baltimore (Maryland, EUA) chamada Mobtown Modern, que consistia numa adaptação de *A Sagração da Primavera* para *big band* (ou o sinônimo *jazz ensemble*, preferido pelo autor)¹⁵. Após cerca de dez meses de trabalho¹⁶, foi realizado o concerto de estreia da

¹² O termo *big band* se refere a um tipo de agrupamento musical muito popular entre as décadas de 1930 e 1950 nos EUA e outros países, sendo associada diretamente ao *jazz*. Normalmente possui entre doze e vinte e cinco membros, sendo constituída por naipes de saxofones, trombones e trompetes, além da base formada por piano, guitarra, baixo e bateria. Mais comentários sobre a *big band* se encontram no segundo capítulo.

¹³ “Why jazz musicians love ‘The Rite Of Spring’”. JARENWATTANANON, 2013

¹⁴ No segundo capítulo trataremos mais detalhadamente sobre esse histórico de arranjos baseados em *A Sagração da Primavera*.

¹⁵ WETZEL, 2013

¹⁶ Brenzel manteve um blog na internet durante produção do arranjo com comentários a respeito do andamento de sua adaptação: <<http://stravinskyforjazzensemble.blogspot.com.br>>

peça, rebatizada *The Re-(W)rite Of Spring*, em 12 de maio de 2010, pela *Mobtown Modern Big Band*, em Baltimore. Dois anos depois, foi lançada em disco pelo selo Inova. Cada um dos quatorze movimentos da obra original recebeu uma versão específica. Ritmos habitualmente executados por uma *big band*, como *swing*, baladas lentas e até mesmo bossa-nova, *rock* e *pop*, foram utilizados. Ademais, o autor abriu espaço para seções de improvisos, outra das características do *jazz*. Consequentemente, seu trabalho não se revelou simplesmente uma transcrição integral da partitura original, mas uma nova composição com características típicas da formação para a qual Brenzel estava a escrever, baseada nos temas e na sonoridade da *Sagração*.¹⁷

O objetivo central dessa pesquisa consistirá em realizar uma análise visando elucidar o processo criativo envolvido no arranjo de *A Sagração da Primavera*, de Darryl Brenzel, para *big band*. Por se tratar de uma obra que continuamente faz alusão a outra, estaremos sempre recorrendo à versão original de Stravinsky, realizando, dessa forma, uma análise comparativa entre ambas. Por conseguinte, nosso *corpus* de pesquisa envolverá as grades orquestrais das duas peças. Algumas análises da *Sagração da Primavera*, realizadas por HILL (2000) e BOULEZ (1995), eventualmente irão nos auxiliar a uma melhor compreensão de aspectos da obra. Não é possível desconsiderar, além disso, a improvisação, um dos elementos intrínsecos do *métier* jazzístico. O solo improvisado de um músico de *jazz* possui a mesma importância de uma melodia escrita, ou até mais, a depender do contexto. E certas particularidades da interpretação do *jazz*, como a montagem de acordes cifrados por pianistas, guitarristas e contrabaixistas, ou a criação de conduções rítmicas por bateristas, também merecem atenção. Por essa razão, adicionaremos ao nosso *corpus* uma gravação da peça. Escolhemos o lançamento oficial

¹⁷ NESTICO (1993, p. 1) defende que o arranjador deve ser orquestrador e compositor, já que, além de conhecer bem a formação instrumental para a qual escreve, também precisa ser “inventivo”. Clare Fisher, *bandleader* norte-americano, também entende que os papéis de arranjador, improvisador e compositor não se separam (STURM, 1995, p. 206).

em disco, que registrou a estreia da obra, por duas razões principais: 1) pela alta qualidade técnica da gravação, mesmo se tratando de uma *performance* ao vivo; 2) por contar com a regência do próprio arranjador, revelando, com maior fidelidade, as intenções musicais da partitura. Finalmente, relatos de Brenzel, tanto por escrito em seu *blog* na internet, quando em depoimento ao autor deste trabalho, complementarão as informações sobre seu percurso durante a elaboração da peça.

Mesmo costumeiramente divididas em campos distintos, as chamadas música popular e música erudita mantêm fronteiras tênues entre si. Ambos os universos são influenciados mutuamente. Nessa linha, compositores ditos eruditos habituaram-se a retirar melodias do universo popular e a transformá-las em temas de suas obras, como se pode fartamente observar no repertório de diversos compositores nacionalistas do século XIX, como Glinka, Smetana, Dvorák, Grieg e os membros do chamado “Grupo dos Cinco” russo (Mussorgski, Cui, Rimski-Korsakov, Balakirev e Borodin), além de Villa-Lobos e Guerra-Peixe. Músicos populares com maior instrução formal, por sua vez, usualmente costumam se utilizar de técnicas composicionais “clássicas” visando maior elaboração estrutural de suas peças. Frank Zappa, Jon Lord, Kerry Minnear, Rick Wakeman e os brasileiros Egberto Gismonti e Arrigo Barnabé se enquadram nesse perfil. A prática do arranjo é uma das principais vias para se transitar entre um universo e outro.

A versão jazzística de *A Sagração da Primavera*, *The Re-(W)rite Of Spring*, é um claro exemplo de diálogo entre a música erudita e popular. Consideramos que a análise da referida obra será útil para relacionarmos os procedimentos composicionais e metodológicos utilizados pelo autor na adequação das diversas situações encontradas na peça original, conhecida por sua complexidade e sua riqueza de material. A escolha desse arranjo, como alvo desta pesquisa, se deve à grande minudência exigida em sua adaptação, uma vez que contemplou a peça original em sua integralidade. Grande parte

de arranjos semelhantes, mesmo os que se propõem a adaptar uma obra completa, como a suíte *Quebra-Nozes* de Tchaikovsky na versão de Duke Ellington ou os *Quadros de Exposição* pela banda de rock Emerson, Lake & Palmer, fazem um apanhado de temas escolhidos ao gosto dos autores. Brenzel, em contrapartida, trabalhou todas as quatorze cenas de Stravinsky, não deixando de lado nem mesmo movimentos curtos como *O sábio* (*The sage/Le sage*) e *Evocação dos ancestrais* (*Evocation of the ancestors/ Evocation des ancêtres*). O resultado é uma abundante e variada coletânea de situações musicais, que poderá servir de inspiração a outros arranjadores que desejem praticar semelhante tarefa, ou mesmo analistas e apreciadores que pesquisem este campo musical. Constatando a relativa escassez de bibliografia sobre o assunto, sobretudo no Brasil, nosso intento é contribuir para a ampliação do conhecimento acerca dessa prática musical.

O referencial teórico consistirá de conceitos ligados originalmente à Análise do Discurso e à Linguística. O contato com as ideias do pensador russo Mikhail Bakhtin, particularmente sua aplicação no campo da Música, iluminará a reflexão sobre a natureza dialógica da linguagem. Conceitos como dialogismo e polifonia linguístico-discursiva ilustrarão com maior nitidez as circunstâncias de interconexão e inter-relações entre obras, que é precisamente o que se verifica em nosso objeto de pesquisa. Serão também explicitadas as definições de reescritura e arranjo musical. No **capítulo 1** será discutida mais profundamente a fundamentação teórica deste trabalho. Em relação à Análise Musical, não é empregado um método específico que se preste para toda a obra, mas sim conceitos há muito consagrados por grandes nomes da literatura musical que referenciam pontos importantes de nosso cotejamento. A análise da *Sagração* realizada por Peter Hill (HILL, 2000) é a principal referência no momento de cotejamento da obra. Especificamente quanto ao ritmo, Pierre Boulez é o principal modelo, na sua própria análise feita no artigo *Stravinsky Permanece* (BOULEZ, 1995). O trabalho com cifragem popular e sua correlação com a funcionalidade tonal é retirado de obras pioneiras de Almir

Chediak no Brasil, como os seus *Harmonia e Improvisação* (CHEDIAK, 1986) e *Dicionário de Acordes Cifrados* (CHEDIAK, 1984), cuja técnica foi aperfeiçoada na tese de doutorado do prof. Fábio Adour (CÂMARA, 2008), também utilizada neste trabalho.

Em seguida, o **capítulo 2** apresentará mais detalhes a respeito de nosso *corpus* de pesquisa. Os pormenores, as características e a repercussão das duas versões da *Sagração da Primavera* serão abordados, com um natural destaque para o arranjo jazzístico, nosso principal enfoque. Mostraremos também as relações entre a obra de Stravinsky e o *jazz*, revelando ecos do estilo em algumas peças do compositor russo, além da influência de seu repertório, particularmente da *Sagração*, sobre músicos de *jazz*. Como ilustração, realizaremos um levantamento dos arranjos realizados sobre *A Sagração da Primavera*, especialmente por músicos ligados ao universo do *jazz*. Serão apresentadas também algumas características sobre a formação instrumental *big band*. Por último, traremos mais informações a respeito do contexto de surgimento do arranjo jazzístico da *Sagração* e de seu autor, Darryl Brenzel.

O **capítulo 3** se encarregará de analisar com detalhes a peça *The Re-(W)rite Of Spring*, sempre em comparação à versão original de Stravinsky, na qual foi baseada. O referencial teórico exposto anteriormente guiará essa análise. Por fim, os diversos procedimentos de composição e arranjo depreendidos a partir da análise anterior serão arrolados no **capítulo 4** mediante os elementos estruturais básicos da Música: ritmo, melodias, harmonia, forma, instrumentação, texturas, etc.

Além da redação do texto dissertativo, este trabalho gerou como produto um registro em áudio da obra, a partir de uma execução da mesma. A Geraes Big Band, formação pertencente aos Grandes Grupos Instrumentais (GGI) da Escola de Música da UFMG, muito gentilmente se dispôs a ensaiar e a apresentar a obra no segundo semestre de 2015. Essa foi, portanto, a estreia de *The Re-(W)rite Of Spring* no Brasil, nos dias 11

de novembro, dentro da série VivaMúsica da Escola de Música da UFMG, e 12 de novembro, dentro da série Conexões Musicais do Conservatório UFMG. Os ensaios da peça foram dirigidos nas seis primeiras semanas pelo autor deste trabalho e no tempo restante pelo Prof. Oiliam Lanna. A experiência prática dos ensaios e da execução da obra gerou reflexões e considerações que complementaram enormemente o trabalho.

Capítulo 1 – Dialogismo em música

O propósito inicial deste trabalho consistia em estudar o campo do arranjo para formações instrumentais jazzísticas a partir de obras do universo erudito, tomando como foco a versão citada de *A Sagração da Primavera, The Re-(W)rite Of Spring*. Num primeiro exame desta peça, o que chamou a atenção foi a capacidade do arranjador de transportar os temas de Stravinsky para um contexto distinto e, ao mesmo tempo, manter suas características originais reconhecíveis. Afinal, está-se lidando com consideráveis diferenças de tempo, espaço, constituição musical, linguagem, objetivos, público-alvo, etc. No entanto, uma análise comparativa pura e simples dos elementos musicais entre as duas obras não seria suficiente para serem elucidadas todas as semelhanças e diferenças entre elas. Afinal, há muito mais do que apenas um deslocamento de melodias e harmonias para uma circunstância diversa. Trata-se de uma rica interconexão não apenas entre duas peças, mas entre toda uma gama de referências musicais e extra-musicais com as quais cada uma dialoga.

Para nos auxiliar nesse percurso, tivemos um oportuno contato com o pensamento do filósofo, escritor e teórico russo Mikhail Bakhtin (1895-1975). Ao longo de sua trajetória, juntamente a seu Círculo de estudiosos, debruçou-se com profundidade sobre temas os mais variados ligados à Crítica Literária, Sociologia, Filosofia, Psicologia e Linguística. Não há uma uniformidade em sua obra, devido, sobretudo, ao fato de que sua forma de trabalho passava por uma constante revisão e reelaboração dos escritos. Seu estudo pode ser um tanto laborioso e dar margem a discussões e interpretações variadas. O inacabamento de seus textos, resultado desta contínua reformulação, é um dos fatores responsáveis por essa falta de regularidade. Os problemas relacionados à tradução e a dubiedade da autoria de alguns dos seus trabalhos, publicados em nome de outros autores,

como Voloshinov e Medvedev, também dificultam o seu estudo. Contudo, a abrangência de suas ideias e a influência de seu pensamento nos estudos de diversas áreas do conhecimento a partir de meados do século XX esclarecem a razão de ser intensamente estudado e discutido até hoje.

1.1 – Dialogismo e polifonia

Interessar-nos-ão particularmente as formulações ligadas à Análise e Teoria do Discurso. Para Bakhtin, a linguagem possui uma natureza constitutivamente dialógica, ou seja, “a palavra de um dado locutor é sempre e inevitavelmente perpassada pela palavra do outro, sendo igualmente a palavra do outro” (FURTADO, 2012, p. 17). Assim, há constantes relações de sentido entre dois ou mais enunciados. O enunciado, que vem a ser a “unidade real da comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2003, p. 269), pode ser oral ou escrito, desde uma simples palavra proferida por um interlocutor até um trecho mais longo de um discurso. Ele é impregnado de sentido, diferentemente das unidades da língua, que são neutras, não têm direcionamento e nem esperam resposta. Cada enunciado é único, possuindo um sentido particular num contexto que não se repetirá. Ele se insere dentro de uma cadeia de comunicação, respondendo a outro enunciado e dando margem a uma nova resposta, ou seja, é dialógico, estando em relação de convergência ou divergência com outros enunciados. Dessa maneira, há uma rede de “fios dialógicos”, num “entrelaçamento infinito” (BARTHES, 1987) que atravessa a história e interconecta os discursos. O discurso, portanto, “nasce do diálogo como sua réplica viva e forma-se na mútua-orientação dialógica do discurso de outrem no interior do objeto. A concepção que o discurso tem de seu objeto é dialógica” (BAKHTIN, 1998, pp. 88–89).

O conceito de polifonia¹⁸ também foi amplamente discutido por Bakhtin e pelos estudiosos contemporâneos a ele e posteriores. A partir da investigação das relações entre o autor e o herói no romance de Dostoievsky, Bakhtin identifica a polifonia, no sentido linguístico-discursivo, como sendo

a convivência e a interação, em um mesmo espaço do romance, de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, vozes plenivalentes e consciências equipolentes, todas representantes de um determinado universo e marcadas pelas peculiaridades desse universo. Essas vozes e consciências não são objeto do discurso do autor, são sujeitos de seus próprios discursos. A consciência da personagem é a consciência do outro, não se objetifica, não se torna objeto da consciência do autor, não se fecha, está sempre aberta à interação com a minha e com outras consciências e só nessa interação revela e mantém sua individualidade. Essas vozes possuem independência excepcional na estrutura da obra, é como se soassem ao lado da palavra do autor, combinando-se com ela e com as vozes de outras personagens. (BEZERRA, 2005, pp. 194–195).

A aplicação dessas ideias no domínio da Música, primeiro a partir da tese de Doutorado do professor Oiliam Lanna¹⁹, e depois pelos trabalhos de alguns de seus orientandos²⁰, abriu caminho para uma compreensão do texto musical sob a ótica do discurso. A obra musical, de maneira semelhante ao enunciado, é encarada por uma perspectiva dialógico-polifônica. Ela possui vozes internas que se interconectam entre si e a outras obras, permitindo uma relação com seu histórico evolutivo, sua contemporaneidade e sua perspectiva de inclusão num “universo sócio-cultural que ainda não é o seu, mas no qual sua atuação é vislumbrada como possibilidade” (LANNA, 2005, p. 28). A noção de polifonia em Música é expandida para além de sobreposição de linhas melódicas, sendo entendida também como “a integração, numa determinada obra, de materiais musicais tomados de empréstimos de outras obras” (FURTADO, 2012, p. 39), inserindo-a num cadeia de comunicação do universo dialógico.

¹⁸ O termo ‘polifonia’, originário do domínio da Música, se refere à simultaneidade de duas ou mais linhas melódicas (referindo-se a vozes ou partes). No sentido linguístico-discursivo, denota uma manifestação específica do dialogismo, implicando a existência de mais de uma voz no discurso.

¹⁹ LANNA, 2005

²⁰ P. ex., RIBEIRO (2011), GUIMARÃES (2011) e FURTADO (2012).

O compositor György Ligeti, no ensaio *A forma da música nova* (1966), explica que a compreensão da função dos elementos de uma obra só adquire maior sentido quando em comparação com outras obras de um mesmo compositor ou de uma determinada tradição. E usa também a imagem de uma rede quando se refere à forma musical e suas transformações no curso da história:

(...) cada compositor continua a tecer a rede gigante de um determinado lugar, criando emaranhados e nós novos que serão, por sua vez, continuados ou afrouxados e tecidos de um outro modo pelo próximo. Há lugares onde o tecido não continua, mas é, ao contrário, rasgado: ele é retomado em seguida com novos fios e de um novo ponto aparentemente desligado da estrutura prévia do tecido. Mas, se observado com mais afastamento, percebe-se um fio quase transparente se enrolar sem que se note os rasgões: mesmo o que parece desprovido de relação e de tradição entretém uma ligação secreta com o passado. (LIGETI, 2001, p. 152)

Ao se levar em consideração os conceitos baktinianos, nota-se que a obra que constitui o objeto deste estudo, *The Re-(W)rite Of Spring*, é polifônica já em seu título. A versão original em inglês se denomina *The Rite Of Spring* (“o rito da primavera”). O acréscimo da letra “w” transformaria a palavra “rito” em “escrever”. O autor então posiciona esta letra entre parêntesis, precedida pelo prefixo “re”, podendo assim soar também como “o reescrito da primavera”, ou “a reescritura da primavera”. Observa-se uma bivocalidade no título, implicando mais de um possível significado, o que é coerente com o conteúdo da obra, que é simultaneamente o balé de Stravinsky e a sua reescritura em um novo contexto.

1.2 – Reescritura

No domínio da linguística, o termo “reescrita” ou “reescritura” pode ser encarado de diversas maneiras. OLIVEIRA (2005, p. 37) trata a reescritura como sinônimo de retextualização, significando refazer um texto “para melhor organizar o conteúdo e a forma, visando atender as expectativas sociais para o texto que estiver sendo produzido”. Entre as várias formas de reescritura, segundo LEFEVERE (2007), estão a tradução, a

antologização, a edição, a historiografia, a compilação e a crítica literária. Para este autor, os intermediários, incluindo os reescretores, têm fundamental importância na sobrevivência de literaturas do passado, tornando-as acessíveis a novos públicos.

Segundo o crítico literário francês Gerald Genette (1982), a reescritura se estabelece como uma relação hipertextual, entre classes de textos que englobam certos gêneros canônicos. Ao estudar a informação científica em textos de popularização da ciência, COLUSSI (2002) identifica como os principais recursos de reescritura as metáforas, o aposto, a personificação e a glosa, tendo o objetivo de destinar a informação a um público não familiarizado, o que explica seu caráter metalinguístico. Já Anne-Claire Gignoux (2003) distingue três tipos de reescrituras baseados na relação entre autor e livro: a) reescritura intratextual, como a auto-citação; b) reescritura macrotextual, enquanto citação num macrotexto e c) reescritura intertextual, na qual um autor cita o livro de outro.

Novamente a partir do entendimento da partitura e da manifestação sonora da peça musical também como enunciados, portanto dotados de sentido, recorreremos à reflexão do Prof. Silvio Ferraz quanto à noção de reescritura em Música. Num primeiro nível, a reescritura para o autor corresponde a “atravessar uma música por uma ideia que lhe é alheia” (FERRAZ, 2008). A noção de reescritura associa-se dessa maneira à de sonoridade, tal qual se desenvolve na música do século XX. Como principal exemplo, cita a orquestração de Anton Webern do *Ricercare a 6* da *Oferenda Musical* de Bach, na qual o grande motor é a nota musical ser atravessada pelo timbre e por uma noção de espacialidade²¹. Em um nível mais global, segundo Ferraz,

a reescritura é simplesmente tomar um trecho de música de outro compositor, uma frase, uma sequência harmônica, um timbre, e copiá-la de modo irregular,

²¹ O autor se refere particularmente ao tratamento timbrístico segundo os princípios da *Klangfarbenmelodie*, anunciado por Arnold Schoenberg em seu tratado de Harmonia (1911). Outras importantes obras que aplicam esse conceito são as *Cinco peças para orquestra, op. 16* (1909), do próprio Schoenberg e as *Cinco peças para orquestra, op. 10* (1913) de Anton Webern.

arrastando as notas para lugares errados, fazendo pequenos ou grandes retardos e antecipações, esticando algumas passagens (FERRAZ, 2008, p. 50).

De um modo geral, a reescritura corresponderia à retomar uma amostra musical qualquer e submetê-la a uma escuta atual (FERRAZ, 2008, p. 56).

A partir deste entendimento, é conveniente se recordar que a prática da reescritura era comum desde o período barroco, conforme exemplos arrolados pelo autor. J. S. Bach transcreveu para teclado obras de Alessandro Marcello (*Concerto em ré menor para oboé, cordas e baixo contínuo*), Antônio Vivaldi (*Concerto para quatro violinos, violoncelo, cordas e baixo contínuo*, entre outras) e outros compositores italianos dos séculos XVII e XVIII. O *Requiem* de Mozart contém em si, segundo Ferraz, ecos de Haendel, Pergolesi e Palestrina. E compositores do século XX intensificaram a prática, utilizando-se de obras de períodos mais remotos para a construção de novas composições. Os exemplos dados são de Igor Stravinsky, que acrescenta vozes aos madrigais de Gesualdo²² e “reinstrumenta’ e ‘rearmoniza’” trechos de obras de Pergolesi em *Pulcinella* (1920); de Alban Berg, que integra uma melodia do coral *Es ist genug* de Bach ao seu *Concerto para violino* (1935); e, mais recentemente, de Salvatore Sciarrino, ao utilizar em sua obra elementos de G. de Machault, Gesualdo, Bach e Mozart.

Outro importante compositor que muito praticou a reescritura foi Luciano Berio. Em *Coro* (1975-77), ele reescreve o coro de trompas da tribo dos Banda Linda, da África Central, e se utiliza de textos de fontes croatas, polinésias, peruanas, persas e outras. As obras *Voci* (1984) e *Naturale* (1985) são construídas a partir de cantos sicilianos. Não se pode esquecer de sua *Sinfonia* (1968-69), em que ele emprega, como “esqueleto”, o *scherzo* da *Segunda Sinfonia* de Mahler, a partir do qual faz citações de outras obras, como trechos do quarto movimento (*Peripetie*) de *Cinco Peças para Orquestra* de Schoenberg e do segundo movimento (*Jeux de Vagues*) de *La Mer*, de Claude Debussy.

²² Conforme explicação do próprio compositor (STRAVINSKY; CRAFT, 2010, p. 24).

Pierre Boulez também fez uso da técnica da reescritura, particularmente na obra *Sur Incises* (1996), para três pianos, três harpas e três percussionistas, composta a partir do material de *Incises* (1994), para piano. Na reescritura, o compositor privilegia o trabalho com a espacialização do material musical. Ambas as peças são compostas sobre séries de alturas já utilizadas em *Répons* (1981), *Messagesquisse* (1976-77) e *Dérive I* (1984). Boulez já havia se utilizado do mesmo procedimento, quando construiu *Structures II* (1961) a partir de elementos de *Structures I* (1952).

Para reforçar suas afirmações, Silvio Ferraz mostra diversos exemplos de reescritura em sua própria obra. As peças *Capela do Rosário. Prados. MG* (1985) e *Extemporânea* (1991) foram feitas a partir do coral *Bajulans*, do ciclo *Visitação dos passos*, do compositor mineiro Manoel Dias de Oliveira. O ciclo *Arcos para Giacometti* (2004) reescreve as peças de Vivaldi *Sinfonia em si menor, al Santo Sepolcro* e trechos do *Verão das Quatro estações*. E *Itinerários do Curvelo* (2006) foi “totalmente realizada” a partir da obra *Tinnitus*, de Rodolfo Caesar. A ideia de reescritura, segundo conclusão de Ferraz, não compreende a retomada de uma obra, citada entre aspas, mas “de uma determinada situação de escuta: a escuta de uma recordação distante, a escuta dentro d’água, a escuta eletroacústica entre os instrumentos acústicos, etc”. Para o compositor, não se trata de um campo científico, “mas de um campo de invenção alimentado justamente pela imaginação de tais situações e pela especulação de quais seriam as suas pertinências acústicas” (FERRAZ, 2008, p. 57).

1.3 – Arranjo

O arranjo musical também lida com a transformação de um material preexistente, podendo ser também uma forma de reescritura. Mesmo estando em contínua relação de interdependência com uma peça anterior, o arranjo é acrescido da contribuição artística

do arranjador, o que nos legitima a considerá-lo como sendo uma obra independente. Esse fato vai ao encontro da ideia explicitada por BOYD (2001) de que o arranjo sempre envolve algum grau de recomposição, que pode ir desde uma transcrição quase literal até uma paráfrase²³. Em sua dissertação, Luiz de Carvalho Duarte realiza uma minuciosa revisão bibliográfica acerca da conceituação de arranjo por vários autores e depreende:

Infere-se que o arranjo, embora seja geralmente entendido apenas como uma atividade musical alheia da concepção de uma obra musical, pode ser compreendido como o processo inerente ao pensamento composicional que circunscreve a obra musical, ainda que circunstancialmente, num enunciado sonoro. Esse enunciado, por um lado, reforça os elementos formadores da identidade da obra musical, por outro, transforma e complementa essa identidade, com a introdução de elementos novos. Dessa forma, integra-se à obra como um todo, num processo que, ao mesmo tempo, revela e transfigura sua identidade. (DUARTE, 2010, p. 30).

Do mesmo modo que NETTL (1974, p. 6) compreende a composição e a improvisação como “extremidades opostas de um mesmo *continuum*”, ao invés de processos distintos, o arranjador Clare Fischer afirma o mesmo, utilizando-se de outras palavras: “improvisação é ‘agora’ e composição é ‘depois’. Improvisação é como a fala e composição é como a palavra escrita”²⁴ (FISCHER apud STURM, 1995, p. 206). De maneira similar, GUEST (1996) e STEWART (2007) também defendem que o arranjo, enquanto processo criativo, não é desvinculado da composição.

Alguns arranjos transformam tão radicalmente a peça original que são recompostos de maneira irreconhecível. Algumas composições supostamente originais usam fortemente materiais de outras composições, de modo que poderiam ser vistos como arranjos (...). Para serem consideradas arranjos, as obras devem manter alguma ligação com as obras em que se baseiam, mesmo se, por vezes, a relação pareça tênue (STEWART, 2007, p. 18).²⁵

²³ O escritor Affonso Romano de Sant’Anna (1988) fez um estudo da paráfrase, em comparação a outros conceitos como paródia, estilização e apropriação. A paráfrase, segundo ele, se refere a uma continuidade ou repetição de uma sentença. Trata-se de uma reafirmação, em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma obra escrita. Com relação à Música, paráfrase se refere originalmente a uma técnica composicional, popular nos séculos XV e XVI, em que “um tema - geralmente monódico - é dividido em seções, cada uma das quais utilizada como base para o desenvolvimento de todas as vozes” (CHAILLEY, 1967, p. 59).

²⁴ No original: “*Improvising is ‘now’ and writing is ‘later’. Improvising is like speech, and writing is the notated word*”.

²⁵ No original: “*Some arrangements so radically transform the original piece that it is recomposed beyond recognition. Some supposedly original compositions borrow so heavily from other compositions that they could be seen as arrangements (...). To be considered arrangements, works must retain some connection to the works on which they are based, even if at times the relationship seems tenuous.*”

Uma boa execução de um arranjo, de acordo com ADOLFO (1997, p. 5), é enriquecida pelas sugestões e contribuições dos músicos, devendo o arranjador estar em “total sintonia” com eles. Um tipo específico de arranjo, chamado de “*head arrangement*” (“arranjo de cabeça”), depende intrinsecamente da participação dos músicos, conforme explica SCHULLER (2006). Não há partituras ou então elas se constituem apenas de anotações simplificadas ou esboços da peça, de maneira que cada um dos executantes presta algum tipo de colaboração em sua construção. O mesmo autor afirma ainda que, principalmente no caso particular do *jazz*, toda *performance* que envolva improvisação é uma forma de arranjo, uma vez que o improvisador retrabalha o material melódico instantaneamente durante seu solo.

ANDRADE (2005, p. 11) sustenta que o arranjo não acarreta nenhuma descaracterização, “desde que o arranjador respeite a obra original e não faça simplificações abusivas e tratamentos banalizadores”. Considera “uma forma válida de releitura, favorecendo a exploração de combinações instrumentais inusitadas e promovendo assim uma significativa expansão de repertório”.

Por diversas razões, o arranjo abordado neste trabalho, *The Re-(W)rite Of Spring*, é dialogicamente rico, em muitos aspectos. Primeiramente por ser uma peça com a clara intenção de responder a outra. Uma vez considerada a obra musical como um enunciado, ela é dotada de um acabamento e da expectativa de uma *compreensão responsiva ativa*, ou seja, de seu discurso ser compreendido e ter uma possibilidade de resposta. *A Sagração da Primavera* serviu de referência e influência a muitas gerações de compositores, estudiosos e ouvintes em geral. Mais especificamente, como se verá no capítulo seguinte, foi amplamente adaptada para diversas formações musicais por vários arranjadores, tendo sido, dessa maneira, “respondida”.

Em segundo lugar, o arranjo de Darryl Brenzel dialoga com o universo do *jazz* e suas peculiaridades estilísticas, remetendo-se a diversos períodos e subgêneros musicais da literatura do *jazz*, como um grande apanhado do gênero. Mais ainda: o que se vê nesse arranjo é a visão pessoal do autor a respeito do *jazz*, baseada em sua experiência e em sua vivência individual, ou seja, é a sua compreensão responsiva ativa desse gênero. E, finalmente, a liberdade que o músico de *jazz* encontra na execução, especialmente nos segmentos destinados à improvisação, torna cada *performance* única, com contribuições particulares dos músicos. Desta vez o diálogo se manifesta entre o intérprete, o seu pré-conhecimento do estilo e suas habilidades técnicas²⁶. Por essa razão, incluímos em nosso *corpus* uma gravação da obra, já que esse aspecto pode ser melhor observado por meio de um registro sonoro. Portanto, o arranjo extrapola a sua partitura e só se realiza em plenitude através da execução.

²⁶ Mais reflexões sobre a improvisação se encontram no capítulo 4.6.

Capítulo 2 – As obras e o jazz

2.1 – A Sagração da Primavera

Do muito que já foi documentado, debatido e refletido a respeito de *A Sagração da Primavera*, parece-nos mais conveniente nesse momento voltar nossa atenção para o seu impacto na música ocidental do século XX. Isso porque a trajetória de Stravinsky, o contexto de surgimento da obra, o processo de criação do compositor, os ensaios e a conturbada estreia já estão bem documentados por importantes autores que presenciaram estes acontecimentos ou que trataram estes assuntos com a merecida profundidade. O compositor Alfredo Casella, por exemplo, foi um dos que se encontraram na plateia do Théâtre des Champs-Élysées na noite de 29 de maio de 1913 e registrou, no livro *Stravinsky*, de 1926²⁷, alguns fatos de que foi testemunha. Modris Eksteins, historiador canadense, abordou a cultura europeia na véspera e durante o período da Primeira Guerra Mundial no livro que leva no título o balé de Stravinsky²⁸. O seu primeiro capítulo relata em detalhes os bastidores da estreia e a repercussão da obra na sociedade francesa da Belle Époque, além de demonstrar de que maneira *A Sagração* refletiu o espírito de seu tempo e as importantes transformações que fatalmente culminariam no conflito.

O historiador Donald J. Grout não tem dúvidas em considerar *A Sagração da Primavera* como a obra mais famosa da primeira metade do século XX (GROUT; PALISCA, 1994, p. 720). Após o exame do contexto de estreia e da repercussão de cinco obras dos séculos XVII ao XX, entre elas *A Sagração*, KELLY (2000) declara que a estreia do balé de Stravinsky foi “o momento único mais importante da História da Música do século XX”, cuja repercussão continua a reverberar no século XXI²⁹. O

²⁷ CASELLA, 1951

²⁸ EKSTEINS, 1991

²⁹ No original: “The most important single moment of the 20th century music” (KELLY, 2000, p. 258)

compositor Leonard Bernstein afirmou em certa ocasião: “Esta partitura tem sessenta anos de idade, mas nunca deixou estar no topo da sofisticação de escrita de ritmos primitivos (...). Ela tem as melhores dissonâncias que alguém já pensou e as melhores assimetrias e politonalidades e polirritmias ou o que você quiser chamar”³⁰.

ROSS (2007, pp. 90–91) descreveu *A Sagração* como uma obra profética, renunciando “um novo tipo de arte popular – menos artificial, embora sofisticado, dotado de uma elegância rustica, entremeando estilo e força bruta”. Antevendo uma “segunda vanguarda” de composição clássica, essa música, diferentemente das obras de boa parte do século XIX, seria mais ligada à realidade, ao corpo, aos padrões da fala, à dança, enfim, “à dureza da vida como ela é”.

Como foi explicado no capítulo anterior, *A Sagração da Primavera* será tratada como um enunciado, que se relaciona a enunciados anteriores e esperará resposta posterior, dialogando com novos enunciados. Procuraremos focar, portanto, na relação entre a obra e as “respostas” geradas por ela.

Oliver Messiaen teve a oportunidade de reger *A Sagração da Primavera* com apenas dezessete anos de idade, em 1926³¹. Quatro anos depois, o compositor escreveu uma análise da obra. Nas suas publicações *Técnica de minha linguagem musical* (1942) e *Tratado de ritmo, cores e ornitologia* (1949-1992), há exemplos do tratamento rítmico de Stravinsky, em comparação ao seu próprio método aplicado em suas obras. Messiaen foi um importante divulgador dos procedimentos composicionais de Stravinsky durante toda a sua vida. Dois de seus alunos, Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, também reconheceram a grandeza da obra de Stravinsky e a analisaram.

³⁰ No original, “That page is sixty years old, but it’s never been topped for sophisticated handling of primitive rhythms (...). It’s also got the best dissonances anyone ever thought up, and the best asymmetries and polytonalities and polyrhythms and whatever else you care to name” (BERNSTEIN, 1976, p. 357).

³¹ BENITEZ, 2013

Há também diversas obras em que se pode detectar elementos que aludem à *Sagração da Primavera*. Na primeira parte do balé *Billy The Kid* (1938), de Aaron Copland, há algumas melodias nos instrumentos de sopro em quintas paralelas que, segundo ROSS (2007, p. 296), são inspiradas na seção *Rondas primaveris* da *Sagração*. As peças *Amériques* (1918-1921) e *Octandre* (1923), de Edgard Varèse, prestam tributo aos seus antecessores, entre eles, Igor Stravinsky e Claude Debussy. Steve Reich, cujo contato com a *Sagração* na juventude foi decisivo em sua formação musical³², escreveu em 1973 *Music for pieces of wood*, em que faz uso de polirritmias cujas raízes remetem diretamente a Stravinsky. Em *Okho* (1989), Iannis Xenakis emprega instrumentos de percussão africanos para se criar uma sonoridade “primitiva”, da mesma maneira que o compositor russo buscou em seu famoso balé.

A inclusão de trechos da *Sagração da Primavera* em um segmento do filme de animação *Fantasia* (1940) de Walt Disney contribuiu enormemente para a difusão e popularidade da música deste balé em todo o mundo. No entanto, Stravinsky não se mostrou satisfeito com a seleção dos trechos da obra e considerou “execrável” a execução da mesma pela Philadelphia Orchestra, sob regência de Leopold Stokovsky³³.

Em diversas trilhas sonoras para o cinema assinadas por John Williams encontram-se referências stravinskianas. Em *Tubarão* (1975), dirigido por Steven Spielberg, o tema do tubarão branco é, segundo SCHEURER (1997, p. 60), uma “página rasgada diretamente da *Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky, ecoando especialmente as vigorosas polirritmias da abertura do balé”³⁴. Outro trecho facilmente

³² Reich afirmou, em entrevista ao site NME.com, que a peça de Stravinsky o “atingiu poderosamente”, a ponto de a chamar de “a coisa mais maravilhosa do mundo” (disponível no endereço <<http://www.nme.com/blogs/nme-blogs/steve-reich-interview-on-radiohead-aphex-twin-and-the-rite-of-spring>>).

³³ STRAVINSKY; CRAFT, 1981, p. 146.

³⁴ No original: “...a page ripped right out of Igor Stravinsky’s *The Rite Of Spring*, echoing especially the vigorous polyrhythms of the ballet’s opening”

reconhecível está na faixa *The Dune Sea of Tatooine*, do filme *Star Wars Episódio 4* (1977), que remete diretamente à introdução da segunda parte da *Sagração*.

Em 2013 o compositor pernambucano Marlos Nobre estreou a obra *Sacre du sacre*, encomendada pela Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, em homenagem ao centenário de *A Sagração da Primavera*. Sobre a obra, Nobre afirmou: “Realizei em um estado de puro transe criativo a minha homenagem pessoal a tudo o que essa peça significou para mim, praticamente me fazendo decidir ser compositor”. De acordo com ele, “Stravinsky dizia que só começava a compor quando encontrava a métrica e o ritmo certos: depois disso, todo o resto brotava por meio de um duro trabalho. Nesta minha obra, tudo parte deste conceito”.³⁵

2.2 – Stravinsky e o jazz

O compositor Alex Hawkins³⁶ lembra que a vida de Stravinsky pode ser resumida numa trajetória no sentido leste-oeste: inicia-se na Rússia, com influência composicional de Rimsky-Korsakov; passa pelo período franco-suíço, o mais conhecido de sua carreira, no qual desenvolveu seu trabalho com os *Ballets Russes*, e, posteriormente, suas primeiras obras no estilo dito “neoclássico”; até finalmente desembarcar nos Estados Unidos, onde realiza experimentações fazendo uso da técnica serial de composição e onde reside até a sua morte. Da mesma maneira, pode-se fazer um paralelo com sua obra, que também caminhou progressivamente rumo a um diálogo com a música do ocidente, especialmente com a música norte-americana, como veremos.

Pelo fato de Stravinsky ter sido um compositor eminentemente urbano, tendo se estabelecido artisticamente em Paris e realizado constantes turnês por outras capitais

³⁵ <www.concerto.com.br/contraponto.asp?id=2039>

³⁶ “Stravinsky And Jazz - Jazz on 3”, 2011

européias, inevitavelmente acabaria tendo contato com a música popular norte-americana, que em meados da década de 1910 já se propagava pelo mundo como símbolo do “ideal de progresso” daquela nação³⁷. Duas décadas antes de sua mudança definitiva para a América, Stravinsky tem seu primeiro contato com a música daquele país em 1918, através do *ragtime*, um dos gêneros predecessores do *jazz*. O maestro suíço Ernest Ansermet, após viagem realizada em 1916, traz a Stravinsky algumas partituras e rolos de pianola contendo gravações de *ragtimes*³⁸. O impacto em sua escrita foi tamanho que quatro importantes obras daquele período refletem o diálogo entre o estilo do compositor e a música popular americana da época: *História do soldado* (1918, especificamente na terceira parte do movimento *Trois danses*, intitulada *Ragtime*), *Três peças para clarinete solo* (1918, supostamente inspirada pelo clarinetista Sidney Bechet), *Ragtime para onze instrumentos* (1919, versão para piano; 1920, versão para conjunto) e *Piano-rag-music* (1919).

Iniciada em Paris no final de 1936 e concluída em Nova York em 1937, *Preludium for jazz band* é, segundo MACONIE (2013, p. 120), “influenciada por Hollywood”. WHITE (1966, p. 399) lança a hipótese de que haveria a intenção inicial de se adicionar outros movimentos a esta curta peça, visando transformá-la em uma suíte. Stravinsky a rearranjou em 1953 para a seguinte formação: quarteto de saxofones, sexteto de cordas, guitarra e percussão.

No início de seu período de residência nos Estados Unidos, Stravinsky enfrenta dificuldades financeiras, uma vez que havia perdido os direitos sobre suas obras a partir de sua mudança. Ele passa a compor peças de orientação artística mais comercial, utilizando-se de formações instrumentais tradicionalmente identificadas com a música

³⁷ ARAÚJO, 2010, p. 30

³⁸ ROSS, 2007, p. 118

popular e/ou com sonoridades que remetem ao *jazz* ou à música popular da época. Entre elas, destacam-se *Tango* (1940), *Circus Polka* (1941) e *Scherzo à la Russe* (1944).

A principal interação entre Stravinsky e o meio jazzístico neste período ocorre através de *Ebony Concerto* (1945), escrito especialmente para a *big band* de Woody Herman, uma das mais populares da época. No entanto, a peça praticamente não tem nenhuma conexão com a linguagem do *jazz*, conforme observa o próprio Herman³⁹. Para a pesquisadora Catherine Parsonage,

Stravinsky estava claramente interessado em se afastar de uma abordagem imitativa à composição 'popular' e é claro que o seu novo método atraiu (...) uma compreensão mais profunda dos aspectos culturais de *jazz* em vez de simplesmente incorporar detalhes musicais em uma peça. Parece que em *Ebony Concerto* Stravinsky buscou uma fusão entre o seu estilo de composição individual e os elementos do *jazz*, em vez de ter de adaptar a sua linguagem musical para caber um estilo imposto (PARSONAGE, 2003, p. 16).⁴⁰

As circunstâncias de composição dessa peça não são muito conhecidas. Stravinsky nem sequer conhecia a *big band* de Herman antes, contrariando uma história propagada pelo trompetista Neal Hefti, músico pertencente a este conjunto. Hefti afirmou ter tido contato com Stravinsky e lhe apresentado os discos de seu grupo, história posteriormente desmentida por ele mesmo⁴¹. E, segundo o relato do escritor John McDonough, a iniciativa para a composição da obra não teria sido nem de Herman nem de Stravinsky e sim da editora a que ambos estavam associados, Leeds Music. O compositor teria aceitado escrever a obra unicamente porque continuava a passar necessidades financeiras naquele momento.⁴² A primeira gravação da peça, de 1946, sob regência de Stravinsky, contava

³⁹ GITLER, 1985

⁴⁰ No original: “Stravinsky was clearly keen to move away from an imitative approach to ‘popular’ composition and it is clear that his new method drew (...) on a deeper understanding of the cultural aspects of jazz rather than merely incorporating musical details into a piece. It seems that in *Ebony Concerto* Stravinsky has tried to achieve a fusion between his individual compositional style and the jazz elements, rather than having to adapt his musical language to fit an imposed style.

⁴¹ KART, 1986

⁴² KART, 1986

com o próprio Herman na clarineta. O compositor a regravou em 1965, desta vez com Benny Goodman como músico solista.

Em *Conversas com Igor Stravinsky*, o compositor relata a seu assistente e amigo Robert Craft que o que mais lhe atraía no *jazz* não era a melodia, a harmonia e nem mesmo o ritmo e sim o virtuosismo dos músicos.

O ponto de interesse é o virtuosismo instrumental, a personalidade instrumental, não a melodia, não a harmonia e, com toda segurança, não o ritmo. Este não existe realmente, porque não existem proporção ou relaxamento rítmicos. Em vez de ritmo há batida (*beat*). Os músicos marcam o tempo sem parar, simplesmente para se manterem e para saberem de que lado da batida eles se encontram. As ideias são instrumentais, ou antes, não são ideias, porque vêm depois, vêm dos instrumentos.⁴³

A respeito da relação entre o *jazz* e sua música, o compositor se pergunta:

Será que o *jazz* me influenciou? Seus padrões, e especialmente as combinações instrumentais influíram por certo na minha música de quarenta anos atrás⁴⁴, mas não a “ideia” do *jazz*. Como eu digo, esse é um outro mundo. Não o acompanhamento, mas respeito-o. Pode ser uma arte de uma dignidade comovente, como nos funerais de *jazz* em Nova Orleans. E, nos seus melhores momentos, é com segurança, o melhor entretenimento musical nos Estados Unidos.⁴⁵

Quanto à *Sagração da Primavera*, é seguro afirmar que não há nenhuma relação direta entre ela e o *jazz* de sua época. Não havia gravações comerciais de *jazz* em 1913. Os primeiros registros lançados comercialmente só seriam feitos quatro anos depois, com o conjunto Original Dixieland Jass Band, de Nova Orleans⁴⁶.

2.3 – Músicos de *jazz* e a obra de Stravinsky

No final da década de 1950 o musicólogo norte-americano Marshaw W. Stearns investigou a conexão entre a música de concerto e o *jazz* e identificou uma forte tendência de influências mútuas:

⁴³ STRAVINSKY; CRAFT, 2010, pp. 95–96

⁴⁴ O compositor se refere às suas obras que remetem ao *ragtime*, do final dos anos de 1910. O depoimento de Stravinsky a Robert Craft foi publicado em 1959.

⁴⁵ STRAVINSKY; CRAFT, 2010, p. 96

⁴⁶ HOBSBAWM, 1989, p. 82

(...) o crescimento e a difusão do *jazz* ilustram um fenômeno chave na nossa civilização: o processo de transculturação, ou culturação cruzada, ou simplesmente aculturação (os especialistas discordam quanto ao termo, porém concordam que o processo propriamente dito é de vasta significação). Neste caso, consiste no cruzamento de influências das músicas respectivamente europeia e africana ocidental uma sobre a outra à medida que o *jazz* evoluía. Se estabelecermos o padrão global desse processo mediante um estudo de *jazz* - um dos poucos assuntos prováveis - podemos compreender melhor como várias culturas se influenciam umas às outras, de que modo a nossa sociedade se desenvolve e como se formou o caráter do norte-americano.

Como um Mundo Só vai se tornando realidade, o *jazz* continuará a absorver, adaptar e recriar uma variedade de características das outras músicas do mundo. Esse foi o padrão do passado: o *jazz* pega o que lhe estiver ao alcance e o reproduz com batidas do pé” (STEARNS, 1957, p. 337).⁴⁷

Já citado anteriormente, o artigo “*Why jazz musicians love ‘The Rite Of Spring’*”⁴⁸, de Patrick Jarenwattanon, tenta explicar a conexão entre as linguagens musicais de Stravinsky e do *jazz*, tentando levantar as hipóteses pelas quais a obra do compositor russo é tão aclamada e adaptada pelos jazzistas. Segundo o jornalista,

A Sagração e o *jazz* em geral podem ser considerados primos. Vagamente contemporâneos, ambos emergiram na década de 1910, experimentaram a sua cota de rejeição e terminaram entre os desenvolvimentos musicais mais importantes do século XX. Ao longo do caminho, eles se cruzaram em momentos curiosos à medida em que paralelamente amadureciam (JARENWATTANANON, 2013).⁴⁹

O autor também destaca a origem de ambos em tradições folclóricas. Embora Stravinsky futuramente tentasse diminuir a importância dessa inspiração em sua música, uma vez que realizou experimentos ousados quanto à métrica, síncopes e dissonância, estudiosos como Richard Taruskin (1996) se dedicaram a localizar os elementos da

⁴⁷ No original: “(...)the growth and spread of jazz illustrates a key phenomenon in our civilization: the process of transculturation, or cross-culturation, or simply acculturation (specialists disagree on the term but agree that the process itself is of vast significance). In this case, it consists of the cross-influences of European and West African music upon each other as jazz evolved. If we establish the over-all pattern of this process by a study of jazz – one of the few likely subjects – we can better understand how various cultures influence each other, how our own society develops, and how the American character is formed. As *One World* becomes a reality, jazz will continue to absorb, adapt and re-create a variety of characteristics from the other musics of the world. This has been the pattern of the past: jazz takes whatever comes to hand and stamps it with a beat.”

⁴⁸ JARENWATTANANON, 2013

⁴⁹ No original, “*The Rite and jazz music at large can be seen as cousins. Roughly contemporaneous, both emerged in the 1910s, experienced their share of rejection and wound up among the most profoundly influential musical developments of the 20th century. Along the way, they’ve intersected at curious junctures as they matured in parallel.*”

música folclórica russa na *Sagração*. Do mesmo modo, é amplamente conhecida a origem do *jazz* na música dos negros oriundos da África no século XIX, que se misturou às tradições europeias, sobretudo francesas e inglesas, e se desenvolveu a partir da região sul dos Estados Unidos.

ROSS (2007, p. 106) enfatizou que os ritmos irregulares da *Sagração* possuem um alcance global, cujo impacto foi sentido em todo o mundo na época de seu surgimento. Segundo o autor, “os músicos de *jazz* ficavam de orelha em pé quando a música de Stravinsky começava a tocar”, pois o compositor “falava uma língua parecida com a deles”. No entanto, para Alex Hawkins⁵⁰ o principal motivo que explica a admiração dos músicos de *jazz* pela obra de Stravinsky não está em seus pontos comuns, mas sim, em sua “figura iconoclástica de músico inovador”. Charlie Parker, um voraz ouvinte de todos os tipos de música, mantinha um especial apreço por Stravinsky. Segundo o testemunho de Alfred Appel, em 1951 Stravinsky foi a um clube de *jazz* em Nova York onde Parker se apresentava e, durante a seção de improviso do tema *Ko-Ko*, o saxofonista fez uma citação a uma melodia de *Pássaro de Fogo*. Há também registros em disco de referências de Parker a temas de Stravinsky, como em *Salt Peanuts* (1949), em que o músico cita o tema inicial da *Sagração da Primavera*, e em *Fine and Dandy* (1953), que referencia uma melodia do terceiro ato de *Petrushka*. No final da década de 1940, George Russel, pianista e compositor, escreveu *A Bird In Igor's Yard*, peça que presta homenagem tanto a Charlie Parker quanto a Igor Stravinsky, misturando elementos característicos de ambos.

O trompetista Neal Hefti, o mesmo que pertenceu à orquestra de Woody Herman e mentiu a respeito de ter se encontrado com Stravinsky, citou o tema da parte final de *Os Augúrios da primavera* em seu solo na gravação de *Boppin' the blues* (1947), de Lucky Thompson. O músico também incluiu a mesma melodia na composição *Repetition*

⁵⁰ “Stravinsky And Jazz - Jazz on 3”, 2011

(1947). O também trompetista Miles Davis, em sua breve passagem pela Juilliard School Of Music, afirmava ir com frequência à biblioteca e examinar partituras “de todos esses grandes compositores, como Stravinsky, Alban Berg, Prokofiev. Eu queria saber o que se passava em todos os tipos de música”⁵¹ (DAVIS; TROUPE, 1989, p. 61)

Em 1971 o flautista Hubert Laws e o arranjador Don Sebesky lançaram o que seria o primeiro arranjo de *jazz* realizado inteiramente sobre *A Sagração da Primavera*. Durando dez minutos, a peça faz uma compilação dos principais temas de Stravinsky, misturados a uma sonoridade de *jazz* latino e a improvisos de saxofone, trombone, violão, piano e trompete. É uma das versões *jazzísticas* mais lembradas da *Sagração*.

Diversos outros músicos fizeram pequenas referências a melodias da *Sagração* em suas composições e gravações. O arranjador Clare Fischer citou o tema principal das *Rondas primaveris* na faixa *Morning*, do disco *Manteca!* (1965). Alice Coltrane, pianista e harpista, viúva de John Coltrane, regravou o mesmo número, num arranjo para orquestra, lançado em 1976. *Sleep Talking*, gravação do saxofonista Ornette Coleman, de 2005, faz referência o tema inicial da *Sagração*. O contrabaixista Jaco Pastorius também cita este tema em seu solo na faixa *Havona*, do disco *Heavy Weather* (1977).

A premiada flautista norte-americana Jamie Baum, em um e-mail ao autor deste trabalho, confirmou que se utilizou da *Sagração da Primavera* como gêneses de muitas de suas composições, algumas delas presentes no álbum *Moving Forward Standing Still* (2004). As faixas *Spring rounds* e *Primordial prelude* são totalmente compostas sobre temas de Stravinsky. A musicista é conhecida pelo uso da flauta no *jazz* e pela constante mistura de estilos e influências clássicas e populares em sua produção.

⁵¹ No original, “I would go to the library and borrow scores by all those great composers, like Stravinsky, Alban Berg, Prokofiev. I wanted to see what was going on in all of music.”

Aclamados trios de *jazz* também visitaram a *Sagração*. Esbjörn Svensson Trio, também conhecido como EST, usa as *Rondas primaveris* como base para a canção *Spring Khorovod*, incluída no disco *Somewhere Else Before*, de 2001. E o The Bad Blues adaptou o balé completo de Stravinsky em 2011, contemplando todos os movimentos. Adaptado para piano, contrabaixo acústico e bateria, essa versão é uma transcrição fiel do original de Stravinsky. Diferentemente da versão do trio norte-americano, *The Re-(W)rite Of Spring*, de Darryl Brenzel, é mais livre. Daí a razão de ela poder ser considerada uma “reescritura”.

Como vimos, *A Sagração da Primavera* exerceu um grande fascínio sobre gerações de músicos, estendendo-se também aos de *jazz*. Poucas obras conseguiram, individualmente, ser tão influentes quanto o terceiro balé de Stravinsky.

2.4 – A big band

Muito embora o período de maior destaque e popularidade das *big bands* nos Estados Unidos e em diversos países tenha durado pouco mais de uma década (de 1935 até 1946, aproximadamente), na prática esta formação nunca deixou de ter seu espaço, seja profissionalmente, seja em escolas e universidades. Há *big bands* que se prestam exclusivamente a realizar gravações, enquanto outras vivem em função de concertos, turnês e shows. Algumas delas existem autonomamente, enquanto outras apenas acompanham solistas (Frank Sinatra, Ella Fitzgerald e Dizzy Gillespie foram intérpretes que se apresentavam ao lado de *big bands*). Com o passar do tempo, as *big bands* passaram a se reciclar a se reinventar, afastando-se muitas vezes do *jazz* e do *swing*, com os quais elas eram unanimemente identificadas. As atuais *big bands* são habituadas a executar peças que englobam uma vasta gama de estilos musicais, desde a música *pop* norte-americana (incluindo *rock*, *funk*, *fusion*), até estilos de diversas regiões do mundo

(Américas Central e do Sul, Europa, África, etc). A obra que essa pesquisa enfoca exemplifica essa afirmação, por ser perpassada por estilos os mais variados.

O número de integrantes de uma *big band* varia entre quinze e dezoito músicos, podendo oscilar para um mínimo de dez até um máximo de vinte e cinco. Constitui-se tradicionalmente por três naipes de sopros e uma base rítmica. Na fila dianteira, encontram-se cinco saxofonistas, geralmente dois altos, dois tenores e um barítono. É bastante comum, entretanto, realizar substituições, podendo os músicos também executar outros instrumentos de madeiras, como flautas e clarinetas. Logo atrás, localizam-se quatro trombonistas, sendo três tenores e um alto, e, ao fundo, os trompetistas, também habitualmente em número de quatro. A seção rítmica constitui-se de guitarra, piano (ou teclado), contrabaixo acústico e/ou elétrico e bateria. Há a possibilidade de se adicionar instrumentistas de percussão ao conjunto.

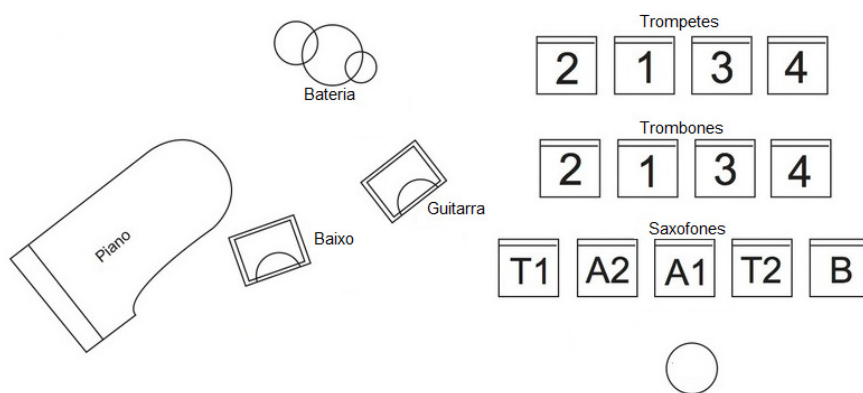


Figura 1 - Mapa de palco de uma *big band*, com a disposição mais frequente dos instrumentos, segundo STEWART (2007).

A partir de uma pesquisa sobre a Vanguard Jazz Orchestra, de Nova York, o estudioso Alex Stewart realizou um diagnóstico a respeito de cada naipe e, mais além, da função de cada músico de uma *big band*⁵². Os trompetes realizam as vozes mais agudas da harmonia, sendo também os instrumentos mais sonoros do conjunto. Através do uso

⁵² STEWART, 2007, pp. 90–117

de surdinas, há a possibilidade de se modificar o timbre e o volume, podendo estes instrumentos também realizar linhas de maior suavidade. O primeiro trompetista, que é o líder de seu naipe, impõe “uma forte personalidade” à banda e, por ter uma grande exigência em função das notas agudas, normalmente não se encarrega de realizar os improvisos, deixando-os muitas vezes para o quarto trompetista (no arranjo que esta pesquisa enfoca, todos os solos de trompete são feitos por este instrumentista). Os demais encontram-se em uma extensão de maior conforto e fornecem apoio ao primeiro trompetista.

Don Sebesky, a partir de sua experiência como arranjador e trombonista, chama o naipe de trombones de “o coração da *big band*”⁵³, porque provém uma base sólida de sustentação harmônica para os demais sopros. Podem executar linhas de impacto rítmico ou mais melódicas, servindo algumas vezes também como “tenutas” da orquestra. O primeiro trombonista se encarrega de uma dupla função: seguir o primeiro trompetista quando os dois napes tocam simultaneamente ou em passagens de tutti e ao mesmo tempo liderar o seu naipe. Os trombones intermediários geralmente possuem um calibre maior e executam notas mais próximas umas das outras. E o trombone baixo muitas vezes assume as notas mais graves de todos os sopros, uma vez que os arranjadores também costumam escrever linhas de registro intermediário para o saxofone barítono.

O naipe dos saxofones é o mais heterogêneo dos sopros, por englobar de três a quatro tipos diferentes de instrumentos (soprano, alto, tenor e barítono). São mais flexíveis, podendo executar uma gama mais ampla de articulações e de possibilidades tímbricas em relação aos metais, além de passagens de maior agilidade. Para ADLER (1989, p. 207), há uma diferença entre a “sonoridade *jazz*” (doce, sentimental, cheia de vibrato, podendo ser também bastante estridente) e a “sonoridade clássica” do saxofone

⁵³ STEWART, 2007, p. 100

(menos vibrato e com maior controle de dinâmica)⁵⁴. Segundo o autor, muitos compositores usam o saxofone para fazerem alusão ao *jazz* ou à música popular, mas “à medida que os grandes saxofonistas foram desenvolvendo suas técnicas, isso está se tornando cada vez menos frequente”.

O primeiro saxofonista alto também costuma ser o “líder” de seu naipe, tendo as mesmas responsabilidades dos primeiros trompetista e trombonista. De acordo com STEWART (2007, p. 108), seu som é mais brilhante do que o do segundo saxofonista alto, que “precisa de um som mais escuro”. Os tenoristas são os solistas mais frequentes das *big bands*, inclusive em *The Re-(W)rite Of Spring*.⁵⁵ E o barítono pode desempenhar muitas funções: tocar em naipe com os demais saxofones, ser uma espécie de complemento para os trombones, dobrar linhas de baixo com o quarto trombone e/ou o contrabaixo, e realizar solos.

A seção rítmica (popularmente chamada de “cozinha”), provém uma sólida base para a banda. Os músicos quase sempre criam as suas linhas a partir de indicações das partituras, que não costumam ser inteiramente escritas. Os guitarristas, contrabaixistas e pianistas são habituados a ler cifras que representam os acordes, montados livremente por eles (tomando-se em consideração as peculiaridades do estilo musical com o qual estão dialogando no momento). Quanto à bateria, os arranjadores normalmente não escrevem todas as notas a serem tocadas, mas apenas uma vaga referência acerca do tipo de condução rítmica que deve ser realizada. Em suas partes, muitas vezes há apenas a indicação de alguns acentos, que são geralmente tocados em junção com os sopros. Esta

⁵⁴ Lembramo-nos da partitura do *Bolero* (1928) de Ravel, em que há a indicação “vibrato” unicamente para os saxofones sopranino, soprano e tenor. O saxofonista que realizou o solo na estreia da obra, Marcel Mule (1901-2001), afirma em entrevista que os instrumentistas da época, habituados a uma sonoridade carregada de vibrato, tinham receio de executar dessa maneira perante os demais músicos da orquestra sinfônica. O compositor, assim, incluiu essa indicação para reforçar o pedido e igualar a sonoridade entre os solistas da peça. Esta entrevista está disponível no site YouTube, através do link <<https://www.youtube.com/watch?v=As-Vy7zdzqGE>>.

⁵⁵ Ver tabela do capítulo 4.6.

maneira simplificada de grafar a seção rítmica é inteiramente intencional, conforme explica STEWART (2007):

Músicos, educadores e maestros enfatizam a importância de "manter as coisas simples" na seção rítmica durante seções de *tutti* do arranjo. Manter quinze ou mais músicos em um *groove* comum não é fácil e a complexidade na seção rítmica torna essa tarefa ainda mais difícil⁵⁶ (STEWART, 2007, p. 111).

O exemplo a seguir, a primeira página da grade do conhecido tema *In the mood*, gravado pela orquestra de Glenn Miller, mostra a organização dos naipes de uma *big band* na partitura.

The image shows a page of a musical score for the song "In the Mood" by Joe Garland. The score is for a big band and includes parts for Alto Sax 1 & 2, Tenor Sax 1 & 2, Baritone Sax, Trumpet 1-4, Trombone 1-4, Aux. Perc. (Opt.), Guitar, Piano, Bass, and Drums. The tempo is marked "MEDIUM BOUNCE Tempo". The score features a "UNISON-SOLI" section for the saxophones and trumpets. The guitar part includes chords like Bb7, Eb7, and D#6. The piano part includes chords like Bb7, Eb7, and D#6. The bass and drums parts are also shown. The score is numbered 1 through 8 at the bottom.

Figura 2 - Primeira página da partitura de In The Mood, gravado por Glenn Miller em 1939.

⁵⁶ No original: "Musicians, educators and leaders emphasize the importance of 'keeping it simple' in the rhythm section during ensemble sections of the arrangement. Getting fifteen or more musicians into a common groove does not come easily, and complexity in the rhythm section makes this task even more difficult".

2.5 – The Re-(W)rite Of Spring

Até *The Re-(W)rite Of Spring*, não existia nenhuma adaptação da obra para a formação *big band*. A versão que mais se aproximava é a de Don Sebesky, lançada em 1971 no álbum *The Rite Of Spring* do flautista Hubert Laws. Porém, além de ter sido realizada para uma orquestra sinfônica completa, não apenas para instrumentos de metais e base rítmica, a peça não contempla todos os movimentos da obra. Há citações de temas variados, mas o foco se encontra principalmente na *Introdução*, nos *Augúrios primaveris* e nas *Rondas primaveris* tendo uma duração total de pouco mais de dez minutos.

O arranjo da *Sagração* para a *big band* foi produto de uma encomenda feita por Brian Sacawa, curador da série de concertos Mobtown Modern de Baltimore, estado de Maryland, EUA, para o saxofonista, professor e arranjador Darryl Brenzel. Nascido em 1961 em Germantown, Nova York, Brenzel iniciou seus estudos em sua cidade natal, aperfeiçoando-os na Berklee College Of Music de Boston, tendo formação em saxofone, composição e arranjo. Foi também membro da BMI Jazz Composers Workshop de Nova York, onde estudou composição com Maria Schneider, Jim McNeely e Mike Abene. Durante 26 anos serviu ao exército norte-americano, tendo participado como músico e arranjador de bandas militares como a Marine Band (1980-1983), The Army's Old Guard Fife & Drum Corps (1986-1988) e The US Army Jazz Ambassadors (1988-2008). Com esta última excursionou intensivamente pelos EUA e por outros países e foi arranjador-chefe, contribuindo com 75 peças, e regente associado, além de saxofonista solista. Outras bandas militares, profissionais e escolares também interpretaram suas obras em seu país e no mundo. Como saxofonista, Brenzel teve a oportunidade de participar de concertos com a Boston Pops, a Pittsburgh Pops, a Cincinnati Pops e as orquestras sinfônicas de Baltimore, Detroit, Dayton e Syracuse, além de gravações e *performances* com Chris Isaak, The Beach Boys, Martha Reeves, Gene Chandler, The Tommy and Jimmy Dorsey Orchestra, The Nelson Riddle Orchestra e Dan Aykroyd, entre outros. Após sua

aposentadoria como militar, o músico se estabeleceu na cidade de Frederick, próxima a Baltimore, e passou a lecionar saxofone e arranjo no departamento de *jazz* da Universidade de Towson.

Em novembro de 2008, o convite é feito a Brenzel para a adaptação de *A Sagração da Primavera* para *big band*. A escolha dessa obra se deu simplesmente por ser uma das peças favoritas do curador que lhe fez a encomenda. Brenzel aceita o desafio, porém, logo se dá conta de que está em “uma enrascada. Como irei me dar conta de tudo isso e transformar em um trabalho para *big band*? Especialmente se eu quiser mantê-lo fiel ao original e soar *jazz* ao mesmo tempo?”⁵⁷. Após um contato maior com a partitura, o arranjador comenta:

(...) isso parece impossivelmente complicado. Veja esses ritmos e essas mudanças de compasso. Como irei fazer isso “suingar”? E os acordes. (...) Conforme eu olho as harmonizações de cima a baixo, não consigo descobrir como eu poderia converter isso para uma cifra para um pianista ou guitarrista. Hora de enterrar minha cabeça na areia.⁵⁸

A data da estreia é marcada antes mesmo de Brenzel escrever a primeira nota na pauta. A peça já é provisoriamente intitulada por Brian Sacawa de *The Rite Of Swing*, nome que não agrada a Brenzel, já que, segundo ele, o termo *swing* se refere a um estilo muito específico do *jazz*, que remete principalmente a Count Basie ou Glenn Miller. Somente seis meses após o convite inicial, o trabalho é iniciado e se estende pelos nove meses seguintes. Alguns movimentos, segundo ele, foram rapidamente solucionados com relação ao tratamento de adaptação e foram escritos em pouco tempo, como *Ritual of*

⁵⁷ No original, “*I’m in big trouble. How in the world am I going to figure this all out and turn it into a work for big band. Especially if I both want it to sound true to the original and sound like jazz?*” (texto no encarte do CD *The Re-(W)rite Of Spring*)

⁵⁸ “(...). *This thing looks impossibly complicated. Look at these rhythms and time changes. How am I going to make this swing? And chords. (...) As I look at “voicing” top to bottom I can’t begin to figure out how I might express this as a chord symbol for a piano player or guitarist. Time to go stick my head in the sand.*”

abduction e *Dances of the young girls*. Outros se mostraram mais difíceis e exigiram mais tempo e esforço quanto à reorquestração e à moldagem para o *jazz*.

Finalmente, em 12 de maio de 2010 é feita a estreia da peça pela Mobtown Modern Big Band, sob a regência do próprio Brenzel, no *Metro Gallery*, um teatro anexo a uma estação de metrô de Baltimore. O cartaz que anuncia o concerto, em que há uma foto de Brenzel segurando um letreiro, parodia uma conhecida imagem de Stravinsky fotografada pela polícia norte-americana quando foi detido no princípio da década de 1940.

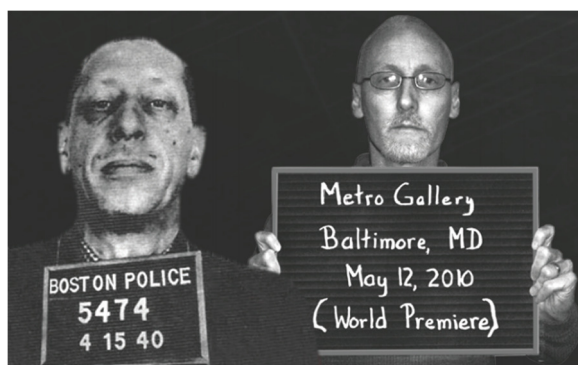


Figura 3 - Cartaz de Brenzel recriado no encarte do CD da peça.

O registro em áudio da estreia, lançado em disco pelo selo Inova em 28 de julho de 2012, é um dos principais materiais de nossa pesquisa, aliado à partitura da peça, obtida diretamente através do próprio compositor. O arranjo, bastante recente, ainda é pouco conhecido, mesmo nos EUA⁵⁹. Nosso propósito de estudá-lo intenta desvelar seu processo criativo, abrindo caminho para outras análises da mesma natureza e, assim, prestar sua colaboração para o estudo desse campo.

Após esta contextualização das obras e das circunstâncias que as circundam, segue-se uma análise comparativa entre elas, privilegiando os elementos musicais e as relações dialógicas.

⁵⁹ Mesmo importantes instrumentistas e professores de *jazz* norte-americanos com os quais tivemos contato, como Jeff Rupert, Bill Allred e Chris Flory, não haviam ouvido falar desta versão em meados de 2013.

Capítulo 3 – Análise comparativa e relações dialógicas em *The Re-(W)rite Of Spring*

Neste capítulo será analisado pormenorizadamente cada movimento do arranjo de Darryl Brenzel, buscando identificar os principais aspectos composicionais e as relações dialógicas presentes na peça. O arranjador procura sempre relacionar o material de Stravinsky com o contexto jazzístico, transformando os elementos de forma a dialogarem com outras influências musicais. Continuam, dessa maneira, perceptíveis aos ouvintes conhecedores de *A Sagração da Primavera*, mas em uma nova roupagem, familiar aos apreciadores de *jazz*. Por essa razão, estaremos em constante comparação com a partitura de Stravinsky e com outras referências musicais evidentes no arranjo, de modo a identificar o máximo de conexões possíveis.

A peça foi escrita predominantemente para a formação padrão de *big band*, comentada no capítulo 2.4: cinco saxofones, quatro trombones, quatro trompetes e mais quatro instrumentos que compõem a base rítmica. Como é de praxe na escrita moderna para essa formação, há em alguns movimentos substituições de instrumentos, principalmente no naipe de saxofones.⁶⁰

A partitura e a gravação de Brenzel são as principais referências para a análise de sua obra. Serão utilizados também alguns escritos do autor, publicados em um *blog* criado por ele exclusivamente para relatar o processo de composição da peça. E também alguns depoimentos feitos diretamente para o autor deste trabalho, por e-mail, acrescentam importantes informações sobre alguns elementos da obra.

⁶⁰ Mais detalhes sobre a instrumentação da obra no capítulo 4.1.

3.1 – Parte 1 - Adoration of the earth (L'Adoration de la terre / Adoração da terra)

Antes do início do cotejamento, deve-se considerar o fato de que Brenzel elimina as transições entre as cenas originais e as desmembra, transformando-as em números independentes. Em uma *performance* ao vivo⁶¹, ele inclusive incentiva a plateia a aplaudir entre os movimentos, diferentemente da versão original, em que não há espaço para isso. A separação das cenas prescinde da necessidade de dividir a obra em duas grandes partes, já que ela também pode funcionar em outra ordem ou mesmo com a supressão de alguns dos movimentos. Contudo, essa divisão é mantida para fins de comparação com a versão de Stravinsky.

Na partitura de Brenzel, a cena de abertura está erroneamente denominada de *Adoration Of The Earth*, que na realidade se refere a toda a primeira parte da obra. O primeiro movimento é apenas a introdução da primeira parte. Nos dados impressos na gravação em áudio que registra a estreia da obra isso foi corrigido.

3.1.1 – Introduction (Introdução)

A famosa melodia de abertura de *A Sagração da Primavera*, alvo de inúmeras resenhas e comentários, não poderia ser excluída de nenhuma adaptação da peça. Na versão de Brenzel, ela sintetiza as transformações rítmicas e melódicas que serão empreendidas ao longo de todo o arranjo. Chama a atenção, inicialmente, o instrumento para o qual este solo foi destinado: o saxofone tenor. Continua se tratando de um instrumento grave a executar uma melodia aguda, mas se perdeu o efeito análogo do fagote de Stravinsky, que nesse caso soa em seu registro sobreagudo. No entanto, não

⁶¹ SMITH, 2013

haveria outra opção, pois seria impraticável no saxofone barítono, uma vez que ultrapassa a sua extensão.



Figura 4 - Solo inicial de *The Re-(W)rite Of Spring*, pelo saxofone tenor 1.

O compasso é aumentado, de modo que a mínima de antes se torna a semibreve a partir de agora. No entanto, há uma série de modificações na construção do ritmo e nas articulações, de modo a “introduzir inflexões jazzísticas”⁶². O terceiro compasso de Brenzel, que equivale ao segundo do original, transforma as colcheias em quiálteras de semínimas. Dois ornamentos mais comumente relacionados ao *jazz* foram acrescentados ao segundo e ao terceiro compassos. As alternâncias foram abandonadas em detrimento de um compasso quaternário regular. Foi suprimido o final da frase original em favor de uma terminação cuja sonoridade se relaciona ao *blues* (ré-mib-ré). Enarmonizando o mib para ré#, encontram-se as terças maior e menor da pentatônica de si menor (lá menor, na altura real)⁶³. Esse choque de terças, tão característico do *blues*, também é o mesmo entre a melodia criada sobre um modo defectivo de lá e o contracanto original da trompa 2 de Stravinsky, agora feito pelos primeiros dois trombones com surdina. Em ambas as versões há uma ambiência harmônica bimodal (M/m), que foi sabiamente aproveitada pelo arranjador para criar um diálogo com o *blues*. Ou seja, o próprio material original

⁶² Considerações do arranjador sobre a adaptação deste número no artigo “*Who Gets The Bassoon Solo?*” em seu blog: <<http://stravinskyforjazzensemble.blogspot.com.br/2009/12/who-gets-bassoon-solo.html>>. Todas as citações realizadas por Brenzel neste subcapítulo foram retiradas deste artigo.

⁶³ Em alguns momentos desta análise, o termo “pentatônica” não se referirá necessariamente à formação escalar pentatônica tradicional, mas sim à um modo defectivo, ou seja, que omite algumas notas da escala.

forneceu subsídios para uma conexão com um estilo musical relacionado ao *jazz*, embora não haja na *Sagração* nenhuma relação com este contexto⁶⁴.

Várias figuras rítmicas desta cena são simplificadas para se encaixarem a um pulso mais marcado, característico da música popular. *Acciacaturas* e apojaturas são adaptadas para notas reais escritas, principalmente semicolcheias e quiálteras. As escalas cromáticas em quartas descendentes, pela família das clarinetas no número 1 da grade original, foram transferidas aos instrumentos graves de cada naipe, em colcheias e semicolcheias ao invés de quiálteras. Para auxiliar a marcação dessa pulsação, é indicado pela bateria o uso de vassourinhas na caixa, conduzindo toda a banda.

Em ambas as versões o *più mosso* acontece no mesmo lugar. Enquanto a mudança de andamento em Stravinsky se mostra quase imperceptível, há uma cesura completa na versão de Brenzel. Apesar de o segundo tema, que no original é todo feito pelo cornete inglês, já ter sido insinuado pelos trompetes 1 e 2, no *più mosso* passará para os saxofones alto. Trombones 3 e 4, mão esquerda do piano e contrabaixo assumem a linha dos fagotes, com modificações rítmicas que conferem mais “*groove*”⁶⁵ a ela, segundo observação do arranjador em seu texto.

No momento em que o mesmo saxofone tenor do solo inicial assume a melodia original da requinta, no compasso 18, é estabelecida pela primeira vez uma harmonia mais estável. Segundo o arranjador, seria um acorde de mi com a adição da décima primeira aumentada, emprestado do modo lídio. Ao mesmo tempo, ele afirma lidar com um constante dilema:

Há uma indicação recorrente de uma harmonia ou tonalidade em uma seção ou grupo de instrumentos, enquanto outra está implícita em outro lugar. Algumas

⁶⁴ Ver capítulo 2.2.

⁶⁵ Termo bastante utilizado em contextos coloquiais da música popular, caracteriza um “clima musical excepcional, de excitação. Quando um músico ou uma orquestra estão ‘*in the groove*’, significa em um alto astral de inspiração, de criação, ou seja, em ótima forma”.

vezes, uma variação sutil. Em outras, algo totalmente diferente. Há numerosos casos em que o baixo repetitivamente toca duas notas com um trítone de diferença. Qual nota é a ‘fundamental’?⁶⁶

A letra **B** dá início à primeira seção de improviso da peça. Tendo como harmonia de base um acorde de mi menor com sétima menor e abrindo com uma variação do segundo tema do movimento, o saxofone tenor obtém quatorze compassos de solo, que podem ser transformados em 20, caso resolva-se fazer o ritornelo, o que não ocorre na gravação de estreia da obra e que se mostraria de certa forma incongruente, uma vez que *A Sagração* original nunca repete uma seção inteira sem algum tipo de transformação. Durante o solo, coexistem algumas figuras de fundo (*backgrounds*)⁶⁷. Duas delas são derivadas do material de Stravinsky, enquanto outra é ideia do arranjador.



Figura 5 - *Backgrounds* baseados em materiais de Stravinsky (comp. 27-29 e 38-40).

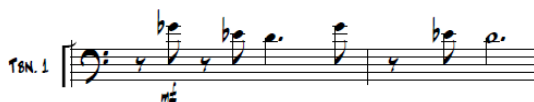


Figura 6 - *Background* original de Brenzel (comp. 36 e 37).

As duas interpolações nos quatro compassos antes do número 7 de Stravinsky também estão no arranjo. Os saxofonistas alto trocam para flauta na letra **D**, passando a executar uma linha original que faz “saltos de oitavas e entrada e saída da tonalidade”.⁶⁸

⁶⁶ No original: “There is often an indication of one harmony or tonality from one section or group of instruments while another is implying something else. Sometimes a slight variation. Other times something vastly different. There are numerous times when the bass repetitively plays two notes a tritone apart. Which note is the ‘root’?”

⁶⁷ Comentários gerais a respeito do uso de *backgrounds* nesse arranjo serão realizados no capítulo 4.7.

⁶⁸ No original: “...leaps though octaves and slides in and out of key.”

Para esses instrumentistas há uma curiosa indicação na partitura: “não se preocupe quanto à fineza”⁶⁹. A melodia em quartas da requinta é transferida para os trompetes na letra **F**, primeiro em seu registro médio, passando o primeiro trompete a dobrar uma oitava acima. Saxofones tenores executam uma linha originalmente escrita para o corne-inglês (fig. 7).

Figura 7 - Elementos da letra **F** (comp. 60-64).

Ao contrário de Stravinsky, que realiza um corte durante o clímax do movimento e deixa apenas o fagote solista com o primeiro tema, Brenzel prefere harmonizá-lo e ampliá-lo para todos os sopros e o contrabaixo da *big band*, passando este a ser o momento culminante. Em ambos os casos, o tema é transportado para uma segunda menor abaixo em relação ao início da peça. Em seguida, uma coda é criada retomando o tempo I e abrindo espaço para novo solo de saxofone tenor. Como não há continuação imediata

⁶⁹ No original: “Don’t worry about finesse”

para *Dances of the young girls*, as semicolcheias das cordas em pizzicato, que antecipam o próximo movimento, ganham modificações rítmicas e conduzem para o final.


Esse é um dos poucos movimentos na adaptação de Darryl Brenzel que não citam algum estilo popular ou jazzístico com mais clareza. A única referência dada foi a indicação “*freely flowing*” (“fluindo livremente”) para o primeiro andamento, além do pedido para que as colcheias sejam tocadas como estão escritas, ou seja, sem “suingar” (“*straight*”) ⁷⁰.

3.1.2 – *Dances of the young girls* (*Les augures printaniers – danses des adolescents / Os augúrios primaveris – danças das adolescentes*)

Certos comentários do autor relatando seu percurso composicional, por mais frívolos que possam parecer, revelam informações mais precisas do que inferências a partir da análise da peça. No artigo “*What do you wanna do with your life!?*” ⁷¹, Brenzel conta que em uma fase inicial do projeto, enquanto estudava a partitura orquestral, já tentava buscar as soluções para a adaptação dos estilos musicais, considerando a grande variedade do material de Stravinsky.

Cada cena é muito diferente no material melódico, harmonia, andamento, instrumentação e duração. Isso levanta a questão a respeito do que eu deveria fazer com esse movimento. Algumas partes são um tanto difíceis para descobrir o que fazer num arranjo para uma banda de *jazz*. Outras são um tanto mais óbvias. A parte dois, *Dances of the young girls*, foi dolorosamente óbvia. ⁷²

O arranjador se recordou de um videoclipe dos anos 80 da banda de *rock* Twisted Sister, em que um rigoroso professor repreende severamente uma turma indisciplinada,

⁷⁰ Na linguagem do jazz, quando há duas colcheias seguidas, a duração da primeira sempre é maior que a segunda, equivalendo precisamente a uma semínima e uma colcheia como quiálteras ().

⁷¹ Disponível no link <<http://stravinskyforjazzensemble.blogspot.com.br/2009/12/what-do-you-manna-do-with-your-life.html>>.

⁷² No original: “*Each part was quite different in melodic material, harmony, tempo, instrumentation and length. This would beg the question as to what I wanted to do with this part. Some parts are quite difficult to figure out what to do with in arranging it for a jazz band. Others, a little more obvious. Part two, Dances of the young girls, was painfully obvious*”.

volta-se a um garoto e pergunta a ele: “O que você quer fazer da sua vida?”. A resposta será a mesma que Brenzel dará a seu arranjo: “*I wanna rock!*” (“eu quero tocar *rock*”, que também pode significar “eu quero chocar”).

Sim, é isso mesmo, eu quero balançar a minha cabeça. Os contrabaixos da orquestra estão serrando, sempre nos talões, essas quintas abertas, as notas mi e si, soando como uma guitarra elétrica distorcida atirada aos joelhos de algum adolescente cabeludo, com o rosto cheio de espinhas, balançando no porão da casa de seus pais. Então, adivinhe? Uma banda de *jazz* possui guitarra elétrica. E bateria!!⁷³

A pulsação regular e acentos, presentes todo o tempo, são, portanto, a inspiração para o *rock & roll* da primeira parte. Por essa razão, o arranjador optou por escrever em 4/4 em vez de 2/4. É criada uma introdução com quatro compassos de bateria seguidos de mais quatro com os outros instrumentos da seção rítmica (“cozinha”). É comum ao estilo se iniciar as canções desta maneira, como se pode notar em clássicos como *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band Reprise* (1967) dos Beatles, *When The Levee Breaks* (1971), na gravação do Led Zeppelin, ou em *Sunday Bloody Sunday* (1983) do U2.

As notas do chamado “acorde dos augúrios” (fig. 8) na cifragem popular corresponderiam a $\frac{Eb7}{Fb}$ ⁷⁴, ou seja, um acorde maior com sétima menor sobreposto a outro maior. Brenzel prefere enarmonizar o fá bemol e, devido ao diálogo que ele faz com *rock*, omite a sua terça, ficando cifrado como $\frac{Eb7}{E}$ ₃, como se observa na letra B do arranjo.

⁷³ No original: “*Yeah, that’s right. I wanna bang my head. The basses in the orchestra are sawing away, all powerful downstrokes, on these open fifths, the notes E and B, sounding much like an overdriven electric guitar slung down to the knees of some long haired, pimply face teenage boy rocking out of his parents basement. Well guess what? A jazz band has an electric guitar. And drums!!*”

⁷⁴ Optamos por utilizar o padrão de cifragem brasileiro, difundido por Almir Chediak (CHEDIAK, 1984) e aperfeiçoado pelo prof. Fabio Adour, em sua tese de doutorado (CÂMARA, 2008)

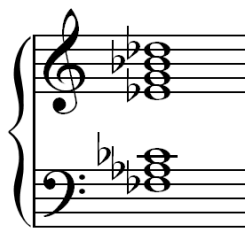


Figura 8 - "Acorde dos augúrios" original, disposto em terças.

A entrada dos trombones coincide com o início do movimento na *Sagração*. Este naipe realiza os acordes das cordas enquanto os saxofones e trompetes se ocupam com as acentuações das trompas. Algumas modificações rítmicas são observadas a partir da letra **A** (fig. 9). As seis tercinas de três colcheias originais em um compasso após o número 15 de Stravinsky, distribuídas entre dois oboés, trompete com surdina e violino 1, também são modificadas.

Musical notation showing transformations of rhythmic elements. The top row shows the original score for C. Ing. (Corno Inglês) at measure 14, marked 'solo' and 'mf', with the text 'Stravinsky: corne-inglês no nº 14'. An arrow points to the arrangement for Al. 1 (Alto 1) at measures 13 and 14, marked 'A', with the text 'Brenzel: saxofones alto 1 e 2 e tenor 1 nos compassos 13 e 14'. The bottom row shows the original score for Fag. (Fagote) at measure 14, marked 'f', with the text 'Brenzel: fagotes no nº 14'. An arrow points to the arrangement for Ten. 2 (Tenor 2) at measure 14, marked 'A', with the text 'Brenzel: saxofones tenor 2 e baritono no compasso 14'.

Figura 9 - Transformações rítmicas aplicadas a elementos da partitura original.

No número 16 da partitura de Stravinsky, a partir de onde HILL (2000, p. 64) chama de seção B, a mesma hemíola em 3/4 dos contrabaixos e violoncelos está no contrabaixo e barítono e nos trombones 3 e 4, em ritmo sincopado, no oitavo compasso da letra **A**. O arpejo de dó maior das violas foi para os primeiros trombones, também em uma hemíola de três tempos, desta vez uma invenção do arranjador. No entanto, essas hemíolas não coincidem. Saxofones mantêm as colcheias “quebradas” mostradas na fig. 9.

Curiosamente, o fragmento melódico mais importante desse trecho foi ignorado no arranjo, que é a primeira aparição do tetracorde menor dó-sib-lá-sol, recorrente ao longo de toda a peça de variadas maneiras. Na grade orquestral, encontra-se mascarado por entre os arpejos e bordaduras nas flautas.

Já que se trata de um *rock*, não haveria instrumento mais apropriado para destinar o improviso do que a guitarra elétrica. A harmonia escrita para a base do solo é Eb7/E, que seria o acorde de mi bemol maior com sétima menor (mib-sol-sib-réb) com o mi natural no baixo. Desta forma, o arranjador entende a fundamental deste acorde como sendo o mi bemol e o mi natural torna-se apenas a nota mais grave, não possuindo relação com as notas da escala (exceto se for enarmonizada para fá bemol, passando a ser a nona menor de mi bemol). Todavia, se considerarmos o mi bequadro como pertencente ao acorde, a função das notas passa a ser outra e o acorde tornar-se-á diminuto.

The image shows three chord voicings on a grand staff (treble and bass clefs). The first chord is Eb7/E, the second is Eb7(b9)/Fb, and the third is Em with extensions b5, 7M, and 13. The notes are as follows: Eb7/E (Eb, G, Bb, Eb, E), Eb7(b9)/Fb (Eb, G, Bb, Eb, Fb), and Em (E, G, B, E, G, B, E).

Figura 10 - Três possibilidades de escrita de um mesmo acorde, acompanhadas por suas respectivas cifragens.

A melodia do tetracorde menor é apresentada pela segunda vez no número 19 da partitura de Stravinsky (sib-láb-sol-fá), mais nitidamente do que a primeira. No arranjo, foi transferida para os saxofones, com o ritmo modificado, transformado em figuras de fundo para o solo, logo no princípio da letra C. Os trombones permanecem no “acorde dos augúrios”, com acentuações que mantêm o padrão rítmico da introdução desta cena.

Duas fermatas encontram-se no trecho equivalente de Stravinsky, logo antes do número 22. Na fermata do compasso que antecede a letra D, saxofone barítono,

trombones, contrabaixo e bateria realizam uma célula rítmica, acompanhada pela curiosa indicação “*Debbie Boone, Pat Boone, Uh-Huh!!*” para a bateria. Trata-se de uma representação onomatopeica de um conhecido *riff*⁷⁵ de bateria através dos nomes de dois cantores populares norte-americanos, filha e pai.

Essas fermatas marcam o fim de uma grande seção do arranjo e o início de outra, em que a condução rítmica passa a ser o *swing*. O tempo torna-se o dobro (semínima é igual a 200 b.p.m.). As linhas do corne-inglês e fagotes (agora clarinete e violas) continuam as mesmas, mas são feitas novas transformações rítmicas de modo a se adequarem ao *jazz*. Na letra **E** o solo da primeira trompa, em Stravinsky, passa para os trompetes e o da flauta 1 para os saxofones, uma oitava abaixo. O ritmo é todo sincopado, característico do *swing*. O tratamento dado às melodias em quiáltera do n° 26 de Stravinsky e do solo de flauta do n° 27 segue o mesmo padrão empreendido até agora.

Um cânone entre três saxofones, ideia original do arranjo, é observado na letra **G**. Enquanto isso, o tema da quarta cena, *Spring rounds (Rondas primaveris)*, é realizado em ambas as versões pelos trompetes, novamente com a diferença do ritmo na *big band*. Os trombones, ao mesmo tempo, fazem uma figura de fundo em hemíola de três tempos, exatamente o que acontece com os contrabaixos da *Sagração*.

Na letra **H**, equivalente à seção considerada por Hill como a transição para o *Ritual de abdução*⁷⁶, Brenzel aproveita apenas a linha de contrabaixos, a melodia cromática das violas e os acentos da introdução do movimento. Logo a seguir (letra **I**), é introduzido um trecho original do arranjador, em que a melodia do tetracorde, já apresentada duas vezes até aqui, é trabalhada em cima de um pedal em sol suspenso para preparar a seção de improviso seguinte. Um segundo solo improvisado se inicia no

⁷⁵ Espécie de ostinato rítmico realizado pelos instrumentos percussivos no *jazz*.

⁷⁶ HILL, 2000, p. 65

trombone 2, na letra \boxed{J} . É solo o único deste instrumento em toda a peça, em comparação aos sete solos de saxofone, seis de instrumentos da base e três de trompetes⁷⁷. A harmonia que sustenta a improvisação é primeiramente $G7sus4$ e depois, $F13(\#11)$ ⁷⁸, acordes implícitos nos números 31 e 32 de Stravinsky. As figuras de fundo, que só são tocadas na última repetição do ritornelo durante o solo, são baseadas em melodias já apresentadas antes.

Caminhando para o fim, as letras \boxed{K} e \boxed{L} correspondem ao nº 32 de Stravinsky, um *tutti* onde Peter Hill identifica uma “crise”, com a “culminação de toda a energia nervosa de antes”.⁷⁹ Ritmicamente desfigurados, trombones representam os dois acordes em colcheias das trompas. Piano, guitarra e saxofone barítono realizam os fragmentos de escalas descendentes das cordas. E os trompetes assumem as escalas cromáticas ascendentes e descendentes em âmbito de 6ª menor, que antes eram das madeiras. Toda essa seção privilegia acentos nos contratempos (tempos 2 e 4), em detrimento das síncopes jazzísticas. O objetivo parece ser a acumulação de energia e de tensão.

Outra ideia original do arranjo é a realização de falsos finais (“*false endings*”). Segundo Brenzel, duas canções lhe deram a inspiração para isso: *The Hard Blues*, composição do arranjador norte-americano Henry Threadgill em gravação da *big band* The Either/Orchestra, e o conhecido tema *April In Paris*, no registro de Count Basie. Aqui, ocorrem três repentinas pausas, cada uma com durações diferentes (4/4, 5/4 e 3/4,

⁷⁷ Ver a seção “Improvisação”, no capítulo 4.6.

⁷⁸ Estes acordes estão escritos no padrão de cifragem norte-americano, que além de letras e números, utiliza abreviações, como o “sus”, que significa suspenso. Pelo modelo que seguimos, o primeiro acorde seria grafado como $G\frac{7}{4}$, ou seja, sol com sétima e quarta, sendo que esta substitui a terça. E o segundo ficaria $F7\left(\frac{\#11}{13}\right)$, uma vez que no modelo americano é desnecessário se escrever a sétima menor do acorde caso a décima terceira seja indicada, ao contrário do brasileiro.

⁷⁹ No original: “... a culmination of all the earlier nervous energy” (HILL, 2000, p. 66)

respectivamente em 1 antes de **N**, antes de **M** e nos dois compassos finais), logo retomadas pela orquestra.

3.1.3 – Ritual of abduction (Jeu du rapt / Ritual de abdução)

Darryl Brenzel relata no artigo sobre esse movimento⁸⁰ que houve uma facilidade de correspondência entre o compasso 9/8 indicado na partitura e o ritmo de rumba cubana também em ternário composto (possivelmente o *guaguancó*, um de seus subgêneros), não obstante a métrica de Stravinsky esteja sempre “obscurecida” por quiálteras, ritmos que atravessam o compasso, etc.

O primeiro acorde da cena é na verdade um poliacorde, constituído por uma sobreposição de dó maior (trompas) e mi bemol maior com sétima menor (trompetes). Estes acordes serão rearranjados respectivamente para os saxofones e trombones. O fá suspenso do tímpano, que completaria uma espécie de “triângulo octatônico” não aparece no arranjo⁸¹. Dos violinos 1 e 2, que principiam uma linha em trêmolos dividida em quatro vozes, é aproveitada apenas a melodia superior, a ser feita pelos flugelhorns e guitarra da *big band*. A “fanfarra diatônica”⁸² na pentatônica de ré maior é realizada pelo saxofone soprano, trompetes 1 e 2 com surdinas, e piano em oitavas.

No número 38 de Stravinsky, onde há uma espécie de “resposta simétrica” com o acorde inicial dois tons abaixo, o arranjador optou por transformar os trinados de flautas e clarinetas em um ostinato com duração de quatro tempos em hemíola do compasso 6

⁸⁰ <<http://stravinskyforjazzensemble.blogspot.com.br/2010/01/juego-del-rapto.html>>

⁸¹ Essa relação “triangular” de octatonismo, observada por HILL (2000, p. 66), se refere aos acordes de mi bemol com sétima menor, e dó maior com sétima menor, construídos sobre o pedal de fá suspenso. A escala em questão se torna: sib, dó, réb, mib, mi♯, fá#, sol e lá. A nota lá, a única que resta para completar essa escala octatônica, está ausente nas duas versões.

⁸² HILL, 2000, p. 66. Mesmo havendo seis notas, com a inclusão do quarto grau, há uma clara coloração pentatônica.

(fig. 11). Ao mesmo tempo, os grupos de três colcheias intercalados no arranjo por saxofone soprano, trompetes 1 e 2 de um lado, e saxofone tenor e trombone 1 de outro, são derivados dos fagotes na partitura orquestral. A linha inferior de tímpanos, violoncelos e contrabaixos se encontra no mesmo local, agora feita por saxofone barítono, trombone 4 e contrabaixo. Porém, não há mais as quiálteras de 2. A figura do contratempo se encontra sempre na terceira colcheia. Um compasso de bateria exporá uma figura rítmica que, segundo o arranjador, servirá para afirmar o *groove* afro-cubano. Tornar-se-á um material recorrente na peça. A descrição do resultado sonoro do trecho anterior é resumida jocosamente pelo arranjador como uma “miscelânea de coisas complicadas”⁸³



Figura 11 - Ostinato nos compassos 6-10 nos saxofones alto e tenor 1, trompetes 3 e 4 e trombones 2 e 3.

Provavelmente a harmonia B7sus4 (que no padrão brasileiro de cifragem corresponde a $B\frac{7}{4}$, ou seja, si maior com sétima e quarta, substituindo a terça do acorde), indicada para o piano na letra A, se encontra nos trinados de flautas do número 38 de Stravinsky. Embora o acorde de Ab7 também esteja sobreposto ao acorde de si, somente este será considerado. O acorde de $B\frac{7}{4}$ tornar-se-á a tonalidade do trecho, através do modalismo.

Sem correspondência na versão original, há dois compassos introdutórios no início da letra A com uma condução rítmica de bateria, uma linha de baixo, um ostinato na guitarra e a indicação da harmonia para o piano. Como se observa em diversos momentos de toda a obra, há trechos interpolados que servem apenas para consolidar a base rítmica. No terceiro compasso dessa seção são incluídas as linhas descendentes de

⁸³ No original, “tricky mishmash of stuff”.

flautas, oboés e cordas do nº 39 de Stravinsky, agora para os saxofones e trompetes. Sobre os trombones é montado um acorde com acentos nos contratempos, antecipando a função que desempenharão ao longo deste movimento.

Subitamente, a harmonia é transposta para um semitom abaixo na letra **B**. Não há uma clara referência a isso na partitura original, que se encontra num momento de ambiguidade harmônica no nº 40. No entanto, a “fanfarra” das flautas e cordas, feita agora por saxofones e, depois, trompetes, encaixa-se com o $Bb\frac{7}{4}$. A “chamada de caça” das trompas no nº 40 é transposta para um tom abaixo nos saxofones. A hemíola de quatro colcheias dos violinos I em pizzicato é entrecortada nos trompetes 3 e 4 (fig. 12), de modo que a melodia sempre comece e termine na nota aguda e haja três pausas de colcheias entre essas notas. O propósito é um enriquecimento rítmico do trecho. Ainda no fim desta letra **B**, há um retorno a $B\frac{7}{4}$ e uma segunda aparição do compasso solista da bateria.



Figura 12 - Hemíola entrecortada nos trompetes 3 e 4 nos compassos 20-24.

Após algumas repetições, materiais novos só serão vistos a partir da letra **D**, correspondente ao número 42 da partitura orquestral. Há três blocos construídos sobre os naipes dos instrumentos: 1) saxofones, baseados nos oboés e clarineta piccolo, 2) trombones, cuja harmonia é extraída das cordas, embora o ritmo seja diferente, seguindo o padrão mantido até agora, e 3) trompetes, oriundos dos trompetes originais, também modificados. A intercalação desses blocos é uma ideia do arranjador, mas é feita ao estilo de Stravinsky, com repetições variadas em suas três ocorrências, conforme quadro a seguir:

Quadro 1 –Três ocorrências variadas de um mesmo trecho, nos compassos 43-50 do arranjo

1ª vez (A)			2ª vez (A')			3ª vez (A)		
Comp. 43	Comp. 44	Comp. 45	Comp. 46	Comp. 47	Comp. 48	Comp. 49	Comp. 50	
SAX			SAX		SAX			
		TROMP			TROMP.		TROMP	
	TROMB		TROMB.		TROMB.		TROMB	
							TROMB.	

Stravinsky referencia a si mesmo no número 43, cuja melodia é a mesma da abertura dos *Jogos das Tribos Rivais*, o 5º movimento. As modificações empreendidas sucedem-se somente na escrita das fórmulas de compassos. Em seu texto, Brenzel afirma que as alternâncias métricas originais de Stravinsky são “confusas”, e por isso o arranjador empreende algumas mudanças na sua letra **E**, como a substituição de 3/4 + 6/8 (e o contrário) por um único compasso de 12/8.

Quadro 2 – Comparação das fórmulas de compasso dos n°s 43 de Stravinsky e letra **E de Brenzel.**

Stravinsky	6/8	6/8	7/8	3/4	6/8	2/4	6/8	3/4
Brenzel	12/8		3/8+4/8	12/8		2/4	12/8	

Antes da segunda “chamada de caça” das trompas, que no arranjo é feita por trompetes e trombones em um intervalo de oitava (letra **F**), há dois compassos preparatórios, em que o 9/8 é reafirmado. No entanto, os dois compassos antes do número 45 desaparecem no arranjo.

Um grande *diminuendo* abre espaço para o solo de trompete 4 na letra **G** do arranjo. Os acordes indicados para a improvisação já apareceram anteriormente na seção rítmica: Bb7sus4, Bm11, C7(^{#11}_{b9}), F7sus4 e F7(b9)⁸⁴. Na gravação do concerto de estreia, que utilizamos como referência nessa análise, a primeira frase do trompetista Michael Johnson é construída em cima de uma pentatônica de sol menor em progressão

⁸⁴ Nesse momento optamos por grafar essas cifras da mesma maneira que as indicações do arranjo.

de terças descendentes. O estabelecimento de relações com diversas outras melodias que utilizam pentatônicas em *A Sagração da Primavera* é pertinente, particularmente no início do movimento seguinte, *Spring rounds*. Os dois últimos compassos da melodia da clarineta piccolo e clarone possuem saltos de terças descendentes através de *acciacaturas* e estão na mesma tonalidade do solo de trompete.



Figura 13 - Comparação entre o final da primeira melodia de *Spring Rounds* e o início do solo de trompete 4, transcrito da gravação da estreia da peça. Há de ser observado também um deslocamento dos acentos, tão comum no jazz e na música cubana, com a qual esse movimento dialoga.

É familiar ao repertório popular a prática da repetição de seções inteiras. A letra **M** de Brenzel reexpõe o que seria o “refrão” do movimento, a letra **E**. Retoma-se na letra **N** seguinte a cronologia de Stravinsky. A “fanfarra” do começo permanece intacta para os saxofones, a guitarra e o piano. No entanto, Brenzel prefere manter o 12/8 todo o tempo, em detrimento dos compassos de 5/8, 3/8, 4/8, 2/4 etc, da partitura original. No número 47 os violinos II e violoncelos fazem arpejos ascendentes e descendentes em pentatônicas. Esse material é transferido para os saxofones e trompetes, no compasso 150 em diante, e é expandido para que cada compasso de 6/8 ou 3/4 equivalha a um de 9/8. Os acentos em *sforzato*, que no original estão sempre em 2/8 ou 4/8, são mantidos dentro de compassos compostos no arranjo. Os quatro grandes “golpes” do final continuam em 9/8. Desaparece o trilo que liga ao próximo movimento, entrando, em seu lugar, uma última aparição do elemento recorrente do movimento, o *riff* da bateria, em fortíssimo.

3.1.4 – *Spring rounds* (*Rondes printanières* / *Rondas primaverais*)

O gosto pessoal dos compositores diz muito a respeito de suas obras. Darryl Brenzel considera este o seu movimento preferido. Para ele, é a única seção aonde

se pode dizer que é bonita no sentido tradicional que essa palavra se aplica em música. Faz-me lembrar muito o tango, não aquele dos anos 30 ou 40 que você poderá ouvir num salão de dança, mas mais o estilo *tango nuevo*, juntamente com as linhas de Astor Piazzolla. Ela possui um clima assombroso, misterioso e é provavelmente a parte que mais facilmente se presta a um moderno tratamento jazzístico. Há uma série de figuras que soam totalmente “corretas” como são quando um *groove* da seção rítmica é acrescentado a elas. Na realidade, eu diria que essa peça tem o *groove* mais natural entre todas as partes de *A Sagração da Primavera*.⁸⁵

Em uma entrevista de Brenzel ao selo Inova, encontrada no YouTube⁸⁶, ele admite também que na adaptação deste movimento é buscada uma sonoridade ao estilo de Maria Schneider, compositora e arranjadora de *jazz*, a quem muito admira e de quem foi aluno na BMI Jazz Composers Workshop em Nova York. “Coloridos orquestrais”, obtidos através de “misturas de madeiras e metais com surdinas” são algumas das características do estilo de Schneider, nas palavras de Brenzel.

Na introdução, os trilos das flautas são executados por saxofonistas, que também tocam clarineta, e o piano. A solução encontrada para manter a longa duração do trilo na instrumentação reduzida é o uso de respiração contínua. As mudanças de compasso são preteridas em favor de um quaternário regular. A duração da introdução é de nove compassos, em vez dos seis originais, embora a soma dos tempos seja praticamente a mesma (35 semínimas no original, 36 no arranjo). A melodia inicial, feita agora por uma flauta, dois flugelhorns e guitarra, não possui mais a distância de duas oitavas da clarineta piccolo e o clarone originais. As frases se iniciam em tempos diferentes do compasso. Todas as *acciacaturas* e mordentes escritos são abandonados, embora haja na nova versão um enriquecimento rítmico pelo uso de síncopes e ligaduras.

⁸⁵ No original, “it is possibly the only section where one might say it is beautiful in the traditional sense of that Word as it applies to music. It reminds me a lot of tango music. Not the old stuff from the 30’s or 40’s that you might hear played at a ballroom dance, but more like the *tango nuevo* style along the lines of Astor Piazzolla. It has a very haunting, misterioso feel to it and is probably the part that most easily lends itself to a modern jazz treatment. There was a lot of figures that sounded tottaly ‘correct’ exactly as they were when a rhythm section groove was put under it. As a matter of fact, I would say this piece has the best natural groove of all the parts of *Rite Of Spring*”.

<<http://stravinskyforjazzensemble.blogspot.com.br/2010/02/snow-snow-snow.html>>.

⁸⁶Disponível no link <<http://www.youtube.com/watch?v=b1jem-V6So>>.

Não há modificações muito radicais na estrutura dos compassos e melodias da letra **A** em diante. Na maneira em que se encontra, o material original se presta facilmente à adaptação ao tango. Alguns complementos, como o uso de baquetas de feltro (*mallets*) nos tom-tons da bateria, objetivam criar uma atmosfera “de sedução, ao estilo do tango”⁸⁷, segundo Brenzel. Outras pequenas alterações rítmicas são praticadas pelo saxofone soprano, que realiza uma melodia originalmente dos oboés e fagotes, durante o “*break*”. Chama a atenção o ritmo original dos trombones na letra **C**, quando realizam um típico padrão dos *backgrounds* de uma escrita para *big band*, utilizado também em diversos outros momentos da obra.

Figura 14 - *Background* dos trombones na letra **C** (comp. 29-30).

A interrupção do tema para um *chorus*⁸⁸ de improviso ocorre da mesma maneira que no movimento anterior: antes de uma seção importante e com alguns compassos de preparação por um grande *diminuendo*. A escolha do saxofone soprano como solista também é propositada, visando aludir a composições de Maria Schneider em que esse instrumento se sobressai, como em *Pas de deux*, segundo movimento de seus *Three Romances* (2004), e em *Sky Blue* (2007).

⁸⁷ No original: “*Seductive, tango-ish atmosphere.*”

⁸⁸ O termo *chorus* genericamente se refere à seção de variações, usualmente improvisadas, das melodias e sequências harmônicas dos temas jazzísticos.

O *tutti* orquestral, que ocorre bruscamente no número 53 da partitura orquestral, de certa forma é preparado no arranjo pelo crescimento de dinâmica e tensão da seção anterior, perdendo aqui o efeito de “surpresa”. No entanto, o trabalho com texturas e dinâmicas nos *backgrounds* da *big band* em muito se relaciona com o estilo de Schneider. Não há um *tutti* equivalente ao de Stravinsky no arranjo, uma vez que o saxofone solista é poupado nesta hora e os trombones se encarregam exclusivamente das colcheias em *sforzando* feitas pelos trompetes e trombones da grade. Em compensação, Brenzel afirma que durante os ensaios fez um pedido pessoal aos músicos para que “fizessem o melhor possível” e tocassem de maneira “explosiva”. Esse trecho é encurtado, com três compassos a menos em relação ao original e sem mudanças das fórmulas de compasso.

Uma espécie de “*flashback*” para o final de *Ritual of Abduction*, o movimento anterior, forma o número 54 de Stravinsky. A ideia principal é mantida na adaptação. Brenzel prefere reduzir um pouco o andamento de modo que a melodia seja mais facilmente perceptível. O ostinato da caixa da bateria, inspirado, segundo o arranjador, em “temas musicais de telejornais”, ajuda a criar maior tensão ao fragmento. Os compassos 93 e 94 são inteiramente novos no arranjo. No compasso final da letra [J], uma *cadenza* improvisada é indicada para o saxofone soprano. Além de ser um novo momento de destaque para o solista, serve também para dar tempo às trocas de instrumentos e colocação de surdinas.

Na última seção desta cena, a melodia, quase idêntica ao começo, é harmonizada em blocos que caminham paralelamente, resultando em um coral. Três fermatas são criadas para novas improvisações do saxofone soprano. Darryl Brenzel revela um curioso erro de sua parte. Ele admite que se esqueceu de que a flauta contralto, que faz a melodia em dois compassos após 56, é transpositora, e o trecho todo acaba soando uma quarta acima. No entanto, ele obteve uma fortuita vantagem: dessa maneira foi possível voltar

ao acorde de mi bemol menor, a tonalidade, na última nota. Em cima dela, uma reminiscência da melodia principal no sax soprano encerra o movimento.

3.1.5 – Ritual of the rival tribes (Jeux des cités rivales / Jogos das cidades rivais)

Diferentemente da cena anterior, esta guardará poucas semelhanças com a versão original. A começar pela tonalidade do arranjo, que é transposta para uma quarta justa acima, possivelmente para melhor se adequar à tessitura dos instrumentos da *big band*. Mesmo com diversas modulações e “sensações tonais”, a armadura de clave permanece dó maior para todas as pautas (lá maior para os saxofones alto e barítono e ré maior para saxofones tenor e trompetes, que são os instrumentos transpositores). Os dois compassos iniciais são transformados em quatro na nova versão e têm seu ritmo simplificado para uma figura de semínima e duas colcheias, que será recorrente ao longo do movimento. É chamada, no texto de comentários acerca do arranjo⁸⁹, de “figura dos tímpanos”.



Figura 15 - "Figura dos tímpanos" (comp. 1).

Brenzel revela uma constante preocupação com o resultado sonoro do seu trabalho e não se mostra receoso em detectar “problemas” na partitura de Stravinsky sob a ótica da linguagem jazzística. A respeito do compasso três em diante, ele afirma: “Aqui os fagotes e trompas fazem uma figura tutti com uma interessante harmonia, mas é um pouco prejudicada melodicamente e ritmicamente. Pelo menos a partir de uma perspectiva de jazz. (...) E a parte superior tem uma série de alturas repetidas no meio que simplesmente

⁸⁹ <<http://stravinskyforjazzensemble.blogspot.com.br/2010/03/number-5-is-alive.html>>. Todas as referências de Brenzel citadas neste subcapítulo foram retiradas do artigo encontrado no link acima.

não funcionam como uma linha de jazz”⁹⁰. Por essas razões, não há mais compassos alternados. Para adaptar os temas originais, o arranjador emprega modificações rítmicas que são também próprias do estilo, como as antecipações e pausas, perceptíveis em toda essa parte.

Depois de oito compassos de espera, em que são incluídas as intervenções das trompas retiradas de quatro compassos antes de 59, chega-se na letra B, que caminha paralelamente aos números 59 e 60 da partitura original, embora haja acréscimos no número de compassos. A melodia dos trompetes e trombones é feita sobre quatro acordes inexistentes na partitura original: C7(#11), Fm11, Eb7(^{#11}_{b9}) e D13, que servem como conexão para o acorde seguinte, GΔ7(#11)⁹¹. Este está implícito na melodia das madeiras nos dois compassos antes do número 60 de Stravinsky, realizada no arranjo pelos saxofones. As melodias em legato do número 60 de Stravinsky recebem uma densa harmonização a cada um ou dois tempos, feita também a gosto do arranjador, mas perfeitamente dentro do contexto jazzístico. Também ocorre a repetição deste tema uma terça menor abaixo. É chamado por Brenzel em seu texto de “fragmento melódico” (fig. 16) e não sofre modificações rítmicas.



Figura 16 - "Fragmento melódico", primeiro exposto no compasso 30-33.

O tema do terceiro e quarto compassos de Stravinsky, que retorna em três compassos antes de 61, é encurtado de modo a caber em apenas um compasso (comp. 38)

⁹⁰ No original: “Here the bassoons and horns have a tutti figure that has some interesting harmony but is a bit hampered melodically and rhythmically. At least from a jazz perspective. (...) And the top part has a string of repeated pitches in the middle that just doesn’t work as a jazz line”.

⁹¹ O símbolo Δ, comumente empregado na cifragem norte-americana, equivale à 7M (7ª maior) no padrão brasileiro.

e, logo em seguida, é repetido três vezes, cada qual acrescentando mais instrumentos. O acorde de Eb7(#5)⁹² funciona como dominante substituta da tonalidade da seção seguinte, que se inicia na letra **C**. Dois *fills* (solos curtos) de bateria preparam o próximo trecho.

Os oito compassos em que não há nada além de um estatismo nos instrumentos da base dizem muito a respeito do estilo com o qual esse movimento dialoga. Brenzel comenta que a manutenção de um único acorde durante vários compassos, como se nota nas letras **A**, **C** e **F**, propõe-se a criar uma sensação modal. Essa observação, aliada à indicação “*cool feels*” para o piano, revela uma menção às vertentes do *cool jazz* e do *jazz* da costa oeste americana, estilos encabeçados, entre outros, pelos trompetistas Miles Davis e Chet Baker e pelo saxofonista Gerry Mulligan. Provavelmente o arranjador possuía este último músico em mente ao escolher o saxofone barítono como solista deste movimento (esta suposição será confirmada mais adiante).

Mesmo que se identifique a origem dos materiais da versão orquestral, percebe-se que a adaptação é bastante livre, com acréscimos e reduções nas durações das frases. Há, por exemplo, uma menção à “figura dos tímpanos” na letra **D**, inexistente no original. Também é nova a relação de pergunta/resposta entre saxofones e trombones na letra **E**, que intercorre simultaneamente à linha dos tímpanos, criando uma tensão que culmina em ataques curtos num dissonante acorde de dominante ao final. Durante a improvisação muito pouco de Stravinsky pode ser detectado, desde a harmonia até os *backgrounds*. Uma das exceções está na letra **P**, em que os saxofones antecipam a melodia que representa o advento do sábio, originalmente encontrada apenas no fim deste movimento, prosseguindo pelo seguinte.

⁹² Este acorde pode ser considerado dominante de ré menor caso seja renomeado como $A7\left(\frac{b5}{9}\right)/Eb$, ou seja, lá com sétima, quinta diminuta e nona maior, com baixo em mi bemol. Porém, neste caso, a própria fundamental do acorde, a nota lá, encontra-se omitida.

Assim como na terceira parte, *Ritual of abduction*, uma seção inteira é repetida. Segundo o arranjador, isso foi realizado “talvez por um pouco de preguiça, talvez não. Este material não se repete no original, mas eu imaginei que valesse a pena começá-lo novamente após o solo”⁹³.

O “fragmento melódico” é estendido para mais quatro compassos. Somente no quinto é retomada a sequência de Stravinsky, correspondente ao número 62. No sétimo compasso da letra **R** (terceiro de 62), os ostinatos de violoncelos e contrabaixos são transferidos para os saxofones, sendo intercalados e durando quatro colcheias e uma semínima (fig. 17). Os ataques de trombones e trompetes não têm relação direta com nenhuma linha original. A função deles, segundo Brenzel, é manter analogamente a mesma “fúria” rítmica do trecho, porém, dentro da linguagem do *swing*.



Figura 17 - Ostinatos de violoncelos e contrabaixos em Stravinsky (número 62 em diante) e a adaptação para os saxofones (compasso 177 em diante).

Para preparar a próxima seção, que expõe o tema do advento do sábio, os quatro últimos compassos têm um *diminuendo* e uma reminiscência do “fragmento melódico”. O novo tema, que originalmente prosseguirá até o próximo movimento, é feito inicialmente em uníssono pelos saxofones, com uma pequena antecipação rítmica no quarto tempo dos compassos.⁹⁴ Depois, há uma harmonização que privilegia choques de segundas.

⁹³ No original: “Perhaps this is a bit lazy, perhaps not. This material doesn’t really get repeated in the original, but I thought it was worth starting again after the solo”.

⁹⁴ Este tema aqui sempre durará quatro compassos, diferentemente da partitura original, que algumas vezes aparece como dois, três ou cinco compassos, como bem observou BOULEZ, (1995, p. 88).

Dois acordes são indicados para o piano e contrabaixo: Dm9 e G13. Novamente é uma referência ao *cool jazz*, possivelmente ao conhecido tema *So What* de Miles Davis, construído sobre esses mesmos acordes. Também a referência ao saxofonista Gerry Mulligan, antes apenas uma presunção, é confirmada por um novo solo de barítono, sobre o qual se encontra indicado “leve sopro mulliganesco” (“*light ‘mulligan-esque’ blowing*”).

Da mesma forma que o *Spring rounds* anterior tem em seu último compasso um resíduo da melodia principal, aqui há o mesmo, com o tema do advento do sábio. Em seus comentários finais, Brenzel sintetiza esta cena, dizendo que “possui dissonância, ritmos fortes, harmonia densa, seções modais e de *blues*, e um solo de barítono”.⁹⁵

3.1.6 – Procession of the sage (Cortège du sage / Procissão dos sábios)

Desse número em diante não há mais registro por escrito de Darryl Brenzel em seu *blog*. No entanto, após a análise dos movimentos anteriores, em complemento à leitura de seus textos e entrevistas, é possível constatar uma recorrência de procedimentos composicionais e adaptativos que continuarão a ser utilizados no restante da peça.

Pode-se classificar o *Cortège du sage* original em duas seções: uma que engloba os números 67, 68 e 69 de ensaio e outra, o número 70. A primeira seção, que chamamos de **parte A**, é a continuação do final do movimento anterior, com os mesmos materiais e temas que caminham em uma progressão de tensão, principalmente rítmica. E a segunda, **parte B**, é o “clímax polimétrico e polimelódico”⁹⁶, num violento tutti. Os pouco mais de quarenta segundos de duração da versão original são ampliados para cerca de 3:45 no arranjo de Brenzel, mediante o acréscimo de segmentos de improvisação e a repetição das

⁹⁵ No original: “*It has dissonance, strong rhythms, dense harmony, modal sections, bluesy sections and a bari solo*”.

⁹⁶ HILL, 2000, p. 69

grandes seções temáticas, criando, desta forma, um rondó⁹⁷. O quadro abaixo mostra a forma geral da peça e o conteúdo de cada letra de ensaio.

Quadro 3 - Forma e conteúdo em *Procession of the sage*

Letras de ensaio no arranjo	Conteúdo
Antes de A	Parte A (de Stravinsky)
A	Resíduos de A , organizados livremente
B	Solo de piano
C	Parte B (de Stravinsky)
D	Solo de piano
E	Solo de piano
F	Solo de piano
G	Parte B
H	Parte A
I	Resíduos de A + solo de piano
J	Solo de piano
K	Solo de piano
L	Parte B
M	Parte B
N	Solo de piano (coda)

A primeira mudança que chama a atenção é o compasso ternário. O propósito aparenta ser a possibilidade de realização de polirritmias entre os pulsos do compasso 3/4, quáteras de quatro semínimas e síncopes naturais do *jazz*. Além disso, a parte B (nº 70 de Stravinsky) já se encontra em 6/4, facilitando o trabalho do arranjador de transformá-lo em ternário. De qualquer maneira, faz-se presente um novo estilo com o qual esta cena dialoga: o *jazz waltz*, ou seja, o *suingue jazzístico* em 3/4.

As duas melodias que transcorrem simultaneamente na **parte A** na versão original também estão presentes no arranjo:

1) Executada originalmente pelas trompas em durações totais que oscilam entre 13, 18, 15 e 16 tempos (a partir do número 70 de ensaio, apenas 8 tempos). Aqui é feita

⁹⁷ Segundo DOURADO (2004), no rondó “a seção principal retorna após cada episódio, em alternância”. Nesta peça, a seção A pode ser considerada uma “estrofe” e a B, um “refrão”.

pelo saxofone alto 1 e pelo trompete 1. Aparece regularmente no primeiro e no sétimo compasso de cada sequência de 8.

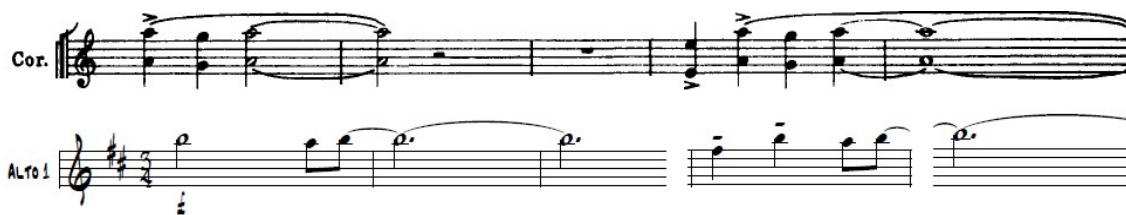


Figura 18 - Melodia 1 em Stravinsky (trompas) e Brenzel (saxofone alto 1 e trompete 1).

2) Tema das tubas, regularmente de quatro em quatro compassos. No arranjo também é regular, a cada oito compassos. Aqui se encontra no saxofone alto 2 e no flugelhorn 2.

Figura 19 - Melodia 2 em Stravinsky (tubas) e Brenzel (saxofone alto 2 e flugelhorn 2).

Outros extratos incluídos nesse trecho são as síncopes dos trombones 2 e 3, baseadas nas colcheias dos violoncelos; os *staccatos* dos trompetes 3 e 4, trombone 1 e saxofone tenor 1, provavelmente inspirados nos contratempos das trompas 5 e 6; e as quiálteras de quatro semínimas, cujas notas agudas são retiradas dos três contrabaixos solistas. Junto a isso, um pedal de contrabaixo, também presente nos contrafagotes e tímpanos da grade orquestral. Todo esse trecho anterior à letra A, no contexto tonal jazzístico, pode ser encarado como uma grande dominante para a tonalidade de sol menor.

O modelo de tratamento da harmonia nas seções de improvisação é também influenciado pelo *cool jazz*, como ocorreu no movimento anterior. São muitos compassos

em que há apenas um acorde, nesse caso, sol menor com sétima e outras dissonâncias.⁹⁸ Em uma resenha publicada no *Journal Of The Society For American Music*, o crítico Richard D. Wetzel afirma que as “improvisações saborosas do tecladista Timothy Young nesse movimento são parcialmente baseadas nas harmonias de Stravinsky”⁹⁹. No entanto, não foi possível encontrar claras relações entre as harmonias quartais jazzísticas com as de Stravinsky no mesmo trecho. O que se poderia afirmar, que melhor se aproxima à observação acima, é a possibilidade de utilização de escalas pentatônicas durante a improvisação, escalas essas sempre presentes nas melodias da *Sagração* e que de fato estão incluídas neste solo. A armadura de clave contém um bemol, significando que a escala de sol menor terá o mi natural, ou seja, caracterizará o modo de sol dórico. Muito provavelmente este pequeno detalhe não foi levado em conta pelo arranjador ou pelo improvisador, até porque em uma modulação posterior, a armadura se mantém a mesma. Porém, possivelmente por coincidência, exatamente a escala de sol dórico é empregada durante o solo, talvez por exigências da sonoridade desse estilo.

Na letra C é exposta pela primeira vez a **parte B** no arranjo que, como já foi dito, corresponde ao número 70 da partitura orquestral. Originalmente é formada por um binário composto, o que torna simples a “quebra” em dois compassos ternários, mantendo o pulso. Novamente há seis extratos ocorrendo simultaneamente, sendo os principais:

- 1) Saxofones alto 1 e 2 e guitarra: salto ascendente com duração de quatro tempos.

Retirado da requinta, trompete piccolo e trompete 1.

⁹⁸ Os acordes menores são montados privilegiando intervalos de quartas, os chamados acordes quartais. Empregados há muito no repertório clássico por Wagner, Scriabin, Schoenberg e Bartók, um de seus principais expoentes no *jazz* é o pianista Bill Evans, associado ao movimento do *cool jazz* a partir da participação na gravação de *Kind Of Blue* (1959) de Miles Davis. Esse fato poderia justificar a escolha do piano como instrumento improvisador desta parte.

⁹⁹ No original: “*Keyboardist Timothy Young’s tasty improvisation in this movement is based in part upon Stravinsky’s harmonies*” (WETZEL, 2013)



Figura 20 - Melodia dos saxofones alto 1 e 2 e guitarra (comp. 45-48 – letra \square).

2) Saxofones tenor 1 e 2: colcheias oriundas dos violinos II e violas. A solução encontrada para a respiração dos instrumentistas foi acrescentar uma quiáltera com uma pausa na primeira das três colcheias. Na gravação de estreia da peça, a pausa é mais longa e as duas notas restantes são encurtadas, resultando em uma quiáltera.



Figura 21 - Melodia dos saxofones tenor 1 e 2 (comp. 45-49 – letra \square).

3) Trombones: as notas são as mesmas das clarinetas e dos clarones. A ideia da pausa na terceira colcheia é original, criando assim uma grande hemíola de três tempos de mínima, com duração total de dois compassos.



Figura 22 - Melodia dos trombones (comp. 45-47 – letra \square).

4) Trompetes: “resposta” dos oboés, corne-ingles, trompas 5 e 6 e trompeta 4. Torna-se um complemento rítmico adequado para a figura dos trombones.



Figura 23 - Melodia dos trompetes (comp. 45-47 – letra \square).

A correspondência termina no quarto compasso de Stravinsky, oitavo da letra \square do arranjo. Aproveitando que o último acorde desse compasso possui as mesmas notas de

um si dominante, precisamente um $B7 \begin{pmatrix} b9 \\ b10 \end{pmatrix}$, ele acabou sendo prolongado para preparar, enquanto dominante, uma nova tonalidade.. A segunda seção de improvisação para o piano, da letra **D** em diante, será agora em mi menor, terça menor abaixo do primeiro solo. Fato parecido se constata no movimento anterior, *Ritual Of The Rival Tribes*, em que o acorde indicado para o segundo *chorus* encontra-se uma terça menor acima do primeiro. Após seis compassos de mi menor, um acorde de $Eb7(\#9)$ durará dois compassos. Embora não pareça ter uma função muito clara no contexto, também é uma dominante e possui quase as mesmas dissonâncias do si acima¹⁰⁰. Foi inspirado na harmonia tensa da parte **B**.

O movimento prosseguirá com a intercalação entre as várias seções, alternando entre a repetição de trechos inteiros e a realização de sutis variações. Diferentemente de Stravinsky que termina abruptamente, há uma coda no arranjo, com um último solo de piano, pedido na partitura para que seja “leve”. Aparentemente a escolha do si menor para esse trecho é arbitrária. Supõe-se que Brenzel simplesmente quisesse encerrar com um acorde menor diferente dos que apareceram antes. É possível conjecturar uma conexão do si menor com a tonalidade de ré menor da armadura de clave, estabelecendo, mais uma vez, uma relação de terças menores. Pelo terceiro movimento consecutivo, encerra-se com um excerto de uma melodia de antes, aqui feita pelos trompetes em surdina, acompanhados pelos demais sopros em um último acorde.

¹⁰⁰ A dissonância [#9] equivale a [b10]. Normalmente a condução dessa nota em um acorde de dominante tende a descer para a nona em vez de subir para uma terça. Daí nossa preferência geral pela segunda forma.

3.1.7 – The sage (Le sage / O sábio)

Seguramente este é o caso mais peculiar de adaptação de toda a obra. Apenas quatro compassos, que duram aproximadamente 25 segundos, forneceram material para um arranjo de dois minutos e trinta segundos. Novamente, para isso, a improvisação é o grande fio condutor.

Os quatro primeiros saxofones do naipe da *big band* são substituídos por clarinetas; o sax barítono, por um clarone; os trompetes por flugelhorns; e para os trombones, indicação de surdina. A sonoridade, com isso, recebe um “colorido” particular, mais leve e mais aveludado. De certa forma, há uma relação com a orquestração original, que também recebe um cuidado especial ao contrapor timbres escuros e claros. Os três compassos iniciais, que simbolizam a aproximação do sábio à terra, antes do beijo, também correspondem aos três primeiros do arranjo, com as seguintes modificações:

1) As notas sib-dó-mi dos fagotes (fig. 24) foram distribuídas para quatro clarinetas (duas em registro agudo), dois flugelhorns, clarone e trombone 4. A densidade e a dinâmica são muito mais intensas do que no original.

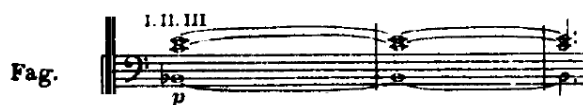


Figura 24 - Acorde original dos fagotes.

2) A bordadura cromática ascendente do contrafagote 2 tornar-se-á um elemento melódico importante nesse movimento a partir do momento em que foi transportada para o trombone 1 e recebeu três consideráveis modificações: registro agudo, ritmo mais fluido pelas síncopes e indicação “*use a little grease*” (“use um pouco de graxa”), ou seja, legato. Na escrita do arranjo, o semitom tornou-se diatônico, ao invés de cromático.

C-fag. solo
non f ma marcato

TROMBONE 1 (OPEN) SOLO (USE A LITTLE GREASE)

Figura 25 - Solo de contrafagote 2 (Stravinsky), comparado ao solo de trombone 1 (Brenzel).

3) A nota repetida do contrafagote 1, tímpanos e dois contrabaixos solistas, que simboliza o caminhar do sábio, mudou completamente de contexto nos flugelhorn 3 e 4 do arranjo. No resultado sonoro, revela-se um efeito de tenuta.

C-fag. solo

FLG 3 ME

Figura 26 - Contrafagote 1, tímpanos e contrabaixos (Stravinsky) comparados aos flugelhorn 3 e 4 (Brenzel).

4) O fragmento de escala do clarone e trombone 4 ao fim do terceiro compasso é novo. Construído sobre o modo de si lídio, há um claro apoio no mi bequadro, justamente a nota característica desse modo, que se encaixa perfeitamente no acorde indicado para a improvisação na seção seguinte.

TROMBONE 4

Figura 27 - Escala descendente no terceiro compasso de Brenzel.

O longo parêntesis entre os primeiros compassos e o “acorde do beijo” final, será preenchido por um improviso de contrabaixo. Por ser o momento mais suave de orquestração e dinâmica da *Sagração* até agora, justifica-se a escolha desse instrumento para o solo, que sempre exige um acompanhamento leve por parte de *big bands* e de

conjuntos menores de *jazz* para que seja melhor apreciado. Além disso, conforme relato do arranjador durante uma *performance* da obra¹⁰¹, a tessitura do contrabaixo remete à voz humana de registro mais grave, que por sua vez passa a ideia de respeito, sabedoria, etc.¹⁰²

Quem é o sábio? Eu pensei que no *jazz* o sábio definitivamente deveria ser o contrabaixo acústico. Quero dizer, ele é grande, ele tem essa voz grave, profunda, de James Earl Jones¹⁰³, e ele mantém o pulso e a harmonia na base, como um pilar. É como essa voz sábia, antiga: o sábio.¹⁰⁴

A indicação da harmonia para o improviso foi retirada do acorde montado pelos fagotes originais, mostrado na figura 24. C/Bb significa um acorde de dó maior com um pedal em si bemol, ou seja, a fundamental do acorde sendo dó. Porém, um questionamento pode ser feito com base em outras notas presentes na introdução. Há um fá nos flugelhorns, nota que não pertence à tríade de dó maior. E a bordadura réb-ré-réb (no arranjo enarmonizada para dó#-ré-dó#), idem. Para entender a função dessas notas num contexto tonal, basta considerar o si bemol a fundamental do acorde. A partir daí, o fá torna-se a quinta e o ré natural a terça¹⁰⁵. E as duas notas oriundas do arpejo de dó maior passam a ser a nona e décima primeira aumentada, respectivamente, ou seja, dissonâncias superiores mais distantes. Dessa maneira, a cifra básica para a improvisação poderia ser

¹⁰¹ *Performance* realizada no Bethesda Blues And Jazz Supper Club em Bethesda, EUA, no dia 30 de maio de 2013, um dia após a comemoração dos cem anos de estreia da *Sagração da Primavera*. Gravação disponível no link <www.youtube.com/watch?v=ZV1w7eJo5-s>.

¹⁰² Cabe aqui uma comparação com a ópera, em que há uma relação estreita entre a tessitura vocal escolhida para representar os personagens e suas características psicológicas. Nas óperas *A Flauta Mágica*, de Mozart, e *Pelléas et Mélisande*, de Debussy, os personagens Sarastro e Arkel, respectivamente, são homens mais velhos e sábios, sendo, dessa forma, representados por intérpretes com extensão de baixo. No oratório *Paixão segundo São Mateus*, de Bach, Jesus Cristo tem a voz de barítono.

¹⁰³ Ator e dublador norte-americano, muito conhecido por representar a voz do personagem Darth Vader na franquia cinematográfica *Star Wars*.

¹⁰⁴ No original: “*Who is the Sage? (...) I think in jazz the sage definitely has to be upright bass. I mean, it’s big, it’s got that low James Earl Jones voice, you know, and it keeps the time and the harmony in the bottom as the foundation. It’s like that wise old voice, the sage.*” (SMITH, 2013)

¹⁰⁵ Há na versão original um jogo de menor-maior entre o réb e ré natural pelo uso da bordadura. No arranjo, a preferência pelo dó# sugere a classificação como uma apojetura em direção ao ré natural, a terça maior, que revela a possível função “correta” do acorde.

grafada como $Bb \left(\begin{smallmatrix} 9 \\ \#11 \end{smallmatrix} \right)$, sendo completamente justificável a utilização do modo de si bemol lídio na escala descendente do trombone 4 (fig. 27) e na própria improvisação.

Uma vez que o contrabaixo se encontra com o solo, uma linha de baixo com duração de dois compassos é criada para o piano e a guitarra em registro grave. A presença de dois proeminentes fás no primeiro compasso reforça a ideia de que o verdadeiro acorde é si bemol, e não o C/Bb indicado. O mi bequadro, mesmo se adequando às dissonâncias pedidas, pode ser melhor entendido como apoiatura do fá. Não obstante, as notas escolhidas por Jeff Lopez, instrumentista que realiza o solo na gravação de estreia da peça, privilegiam a escala e o arpejo de dó maior.

Na letra D, talvez o trecho mais inventivo do movimento, um acorde de fá-sol-dó-mi, montado nas clarinetas e flugelhorn, ganha uma apoiatura de um semitom acima. Como já foi dito, essa recorrência das subidas e descidas de semitom é um elemento gerador de coerência em *The Sage*. O glissando para as notas agudas das clarinetas, embora não possua uma correspondência muito clara, sugere uma referência ao “acorde do beijo”.

Após o solo, repete-se a introdução até o segundo tempo do terceiro compasso da letra E. Na sequência, o tão aguardado “acorde do beijo” pelos sopros. Não há mais uma sonoridade “vítrea”¹⁰⁶ obtida pelos harmônicos das cordas originais. A bordadura reaparece no último compasso, agora um tom acima. Estranhamente, dessa vez Brenzel não escreve em semitons diatônicos (ré#-mi-ré#), mas sim cromáticos (mib-mi-mib). No acorde não há nenhuma nota mib que justifique tal decisão. Possivelmente serviu apenas para aproveitar o mib da armadura de clave.

¹⁰⁶ “Glassy chord” (HILL, 2000, p. 70)

3.1.8 – *Dance of the earth (Danse de la terre / Dança da terra)*

Brenzel decide novamente alterar o compasso, da mesma maneira que na sexta parte, *Procession Of The Sage*. Mas desta vez o procedimento é o oposto: o ternário original agora se torna quaternário. A correspondência encontrada para o *prestíssimo* no jazz foi a indicação *up swing*¹⁰⁷. Embora as 240 b.p.m. pedidas pareçam valer mais do que as 168 originais, na prática o andamento é mais lento em função do pulso das semínimas de Stravinsky equivaler ao de mínimas em Brenzel.

As quiálteras em *crescendo* do bumbo foram substituídas por um “fill” (preenchimento) da bateria (fig. 28). O propósito é o mesmo: anunciar uma nova seção através de um instrumento percussivo. No jazz e nas *big bands*, é algo familiar ao estilo. Nesta mesma obra já ocorreu, entre outros, na anacruse da letra **A** de *Ritual of abduction*, em dois compassos antes da letra **C** em *Ritual of the rival tribes*, e também na anacruse de **A** em *Procession of the sage*.

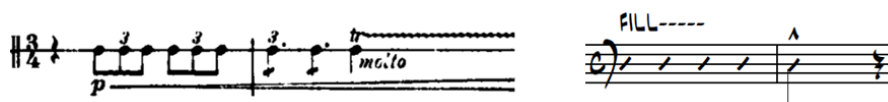


Figura 28 - Percussão nos compassos iniciais das duas versões de *Dance of the Earth*.

No segundo compasso da versão orquestral, clarinetas, clarones, trompas 4, 6 e 8 e violinos II realizam um arpejo ascendente numa quiáltera de seis semicolcheias em dó maior. Flautas, requinta e clarinetas acrescentam uma nota fá# a esse arpejo, transformando-o numa quiáltera de sete. Precisamente esse arpejo é utilizado no arranjo, numa figura de colcheias.

¹⁰⁷ De acordo com uma tabela do website *The Bis Key Chronicles*, *up swing* seria o segundo andamento mais rápido do jazz, entre 208 e 252 tempos por minuto, ficando atrás apenas do *fast swing*, com cerca de 260 b.p.m. em diante. (GLASS, 2012).




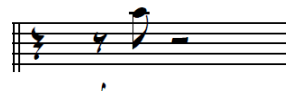
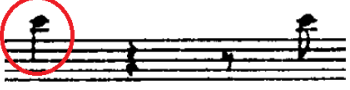





Figura 29 - Arpejo ascendente das flautas em Stravinsky e dos saxofones em Brenzel, ambos no segundo compasso.

Segundo HILL (2000, p. 70), diversas ideias desse trecho se conectam com elementos já apresentados, entre eles, as quiálteras do bumbo, retiradas do final da *Procissão dos sábios*, o tema em terças remetendo a outro dos *Jogos das tribos rivais* e os acordes pungentes que lembram os da parte agitada das *Rondas primaverais*. Ele afirma também que o trítono F#/C, já empregado anteriormente, conduzirá a construção harmônica deste movimento. A utilização das notas fá#, sol# e sib pelo ostinato do baixo cria um caminho de tons inteiros em relação à nota dó. A bitonalidade entre o acorde de dó maior e o de fá sustenido remete a *Petrushka* (1912), também de Stravinsky.

Estranhamente, na adaptação a tonalidade escolhida foi sol bemol maior, que acabaria por gerar algumas incongruências na escrita. O acorde dos trompetes no terceiro compasso, por exemplo, foi grafado como lá-ré-solb-lá, ou seja, um acorde de ré maior com a sua terça enarmonizada. A possível explicação é uma suposta maior familiaridade técnica que os instrumentistas de sopro, principalmente os de *jazz*, possuem com tonalidades com bemóis.

A localização dos acordes em tutti acentuados é analogamente a mesma, apesar dos compassos diferentes, como mostra a tabela a seguir:

Quadro 4 - Comparação entre os acentos nas duas versões.

STRAVINSKY	BRENZEL
Nota no segundo tempo 	Nota na metade do segundo tempo 
Nota no primeiro tempo 	Mantém-se no primeiro tempo 
Nota na metade do terceiro tempo 	Nota na metade do quarto tempo 
Nota na metade do terceiro tempo 	Nota no terceiro tempo 

O fragmento de escala ascendente dos fagotes I e II e contrafagotes foi modificado ritmicamente nos trombones (fig. 30), a ponto de se tornar um motivo melódico recorrente. A primeira aparição do tema derivado dos *Jogos das Tribos Rivais*, nos saxofones (comp. 6) é encurtada no arranjo, diferentemente da versão original. No entanto, pode-se afirmar que vai de acordo com o estilo de Stravinsky, que habitualmente modifica as durações dos temas a cada repetição.

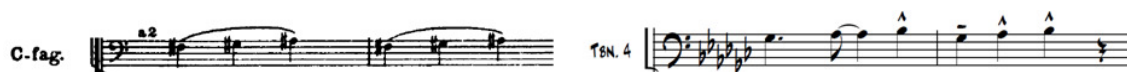


Figura 30 – Fragmento da escala ascendente nas duas versões.

Na letra **B**, equivalente ao número 74 da partitura orquestral, há três importantes elementos coexistentes: os acordes pungentes, a melodia das três notas ascendentes e um tema de quartas justas descendentes nas trompas (saxofones tenor 1 e barítono no arranjo)

que antecipa uma passagem da seção póstera. Esse tema é uma lembrança do início do *Ritual de abdução*.

É pertinente estabelecer uma conexão entre este *Dance of the earth*, que encerra a primeira parte da *Sagração*, com o movimento inicial, na medida em que o instrumento indicado para o solo de ambos é o saxofone tenor. Porém, aparentemente não foi uma escolha proposital, uma vez que os músicos não são os mesmos. No primeiro o solo é indicado para o tenor 1, e neste movimento, o tenor 2.

A partir do número 74 de ensaio da *Sagração*, a introdução da nota mi bemol constituirá o terceiro ponto do “triângulo octatônico”, como observa HILL (2000, p. 71). Há um “tripé” entre as notas dó-fá#-mib. No arranjo, o acorde-base para a improvisação é Gb13(#9), que engloba as notas solb-sib-réb-mib-fáb(mi♭)-lá♯, ou seja, com associações às notas desse tripé (com exceção do lá♯, cujo efeito é o de criar uma relação de maior/menor). Além dessas notas, o instrumentista pode empregar outras em seu solo, totalmente estranhas ao contexto. Na letra D, há a indicação “*more ‘out’*” (“mais fora”). E em H, um momento exclusivo de saxofone e bateria em que não há nenhuma indicação de harmonia nem de acompanhamento instrumental, ficando o músico completamente livre na escolha das notas em sua improvisação. Pode-se afirmar que há um diálogo com o estilo *free jazz*¹⁰⁸, em que o músico possui uma liberdade de improvisação quase total, livre dos códigos dos sistemas tonal e modal.

Alguns *backgrounds* são introduzidos ao solo, tanto remetendo ao tema das quartas descendentes (trombones) quanto a elementos novos (saxofones). Logo a seguir, fragmentos dos saxofones se relacionarão ao arpejo ascendente inicial. A partir do nono

¹⁰⁸ *Free Jazz* foi um termo aplicado ao estilo de jazz de vanguarda desenvolvido em meados da década de 1960 por Ornette Coleman, Cecil Taylor e John Coltrane, na fase final de sua carreira. Uma de suas principais características é a eliminação da tonalidade e de sequências de acordes pré-determinadas para a improvisação (ROBINSON, 2004).

compasso da letra **D** há novos acordes indicados para a improvisação: E/F#, D/F#, C/F# e Bb/F#, que não existem na versão original. Como se trata de descidas de tríades em intervalos de segundas maiores, a conexão possível com o contexto stravinskiano é a relação de tons inteiros entre essas notas, já que essa escala é empregada continuamente nesse movimento.

Da letra **J** em diante inicia-se a segunda parte do movimento, correspondente ao número 85 de ensaio de Stravinsky. Há duas entradas esparsas do tema das terças ascendentes, agora em lá bemol maior, uma segunda maior acima da versão original, em função das duas modulações da seção de improviso. O mesmo tema é feito na letra seguinte em terças maiores numa quarta aumentada acima, por saxofones alto, trompetes, piano e guitarra, tornando evidente mais uma vez o uso da escala de tons inteiros.





A resposta dos trombones 1 e 2 e sax barítono no compasso 151 é retirada do tetracorde menor das trompas (mib-réb-dó-sib. No arranjo, um tom acima). Esse tetracorde é uma transformação do tema das quartas descendentes das trompas. A partir de **L**, tornar-se-á uma melodia importante, que perpassará por quase todos os instrumentos, muitas vezes com transformações rítmicas variadas, em uma relação canônica.



Figura 31 - Tema das trompas e, no destaque, o tetracorde menor no terceiro compasso do nº 75 de Stravinsky

Dois importantes elementos da partitura original estão apenas implícitos no arranjo. São eles:

Quadro 5 - Comparação entre dois elementos do n° 75 de Stravinsky em diante nas duas versões.

STRAVINSKY	BRENZEL
<p style="text-align: center;">Cordas</p> <p>V-ni II </p>	<p style="text-align: center;">Sax alto 1 e 2 e trompetes 1 e 2</p> <p>Al. 1 </p>
<p style="text-align: center;">Trompetes</p> <p>Tr-be (C) </p>	<p style="text-align: center;">Trombones 1 e 2</p> <p>Tbn. 1 </p>

O aumento da densidade e da tensão através da intercorrência de vários temas simultaneamente é um procedimento que já foi observado no fim do segundo movimento, *Dances Of The Young Girls*. Após a chegada em um ponto culminante, há um retorno ao tema inicial, agora em lá bemol maior, um tom acima. O acorde final de piano e guitarra remete ao sexto movimento do arranjo, *Procession Of The Sage*, em que era recorrente o emprego das harmonias quartais.

3.1 – Parte 2 – The sacrifice (Le sacrifice / O sacrifício)

Diferentemente da primeira parte, Brenzel agora se lembra de acrescentar na partitura *Introduction* ao título da segunda, *The Sacrifice*. No entanto, no cabeçalho das demais páginas, há escrito somente “The Sacrifice”.

3.2.1 – Introduction (Introdução)

Da mesma maneira que é prática recorrente na escrita de Stravinsky a antecipação fragmentada de temas e melodias ulteriores (referimo-nos neste caso à formação gradual do material melódico, desenvolvido a cada apresentação do tema), nos primeiros compassos deste movimento no arranjo há duas breves intermissões com improvisos de flugelhorn. Como este será o instrumento solista deste movimento, havendo para ele uma

seção inteira de improvisação posteriormente, na letra [C], identifica-se uma equivalência entre as intermissões dos primeiros compassos e o procedimento de Stravinsky.

Após um exame dos esboços da *Sagração*, Peter Hill revela que esta introdução foi escrita posteriormente. A princípio, a segunda parte da obra se iniciaria no *Círculos místicos das adolescentes*. Enquanto trabalhava nesta cena, Stravinsky começou a esboçar uma introdução para a segunda parte, que corresponderia ao número 86 adiante, ou seja, teria o dueto de trompetes como seu início. Somente depois de concluída toda a segunda parte o compositor decide acrescentar um novo trecho para a *Introdução*, a ponto de, por exemplo, se utilizar de uma progressão de sete acordes do número 161 da *Dança do sacrifício* nos compassos do número 82 de ensaio¹⁰⁹.

No começo da *Introdução* original as trompas constroem o acorde fundamental da tonalidade, ré menor, enquanto os demais sopros realizam uma “ondulação” entre os acordes distantes por um intervalo de semitom, dó sustenido menor e ré sustenido menor (fig. 32). Brenzel mantém a mesma estrutura: o acorde da tonalidade fica com os trombones e a ondulação nas madeiras e dois flugelhorns.

¹⁰⁹ HILL, 2000, pp. 17–25

Prima

Largo $\text{♩} = 48$

(b) *pp* Ossia *pp*

p "Ondulação" entre C#m e D#m

Seconda

Largo $\text{♩} = 48$

p Acorde de ré menor: fundamental da tonalidade

E7 - "bordadura" ou "push motive"

Figura 32 - Compassos iniciais da *Introdução* da segunda parte, na versão para dois pianos.

Ainda segundo HILL (2000, p. 74), uma das ideias centrais de toda a segunda parte da *Sagração* encontra-se sintetizada no final do segundo compasso. Há uma tentativa de “empurrar” a harmonia para cima, como se fosse “escapar”, formando um acorde subjacente de E7 (mi maior com sétima menor), que logo retorna ao ré menor. Essa ideia de bordadura harmônica é chamada pelo autor de “*push motive*” (“motivo do impulso”). Precisamente neste acorde, que é sustentado até o compasso seguinte, Brenzel inicia o primeiro fragmento de improvisação para o flugelhorn (fig. 33).

FLUTE 1

FLUTE 2

CLAR. 1

CLAR. 2

TENOR

TRP/FLG. 1

TRP/FLG. 2

TRP/FLG. 3

FLG. 4

"Push motive"

Retorno ao início

Primeiro trecho de improvisação do flugelhorn 4

Acorde do "push motive" E-11 Dm inicial

Figura 33 - Compassos iniciais da "Introdução" da segunda parte, no arranjo de Brenzel.

Um dos elementos mais consideráveis desta introdução na partitura de Stravinsky é a gradual apresentação do tema principal da cena seguinte, *Círculo místico das jovens*. Na primeira vez, apenas as duas primeiras notas do tema são ouvidas, muito disfarçadamente, junto ao *tutti* orquestral. Na segunda vez, mais duas notas são acrescentadas, agora nas cordas em harmônicos. E na terceira, novamente com as cordas, na íntegra (fig. 34). A versão de Brenzel ignorou estes três momentos de construção do tema. No entanto, o arranjador está atento a esta melodia e a introduz na letra **B**, onde equivalentemente ela não aparece na grade orquestral. No compasso 25 em diante ela prossegue no saxofone tenor e flugelhorn 4, e, logo na sequência, nos trombones, agora no campo de si bemol maior.



Figura 34 - Evolução do tema do *Círculo Místico das Jovens* na partitura de Stravinsky.

A sequência temporal comparativa da peça é interrompida precisamente onde se inicia o trecho de transição entre a primeira e a segunda parte da Introdução, para dar lugar ao solo de flugelhorn 4. Os mesmos procedimentos de elaboração dos *backgrounds* já observados nos movimentos anteriores são realizados aqui. Os acordes indicados para a improvisação não são retirados de nenhum trecho específico da partitura original. No entanto, a sonoridade por eles evocada é tipicamente stravinskiana, com acordes diminutos, aumentados e com dissonâncias como a quinta aumentada e a décima menor (grafada como nona aumentada. No segundo acorde, onde essa dissonância aparece, destaca-se a presença simultânea das terças maior e menor), que são, por sua vez, também buscadas no universo jazzístico.

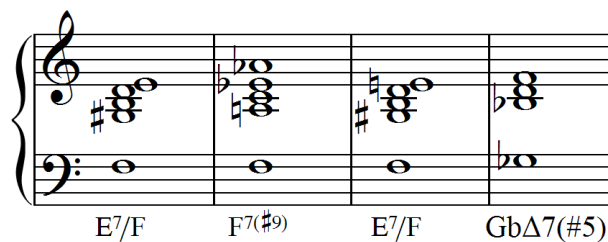


Figura 35 –Acordes da seção de improviso.

No número 86 da partitura original há um solo de dois trompetes que caracteriza o princípio da segunda grande seção desta *Introdução*, onde originalmente, como já foi dito, ela haveria de se iniciar. Na transição entre as seções, o compositor interpõe o material temático anterior com este novo tema dos trompetes. No arranjo, Brenzel faz o mesmo, agora dentro do segmento de improviso, com o segundo tema representado pelas clarinetas, saxofone tenor, trombones e guitarra.

Retoma-se a correspondência das duas versões no mesmo ponto onde foi interrompida, em um compasso antes do número 85, a partir de onde se observa pela primeira vez o motivo dos dois trompetes solistas¹¹⁰. No arranjo, são utilizadas apenas as duas primeiras notas, com o ritmo adaptado para colcheias pontuadas, resultando numa hemíola de quatro notas dentro do compasso de 3/4.

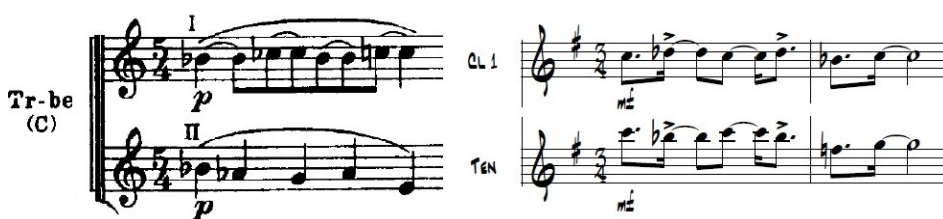


Figura 36 - "Motivo do charme" nas duas versões.

Após o compasso 58, inicia-se um ostinato no piano e guitarra, claramente adaptado das quiálteras das violas e violoncelos da partitura orquestral. As notas são as mesmas, que correspondem a acordes maiores com sétimas menores e décimas

¹¹⁰ Este motivo é nomeado pelo musicólogo americano Richard Taruskin de "*charm motif*" ("motivo do charme"). Adota o mesmo padrão do "*push motif*", ou seja, oscilações que se expandem no fim da frase, mas logo em seguida retornam ao princípio (TARUSKIN apud HILL, 2000)

menores¹¹¹. Essa combinação de notas dialoga com a sonoridade jazzística, uma vez que também remetem ao blues e ao seu jogo de terças maiores e menores.

No princípio do número 89 da partitura original, há um procedimento semelhante ao do final da *Introdução* da primeira parte. Stravinsky corta abruptamente o clímax do movimento e se ouve em seguida o tema principal muito suavemente (neste caso, dos *Círculos místicos das adolescentes*). Em ambos os casos a adaptação jazzística encontrou a mesma solução: realizar um grande *tutti* com este tema, tornando-se este o ponto culminante da cena. Os quatro compassos finais não reexpõem o dueto de trompetes (“motivo do charme”) como no nº 90 original, mas sim encerram com o tema dos *Círculos místicos das adolescentes* pelo flugelhorn 4, visando relacionar ao movimento seguinte, embora sejam todos independentes.

3.2.2 – Mystic circles of the young girls (Cercles mystérieux des adolescentes / **Círculos místicos das adolescentes)**

Acima da indicação de andamento encontra-se o termo “ECM-ish”. ECM (Edition of Contemporary Music) é o nome de um selo de gravação alemão fundado em Munique em 1969 pelo produtor Manfred Eicher. Embora tenha lidado com vertentes musicais as mais variadas, como música contemporânea (obras de Elliot Carter, John Cage e Steve Reich foram lançadas em disco por este selo) e a chamada *world music*, a gravadora ficou particularmente conhecida por difundir grandes nomes do *jazz*, como os pianistas Chick Corea, Keith Jarrett e Paul Bley, o saxofonista Jan Garbarek e o guitarrista Pat Metheny, além dos brasileiros Naná Vasconcelos e Egberto Gismonti¹¹². Portanto, o termo “ECM-

¹¹¹ Na cifragem, Bb7(b10). Alguns arranjadores (incluindo o próprio Brenzel) optam por substituir o “b10” por “#9”, por erroneamente acreditarem que não são possíveis duas notas com o mesmo nome e alterações diferentes na mesma cifra.

¹¹² Um pouco sobre a história da ECM pode ser encontrado em seu *website*, www.ecmrecords.com.

ish” remete principalmente à sonoridade do *jazz* dos anos 70 e 80, que por sua vez é marcada por influências e misturas musicais diversas.¹¹³

Antes do início da cena, há quatro compassos de introdução somente para piano e efeitos percussivos. O tema é harmonizado com dissonâncias como nonas, décimas primeiras aumentadas e décimas terceiras, além de uma montagem dos acordes que privilegia intervalos de segundas maiores e menores (fig. 37). Encontra-se no catálogo da ECM gravações com semelhante introdução, salientando uma sonoridade etérea e harmonia com muitas dissonâncias, como, por exemplo, faixas do álbum *Watercolors* (1977), de Pat Metheny e *Crystal Silence* (1973), de Chick Corea e Gary Burton.

The image shows a musical score for piano, labeled 'PIANO' on the left. It consists of four measures. The first measure has a chord symbol $A \begin{pmatrix} 9 \\ \#11 \\ 13 \end{pmatrix}$. The second measure has a chord symbol $G \begin{pmatrix} 9 \\ \#11 \\ 13 \end{pmatrix}$. The third measure has a chord symbol $B7M/F\#$ with a '3' below it. The fourth measure has a chord symbol $F7M \begin{pmatrix} \#5 \\ \#12 \end{pmatrix}$. The score includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef.

Figura 37 - Quatro compassos iniciais com suas respectivas cifras¹¹⁴.

Inicia-se na letra A o tema principal dos *Círculos místicos* em tutti nos sopros e uma condução constante em 4/4. É solicitada à bateria a busca de “cores” nos pratos (“*cymbal colors*”), outra peculiaridade muito encontrada em faixas de álbuns da ECM. Os quatro primeiros compassos dessa letra, que correspondem ao que BOULEZ chama de “antecedente I” e “antecedente II”¹¹⁵, se utilizam da mesma harmonização de Stravinsky (predominantemente acordes maiores/menores). Os quatro compassos

¹¹³ Até o momento em que não tínhamos acesso à partitura de *The Re-(W)rite Of Spring*, imaginávamos que a condução rítmica pedida neste movimento era de bossa-nova. O contato com a grade e uma pesquisa sobre a ECM e sua notável mistura de sonoridades fez a suspeita inicial passar a ter certo sentido.

¹¹⁴ Os dois primeiros acordes possuem a mesma configuração. A existência da nota si no terceiro a transforma automaticamente na fundamental deste acorde. Esta nota, inclusive, funciona como uma espécie de pedal. Está presente nestes quatro compassos iniciais e, coincidentemente ou não, é a tonalidade do trecho posterior.

¹¹⁵ (BOULEZ, 1995, p. 78)

seguintes, equivalentes ao “Consequente I”, “Consequente II” e “Conclusão”, recebem uma harmonização inteiramente nova, que se relaciona às escolhas harmônicas da introdução. As figuras rítmicas dos compassos binários e ternários originais, contudo, são adaptadas para o encaixe ao quaternário constante.

Podem ser identificados dois erros de transposição na adaptação de Brenzel, que acabam por determinar os rumos de todo o arranjo. O primeiro deles diz respeito à nota mi, escolhida para o pedal no trombone 4 e contrabaixo, no princípio da letra **A**. Ela foi retirada de um dos contrabaixos da grade. No entanto, a nota escrita é, na verdade, um harmônico natural de quinta, que soará um si (fig. 38). O segundo erro foi o mesmo já cometido no fim de *Spring rounds*: o arranjador ignora que flauta contralto é transpositora, e passa a sua melodia, no quinto compasso do nº 93 de Stravinsky, para o saxofone tenor 1 e trompete 1 sem a devida correção no registro (fig. 39). A consequência desses dois fatos é a adoção da tonalidade de mi maior, mesmo que a armadura de clave contenha apenas um sustenido.

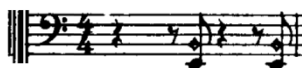


Figura 38 - Harmônico no segundo contrabaixo solista.

Figura 39 - Segundo tema, na flauta contralto (Stravinsky) e no saxofone tenor 1 e trompete 1 (Brenzel).

O tratamento dado ao material temático é consideravelmente livre neste movimento. É aproveitada somente a primeira metade do segundo tema, que, assim como diversos outros da *Sagração*, também tem como base um tetracorde menor. Na letra **D**

ele é trabalhado de forma canônica, com imitações à oitava e à quinta, além de um grande *crescendo*. Algo semelhante já foi feito na letra **G** de *Dances of the young girls* e nas letras **L**, **M** e **N** de *Dance of the earth*.

Talvez a guitarra tenha sido escolhida como instrumento solista por aludir a uma das mais lembradas “estrelas” da gravadora ECM, o guitarrista Pat Metheny. E, diferentemente de *Dances of the young girls*, que também contava com um improviso de guitarra, a sonoridade e o estilo agora são inteiramente diferentes. O timbre do instrumento deve ser mais limpo, diferentemente da distorção peculiar do *rock & roll* de antes. Os acordes indicados para a harmonia são derivados do modo de mi lídio e os *backgrounds*, embora novos, também são construídos sobre tetracordes. A seção de improviso é interrompida bruscamente, como Stravinsky também o faz na passagem para o número 97 de ensaio. Mas o arranjo atinge antes disso um acúmulo de energia comparativamente maior.



Os intervalos de nonas dos instrumentos graves em **H** se transformam numa melodia, evidente na mão esquerda do piano e distribuída entre os trombones. Segundo Peter Hill, essas notas são retiradas dos acordes da *Introdução* da segunda parte (dó sustenido menor e ré sustenido menor).¹¹⁶

Mais uma vez Brenzel se confunde ao utilizar notas que são na verdade harmônicos, na letra **J**, correspondente ao número 101 de Stravinsky. Isso pode ser observado na escrita dos instrumentos graves. Os dois últimos compassos fazem a “queda” (momento do libreto em que uma das jovens cai e é a escolhida para ser sacrificada). O movimento se encerrará neste ponto, ao contrário da versão original. O *crescendo* e os acordes repetidos ficarão para o início da próxima cena.

¹¹⁶ (HILL, 2000, p. 79)

3.2.3 – *Glorification of the chosen one (Glorification de l'élue / Glorificação da eleita)*

A sequência de onze tempos violentamente executados por tímpanos, bumbo e cordas¹¹⁷, que encerra a cena anterior na versão de Stravinsky, se transforma na introdução de *Glorification of the chosen one* na *big band*. Agora são doze tempos, que fecham três compassos quaternários, e os acordes ficarão a cargo de todos os sopros (excetuando o trompete 1) em registro médio-agudo. Ocorre também um *crescendo* nessa versão, acompanhado de uma progressiva abertura da surdina *plunger* dos trompetes.

O elemento que mais se sobressai na exposição temática é o encaixe dos compassos alternados em um simples e regular quaternário (fig. 40), que, juntamente com os trompetes realizando o efeito de “wa-wa”, conferem certa comicidade ao trecho. Deve-se levar em conta as referências a que o arranjador quer aludir, que estão claras na indicação “*ellingtonian swing*”, ou seja, um tipo de *swing* jazzístico próprio do compositor e arranjador Duke Ellington.¹¹⁸ Somente a partir dessa consideração, portanto, pode-se compreender desde as decisões rítmicas e temáticas do arranjo até mesmo a escolha da instrumentação e dos efeitos timbrísticos. Há outros notáveis casos na literatura do *jazz* em que arranjos reescrevem compassos alternados, simplificando-os. O conhecido tema *Blue Rondo a La Turk*, de Dave Brubeck, cujo compasso de 2/8 + 2/8 + 2/8 + 3/8 (que leva a um constante ostinato de ) é a sua marca registrada, transformou-se em um 9/8 () pelas mãos do arranjador Calvin Custer. O

¹¹⁷ Segundo Michael Tilson Thomas, regente da Orquestra Sinfônica de São Francisco, no documentário *Keeping Score: Revolutions in Music – Igor Stravinsky's Rite Of Spring*, há uma clara sugestão de morte nesses onze tempos, uma vez que acaba de ser escolhida a jovem a ser sacrificada (KENNARD; SAFFA, 2006).

¹¹⁸ Eric Hobsbawm, historiador britânico do século XX, escreveu sob pseudônimo um livro de crítica do *jazz*. Segundo ele, “o som de Ellington é inconfundível. Contém uma mistura de cores de New Orleans – especialmente a clarineta *créole*, que só ele, dentre todos os *band leaders* até hoje, usou de maneira consistente -, o som blue do metal cuidadosamente controlado, especialmente quando tocado com surdina, e um som de palhetas bem mesclado, originalmente baseado no jogo entre o sax barítono (outro instrumento grandemente confinado a essa banda) e o alto. (...) Muito depois de seu trabalho pioneiro, outras orquestras descobriram as virtudes de um ‘som’ como marca registrada e isso tem sido amplamente explorado” (HOBSBAWM, 1989, p. 145).

próprio Duke Ellington, em sua versão do balé *Quebra-Nozes*, de Tchaikovsky (1960), também se sentiu à vontade para modificar compassos, como nas faixas *Peanut Brittle Brigade* (“Marcha”) e *Dance Of The Floreadores* (“Valsa das Flores”).

Stravinsky

Brenzel

Stravinsky

Brenzel

(Há um compasso de 4/8 em Stravinsky, que foi esticado para dez colcheias na versão de Brenzel)

Figura 40 - Divisão dos compassos em ambas as versões (a escrita de Brenzel foi utilizada como referência).

No segundo compasso do número 106 da partitura original é exposto o material com predominância de contratempos, que será recorrente na segunda seção deste movimento. Brenzel aproveita a paridade com os contratempos do *jazz*, particularmente em peças do repertório de Duke Ellington, e os explora juntamente com os efeitos de “wa-wa”, muito presentes na obra do compositor norte-americano. Em gravações como *East St. Louis Toodle-Oo* (1927), *Black And Tan Fantasie* (1928), *Jive Stomp* (1933) e *Ko-Ko* (1940), pode-se facilmente identificar esta sonoridade.

A letra D é apenas inspirada no número 111, já que está bastante desfigurada. As rápidas escalas ascendentes e descendentes das clarinetas estão nos saxofones e trompetes, no ritmo mais lento de colcheias. As três notas agudas das clarinetas no arranjo são derivadas da flauta 2 da partitura orquestral, embora a primeira e última notas sejam diferentes (sol ao invés de fá). Os ataques dos trompetes no segundo compasso dessa letra

são oriundos dos metais e as quiálteras de semínima são tiradas das quiálteras de colcheia do original. A harmonia escolhida por Brenzel é arbitrária, não tendo relação com Stravinsky, a não ser pelo pedal dos acordes, a nota fá, retirada dos trompetes.

No décimo compasso da letra **D** o arranjador conseguiu criar um motivo nos sopros, constituído por três notas harmonizadas em intervalos de quarta aumentada e quarta justa, a partir dos contratempos dos violinos (fig. 41).

Figura 41 - Comparação entre os contratempos de um compasso antes do número 113 (Stravinsky) e o motivo dos compassos 39 e 40 (Brenzel).

Um longo trecho de improvisação se inicia na letra **E**. A sequência harmônica escolhida como base para o solo de saxofone alto evidencia as mais claras relações tonais até o momento em todo o arranjo. Os acordes de A-7, FΔ7(#11), B-7(b5), E7(^{#9}_{b13})¹¹⁹ correspondem respectivamente às funções de tônica, tônica antirrelativa, subdominante relativa e dominante da tonalidade de lá menor. Na letra seguinte, a mesma sequência, desta vez uma terça menor abaixo.

Em **K**, há uma preparação para a seção seguinte, na medida em que é feito um pedido para as colcheias da bateria, contrabaixo e saxofone barítono serem “retas”

¹¹⁹ Como já foi dito anteriormente, preferimos reescrever a cifra na versão brasileira difundida por Almir Chediak. Tornar-se-iam então Am7, F7M(#11), Bm7(b5) e E7(^{#9}_{b13}).

(“*straights*”), ou seja, sem *swing*.¹²⁰ Os demais sopros fazem notas curtas nas cabeças dos tempos, como no princípio.

Em seguida, inicia-se o trecho mais inusitado desta cena do arranjo, a partir da letra □. Não há diálogo aparente com nenhum material de Stravinsky, apenas com Duke Ellington, que em muitos de seus arranjos explorou ritmos latinos, como salsa e *cha cha cha*. Porém, embora a sonoridade seja manifestamente de música latina¹²¹, a indicação pedida na partitura de bateria diz respeito à música egípcia ou do oriente médio. Darryl Brenzel admite, através de um e-mail enviado ao autor desta pesquisa, que nenhuma das *performances* de seu arranjo neste trecho o satisfaz completamente, mesmo tendo orientado os bateristas a criarem imagens que os direcionassem à sonoridade desejada.¹²² Para o improvisador, além da indicação de acordes, há também uma sugestão de uma escala menor harmônica a ser usada, que flerta com uma sonoridade oriental. Esta informação foi confirmada por Brenzel.¹²³

Repete-se várias seções até o fim da peça, com algumas variações. No final, há um compasso adicional, que representa um falso final, semelhante ao que se observa no nº 2, *Dances of the young girls*.

¹²⁰ Ver nota 66.

¹²¹ O uso de surdina pelo trombone solista é característica marcante de gravações de Ellington, como *Moonlight Fiesta* (1937) e *Conga Brava* (1940).

¹²² “Tenho dito aos bateristas para imaginarem uma caravana a viajar pelo deserto, com objetos pessoais e domésticos pendendo pelos lados dos camelos. Imagine uma coleção de panelas ou tachos de cobre e latão pendurados. Agora, faça sua bateria soar assim. Mas eu nunca realmente consegui isso (...). Então, acredito que embora essa seção possa ter tido uma sensação sutilmente exótica, ela não soa realmente como Oriente Médio. Apesar de eu ter gostado do que a banda tocou lá, sinto que não foi verdadeiramente bem-sucedida e não capturou totalmente a minha intenção. Mas no *jazz*, às vezes, é melhor deixar as coisas fluírem” (tradução nossa).

¹²³ “O primeiro acorde para o solo de trombone é Bbm13(#11). Esse acorde vem de uma escala de fá menor harmônico. Enquanto não é necessariamente uma escala do Oriente Médio, a sua parte aguda, onde há intervalos de ½ tom, 3ª menor [2ª aumentada] e ½ tom, pode conter uma sonoridade oriental.” (tradução nossa).

3.2.4 – Evocation of the ancestors (Evocation des ancêtres / Evocação dos ancestrais)

A situação é semelhante à de *Procession of the sage* e *The sage* anteriores: é uma cena curta, com poucos materiais, mesmo em constante variação. Brenzel consegue adicionar quase três minutos a mais aos cerca de cinquenta segundos originais, introduzindo novos elementos e improvisação. Dois minutos e quarenta e cinco segundos da gravação de Brenzel (78% do tempo total) são ocupados por solo de saxofone tenor.

Os dois materiais básicos da versão original desta cena, que contrastam entre si, são o pedal grave em ré sustenido e uma fanfarra dos sopros construída sobre notas do campo de dó maior (mesmo usando si bemol e eventualmente mi bemol)¹²⁴. No arranjo há um terceiro elemento, a improvisação, que não foi incluída apenas em uma seção intermediária, mas permeia por todo o movimento. Como é de praxe, as figuras de semínimas e mínimas dos sopros ganham síncopes para a adequação ao contexto jazzístico. No sétimo compasso começa a primeira intervenção do saxofone tenor 1. O acorde diminuto indicado para a improvisação contém notas dos dois materiais originais, conforme figura abaixo.

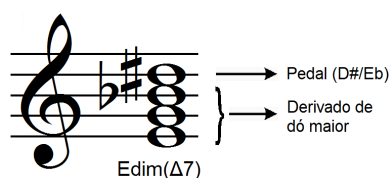


Figura 42 - Relação entre o acorde para o improviso e os materiais de Stravinsky.

Como este acorde diminuto não caracteriza nenhuma tonalidade específica e possibilita o uso de diversas escalas para improvisação, pode-se notar um diálogo com o estilo *free jazz*, já comentado a respeito em *Dance of the earth*¹²⁵. E conjectura-se que a

¹²⁴ (HILL, 2000, p. 82)

¹²⁵ Ver nota 106.

escolha do saxofone tenor como instrumento solista faça referência a John Coltrane, um dos precursores do *free jazz* na fase final de sua vida.

Um dos momentos de grande originalidade do arranjo começa a partir do solo da letra **B**. Há doze compassos de um progressivo *ritardando* e *diminuendo*. Piano, guitarra e baixo são orientados a reatarem *ad-lib* o mi bemol, criando assim um “efeito de zumbido pulsante” (“*pulsating drone effect*”). Na letra **C** os primeiros compassos não possuem pulsação, apenas longas fermatas, indicadas por números na partitura, conduzidas pelo regente. Depois, em oito compassos é feito o retorno completo ao andamento inicial.

Alguns *backgrounds* da letra **F** em diante citam temas de outras cenas da *Sagração*, como mostra a figura seguinte:



Figura 43 - Temas da *Introdução* da primeira parte e de *Dances of the young girls*, respectivamente, usados como *backgrounds*.

Até mesmo os acentos de *Dances Of The Young Girls* são identificados:

Figura 44 - Acentos de *Dances of the young girls*, no final da letra **H**.

O ponto culminante do movimento está na conclusão da longa seção de improviso. A construção do arranjo induz o improvisador a terminar seu solo no ápice da energia. Nas letras de ensaio finais, apenas repetições que conduzem ao final.

3.2.5 – Ritual action of the ancestors (Action rituelle des ancêtres / Ação ritual dos ancestrais)

Este é o segundo movimento mais longo (7m40s) da versão para a *big band*, ficando atrás apenas do último, *Sacrificial dance* (8m05s). O seu início é talvez o momento de maior simplicidade de todo o arranjo. As figuras rítmicas têm a sua duração dobrada, ou seja, a semínima original será equivalente à mínima do arranjo. Sendo assim, os seis compassos anteriores à letra A correspondem aos três primeiros de Stravinsky. A mesma situação foi identificada na *Introdução* da primeira parte. Mais adiante será revelado o propósito desta alteração e o estilo musical com o qual Brenzel deseja dialogar. A armadura de clave contém dois bemóis, embora esta parte esteja claramente em ré menor. Assim, conclui-se que ela esteja construída sobre o modo de ré frígio, o que é confirmado pela construção do acorde de mi bemol com nona sobre um pedal em ré, algo presente também na versão original.

A entrada do saxofone barítono em anacruse marca o início da letra A. A subida cromática realizada por ele, que neste caso soará no registro médio-agudo, é originária do corne-inglês, na região médio-grave. A flauta em sol é substituída por dois trombones em surdina e a clarineta, pelos dois saxofones alto¹²⁶. Este é um dos trechos mais “fiéis” de todo o arranjo, não tendo praticamente nenhuma modificação nas notas e na estrutura, com exceção das durações, comentadas acima. Os compassos 7 a 28 do arranjo representam precisamente os compassos 4 a 14 da versão original. Somente o último

¹²⁶ Segundo Peter Hill, essas frases são “ecos do orientalismo rimskyano” (HILL, 2000, p. 84).

compasso dessa letra foi ritmicamente alterado, provavelmente para preparar a chegada da nova seção.

Na letra [B], em quatro compassos exclusivos do arranjo descobre-se a alusão pretendida: a música espanhola. Através da indicação “*think flamenco / bull fighting*” (“pense em flamenco / tourada”), aliada aos ritmos escritos na bateria, tem-se a referência principal que norteará toda a adaptação desta cena. É possível que Brenzel tenha tido contato com a música de compositores e arranjadores contemporâneos do estilo flamenco para *big band*, como Bernard van Rossum e Perico Sambeat¹²⁷.

As semicolcheias originais ganham modificações rítmicas, de modo a fazerem uso de elementos característicos do estilo flamenco. As notas, porém, são as mesmas, como se percebe ao comparar as melodias principais das letras [C] e [E] (figs. 45 e 46).

Figura 45 - Melodia da letra [C] de Brenzel em comparação à sua correspondente original.

Figura 46 – Melodia da letra [E] de Brenzel em comparação à sua correspondente original.

¹²⁷ Mais informações sobre Rossum e Sambeat em seus respectivos websites: <www.bernardvanrossum.com> e <pericosambeat.com>.

No primeiro clímax deste movimento, em **[F]**, nota-se as semicolcheias descendentes nos saxofones em registro agudo. Evidentemente retiradas das clarinetas de Stravinsky, elas são comparativamente mais rápidas, já que não sofreram aumento como as demais linhas.

A respeito da improvisação, a partir de **[H]**, é o único momento de toda a obra em que não há uma cifra que sugere uma escala para o solista, mas sim a indicação exata das notas que devem ser tocadas (fig. 47). Elas correspondem basicamente a uma escala frígia, com duas alterações (a terça maior, que coexiste com a menor, e a sétima maior) que farão surgir dois intervalos de segunda aumentada. É claramente uma nova referência ao “orientalismo rimskyano”, muito propriamente associada por Brenzel ao estilo flamenco, em que também é característico o uso do modo frígio. A inspiração para Brenzel possivelmente foi o tema *Flamenco Sketches*, do clássico disco *Kind Of Blue* (1959), de Miles Davis, que não é construído sobre melodias ou harmonias, mas sim sobre cinco escalas¹²⁸. E é notória a escolha do trompete como instrumento solista, tanto por fazer uma menção a Davis, quanto por também dialogar com a música espanhola, referenciando, por exemplo, conhecidos *pasodobles*, como o tema *España Cani*.



Figura 47 – Escala utilizada na seção de improviso.

Nos *backgrounds*, os saxofones e trompetes realizam acordes que se movimentam em bordaduras cromáticas, algo já feito em *The sage*. Para a guitarra estão escritos alguns arpejos, a serem feitos em velocidade *ad libitum* pelo músico. Segundo a indicação, eles “deveriam soar ‘flamenco’”¹²⁹. Em **[M]**, a improvisação volta a ser feita sobre um acorde

¹²⁸ KAHN, 2007, p. 172

¹²⁹ No original, “*should feel ‘flamenco’*”.

cifrado, Db Δ 7(#5), que também é construído sobre uma escala com um intervalo de segunda aumentada. Portanto, a influência do “orientalismo” persiste. O guitarrista mais uma vez recebe instruções de execução que referenciam à música flamenca. Os acordes devem ser ponteados ou rasgueados conforme a tradição desse estilo. Os trombones são acentuados da mesma forma observada em outros movimentos anteriores, como *Dances of the young girls* e *Ritual of the rival tribes*.

Repete-se em O o material da letra **G** e, em seguida, chega-se ao segundo grande clímax do movimento, correspondente ao número 138 de Stravinsky. Na grade orquestral, o cromatismo ascendente do corne-inglês é transferido a um trompete baixo¹³⁰. Na *big band*, na letra **Q** ficará por conta do mesmo trompetista que realizou o solo da peça. O movimento se encerra com um curto arabesco de saxofone barítono, ao invés da longa linha original.

3.2.6 – Sacrificial dance – the chosen one (Danse sacrale – l’élue / Dança do sacrifício – a eleita)

A música desta cena é originalmente um rondó, assim como se tornou no arranjo o movimento *Procession of the sage*. Conforme constatou BOULEZ (1995, p. 119), ela é constituída por "dois refrões, duas coplas [estrofes] e uma coda sobre o refrão". A versão de Brenzel encontrou uma correspondência musical no *funk*, particularmente no estilo de James Brown¹³¹, segundo a indicação para o baterista. A base rítmica do arranjo foi inspirada principalmente em canções de James Brown da segunda metade da década de 60, como *Cold Sweat* (1967) e *Say It Loud – I’m Black And I’m Proud* (1968). Elementos rítmicos e harmônicos de outras conhecidas canções do artista, como *Out Of Sight* (1964),

¹³⁰ Instrumento em C ou Bb, soa uma oitava abaixo do trompete mais comumente usado.

¹³¹ James Brown (1933-2006) foi um cantor, compositor e dançarino norte-americano. Sua contribuição para a música negra norte-americana foi tamanha que em vida foi reconhecido como “*the godfather of soul*” (“o padrinho do *soul*”) e “*the father of funk*” (“o pai do funk”). Vendeu mais de 100 milhões de discos em 50 anos de carreira.

Papa's Got a Brand New Bag (1965) e *I Got You (I Feel Good)* (1965) também podem ser detectados. Segundo BRACKETT (2001), destacam-se algumas inovações de Brown em suas gravações desse período, tais como experimentações texturais e uso de polirritmias, elementos que, consideradas as devidas proporções, também são encontrados nas duas versões da *Sagração*. A versão de Brenzel acrescenta cinco compassos de introdução antes do tema, apenas para estabelecer o "fill" do *funk* ao estilo de James Brown. O mesmo já foi feito na introdução de *Dances of the young girls* e é um recurso recorrente em gravações dos repertórios jazzístico e popular.

A simplificação de compassos alternados em um quaternário constante já foi verificada em *Glorification of the chosen one*. Mais uma vez Brenzel realiza a aumentação rítmica, transformando as unidades de tempo originais de semicolcheias e colcheias em semínimas (fig. 48):

Stravinsky

Brenzel

Stravinsky

Brenzel

Figura 48 - Divisão dos compassos nas versões de Stravinsky (142+2 até 144+2)¹³² e Brenzel (comp. 6-11). Esta última foi utilizada como referência.

Continua-se o mesmo procedimento. O terceiro compasso do número 144 de Stravinsky se torna um 2/8 em vez do 3/16 da primeira vez (quarto compasso de 142). Brenzel, no entanto, opta por manter as duas exposições iguais. Em diversos outros momentos são feitas sutis modificações na construção rítmica para a manutenção do compasso quaternário do arranjo, servindo algumas delas também para se aproximarem ao estilo do *funk*.

¹³² 142+2 se refere ao segundo compasso do número 142 de ensaio.

Stravinsky

2/16 3/16 2/8 (Dois tempos apenas na versão de Brenzel) 5/16 5/16

4/4 4/4 4/4

Brenzel

Stravinsky

2/8 3/16 2/8 (dois tempos apenas na versão de Brenzel) 3/16 2/16 3/16 2/8 3/8

4/4 4/4 4/4 4/4 4/4

Brenzel

Stravinsky

3/8 3/16 2/16 3/16 2/8 (Um tempo apenas na versão de Brenzel) 2/16 3/16 3/16 2/8 (Dois tempos apenas na versão de Brenzel)

4/4 4/4 4/4 4/4 4/4

Brenzel

Figura 49 - Divisão dos compassos nas versões de Stravinsky (144+3 até 148+3) e Brenzel (comp. 16-26). Esta última foi utilizada como referência.

Na letra C, trecho que Brenzel denomina *bridge*¹³³, conforme indicação da bateria, identifica-se a subdominante da tonalidade de ré maior, já que Stravinsky também constrói um acorde sobre a fundamental sol. Mostra-se completamente fiel à versão original quanto à duração e à forma. Os sete primeiros compassos do arranjo são equivalentes aos números de ensaio 149 e 150 da partitura orquestral. Novamente permanece o 4/4, com exceção do compasso 41, que acrescenta um tempo a mais objetivando ajustar o início da melodia dos trombones ao primeiro tempo do compasso, como ocorre no primeiro compasso do número 151. Para o piano e a guitarra, foi indicado um acorde de G13¹³⁴. A montagem deste acorde no contexto jazzístico permite que outras dissonâncias sejam acrescentadas, como a nona, por exemplo. Sendo assim, a cifra foi escolhida adequadamente, uma vez que o acorde original de Stravinsky nesse trecho é o seguinte:



Figura 50 - Acorde de Stravinsky no número 149 em diante.

As quiálteras de cinco semicolcheias do número 151 em diante foram todas adaptadas a um ritmo sincopado, embora as assimetrias entre as repetições das notas das escalas descendentes, tão bem observadas por BOULEZ (1995, p. 85-88), tenham sido mantidas no arranjo. Ao final da letra C, dois tempos de pausa foram adicionados ao último compasso, não somente para não interromper o quaternário, mas também para reforçar a articulação entre as seções.

¹³³ No contexto do *jazz* e da música popular, *bridge*, ou ponte, consiste em um trecho curto que conduz uma seção a outra.

¹³⁴ No padrão de cifragem brasileiro, defendido por Almir Chediak, este acorde seria melhor grafado como G7(13), reforçando que é um acorde de sétima da dominante com acréscimo da décima terceira (CHEDIAK, 1984).

A condução rítmica da bateria é interrompida na letra **D**, restando somente um bumbo nos tempos fracos do compasso. Isso criará uma curiosa relação com os sopros, que eventualmente cairão nos tempos fortes, intercalando com o bumbo, ou nos fracos, coincidindo com ele. Em função da manutenção do compasso quaternário, a frase formada originalmente por quintina cairá em tempos variados do compasso, diferentemente de Stravinsky, onde ela sempre se inicia no primeiro tempo.

Os dois compassos do número 161 de Stravinsky se encontram localizados a partir do quarto tempo do compasso 68 do arranjo, uma vez mais com um acréscimo de dois tempos a fim de haver um ajuste com o início da letra seguinte. Entre os diversos elementos que coexistem nos sete acordes desses dois compassos, restaram apenas os arpejos descendentes e ascendentes dos oboés, transportados para os saxofones, e os acordes das cordas, agora nos trompetes, trombones (que gradualmente descobrem a campana do instrumento) e saxofone barítono. Segundo HILL (2000, p. 74), estes sete acordes modelaram harmonicamente a passagem do número 82 de ensaio, na introdução da segunda parte, escrita posteriormente.

Em **F**, equivalente ao 162 de ensaio em diante, é escolhido arbitrariamente um acorde de dominante com nona aumentada, F7(#9). A versão original realiza uma exata transposição do acorde de 149 para uma segunda maior abaixo. Os procedimentos de adaptação são predominantemente os mesmos. Destaca-se o trêmolo original de flauta e oboé, transformado aqui em um familiar *shake*¹³⁵ para os trompetes. As rápidas escalas em quiálteras ascendentes são transformadas em semicolcheias.

¹³⁵ O *shake* consiste em uma “oscilação como um rápido trinado executado pelos lábios” (DOURADO, 2004, p. 302), muito comum na técnica jazzística dos instrumentos de metal.

Stravinsky repete o segmento inicial deste movimento um semitom abaixo no número 167 de ensaio. Para Hill, esta opção faz parte de uma engenhosa estratégia para conectar as diversas tonalidades utilizadas.

Dada a sua solução de construir as páginas finais sobre a dominante (lá maior), precedido de uma espécie de reafirmação heroica de ré maior, dó sustenido maior é o trampolim ideal (número 174): mais uma seção neste ponto na “tônica” iria roubar do clímax posterior a sua força. Além disso, como quase tudo na *Sagração*, o movimento é baseado no precedente criado meticulosamente, com dó sustenido constantemente usado como um satélite de ré¹³⁶.

O arranjo de Brenzel desconsidera este fato e repete toda a letra A sem nenhuma modificação. É de praxe na música popular a repetição de seções, como foi comentado anteriormente. E como o próximo segmento é a improvisação, o autor prefere manter a tonalidade da peça. Os instrumentos de metal concluem com um grande glissando descendente, conhecido na terminologia jazzística como *fall* ou *fall off*. São típicos da escrita para *big band*.

Esta é a única cena em que o solo não é destinado para um instrumentista específico. A partitura permite que qualquer um dos cinco saxofonistas possa improvisar, à escolha do regente. A gravação de estreia da obra, no entanto, revela a real intenção deste trecho: servir de espaço para o solo do regente, neste caso, o próprio Darryl Brenzel. Até onde se sabe, não foi realizada nenhuma gravação em vídeo da estreia, mas supõe-se que ele toma seu saxofone alto, vira-se para a plateia e inicia seu improviso.






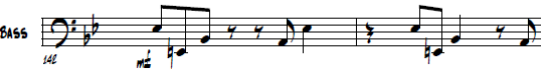
O arranjo foi cuidadosamente elaborado para funcionar não apenas no contexto e na formação da estreia, mas em quaisquer situações futuras. As indicações para os saxofonistas nesta letra indicam isso. Para todos há a instrução “*play bckgrd. if not*

¹³⁶ No original: “*The switch in tonality is a neat solution to Stravinsky’s long-term strategy. Given his solution of building the closing pages on the dominant (A), preceded by a sort of heroic reassertion of D (from fig. 174), C# is the ideal springboard: a further section at this point in the ‘tonic’ would rob later climaxes of their force. Furthermore, like almost everything in The Rite, the move is based on painstakingly established precedent, with C# constantly used as a satellite of D*” (HILL, 2000, p. 87)

soloing” (“toque os *backgrounds* se não estiver solando”). Para o saxofonista tenor 2 há duas linhas, tendo o músico que tocar a de baixo caso o solo seja de saxofone barítono ou a de cima nas demais situações. Estes *backgrounds* misturam elementos já expostos antes, como os conjuntos de duas semicolcheias e a antiga quintina, com outros novos, que se relacionam com o universo do *funk*. Destaca-se a antecipação de um tema posterior nos saxofones dos últimos quatro compassos da letra **K**, durante a conclusão do solo de saxofone.

A unidade de tempo da partitura original passa a ser a semínima. O arranjo se mantém inalterado nesse aspecto. Quando há intercalados compassos quinários e ternários, Brenzel opta por manter o 4/4. Posteriormente, o 5/4 é concomitante nas duas versões. Importantes elementos da grade original foram transformados em outros na versão para a *big band*, conforme mostra a tabela abaixo:

Quadro 6 - Comparação entre elementos das duas versões na letra **L**.

STRAVINSKY	BRENZEL
<p>Tímpanos, em colcheias e quiálteras de colcheias</p> 	<p>Trombones e saxofones</p> 
<p>Trompas (até 175+1)</p> 	<p>Trompetas 3 e 4 e trombone 1</p> 
<p>Violoncelos e contrabaixos</p> 	<p>Contrabaixo</p> 

<p>Clarinetas e violinos em pizzicato</p>  <p>Cl. picc. (Es) Cl. (B)</p>	<p>Saxofones alto 2 e tenor 1; trombones 2 e 3</p>  <p>TEN. 2 TEN. 3</p>
---	--

O tema inicial é reexposto, também mais curto, assim como na versão original. Segundo Hill, ele serve como “uma cesura – uma momentânea tomada de ar a partir da qual a tempestade é retomada com ainda maior fúria – e uma ‘janela’ que renova o contato com a música da abertura de *Sacrificial dance*”.¹³⁷

No trecho mais suave do movimento, em P, Brenzel se pôs um pouco mais livre na adaptação do número 186 em diante. Funciona também como uma preparação para um grande *crescendo* até o final. Há também o uso de compassos alternados, mas sem correspondência exata com a contagem de Stravinsky. De modo genérico, a guitarra e piano representam as cordas, os trompetes fazem o papel dos trompetes originais e os saxofones realizam os acentos das trompas.

As indicações informais, com o uso de gírias, chamam a atenção. Para a bateria, encontra-se: “*kick butt & take names!!*” (“chute o traseiro e tome os nomes”¹³⁸) e, para o solo de piano, “*go nuts*” (“enlouqueça”).

A versão de Brenzel sintetiza a acumulação de motivos do final em dois principais elementos: grupos de três colcheias nos trombones e as respostas e acentos dos saxofones e trompetes. Ritmicamente, o arranjo mantém o compasso quaternário e cria grupos

¹³⁷ No original: “*it is both a caesura – a momentary catching of the breath from which the storm resumes with even greater fury – and a ‘window’ which renews contact with the opening music of the ‘Sacrificial Dance’*” (HILL, 2000, p. 88)

¹³⁸ Segundo o dicionário eletrônico *Urban Dictionary*, essa gíria provavelmente se originou no meio militar, durante a guerra do Vietnã. A expressão tem um caráter motivacional para os soldados, uma vez que “chutar traseiros” e “tomar nomes” genericamente significam derrotar o oponente. Não há como desconsiderar o fato de que Brenzel serviu durante 26 anos no serviço militar norte-americano, sendo músico de diversas bandas.

dentro da quadratura. No encerramento de toda a obra, a mesma escala ascendente é vista nos saxofones, guitarra e piano, sem quiálteras. O último acorde é um ré dominante, típico do blues. A duração é de uma mínima. A gravação de estreia da obra o prolongou um pouco mais, como se houvesse uma fermata.

Da mesma maneira que BOULEZ (1995, p. 119) afirma que a última cena “coloca em jogo quase todos os esquemas formais rítmicos que se pode perceber em *Le Sacre*”, a nova versão de certa forma também funciona como uma grande síntese do arranjo e de seus procedimentos de adaptação. Muitas das diversas situações transcorridas por Brenzel ao longo do trabalho foram observadas aqui.

A partir da análise comparativa entre as duas obras realizada neste capítulo, foram identificadas um número considerável de situações de adaptação, que no próximo capítulo serão sintetizadas e agrupadas mediante os elementos básicos da estruturação musical. No entanto, como se nota, são obras longas e igualmente complexas, sendo impossível se abordar em pouco espaço todos os aspectos com igual profundidade. A escolha dos critérios se deveu ao objetivo central deste trabalho, que é o exame do diálogo entre estilos e contextos musicais distintos.

Capítulo 4 – Resultados da análise comparativa

O capítulo anterior nos forneceu um farto material bruto, passível de uma triagem e de um agrupamento em categorias definidas mediante os elementos básicos da estruturação musical. É possível extrair algumas conclusões acerca do trabalho empreendido no arranjo de Brenzel a partir desde levantamento realizado.

4.1 – Instrumentação

Um pouco a respeito da formação instrumental *big band* já foi discutido no capítulo 2.4. Em *The Re-(W)rite Of Spring*, constitui-se fundamentalmente de cinco saxofones (dois altos, dois tenores e um barítono), quatro trompetes, quatro trombones, piano, guitarra, contrabaixo e bateria. Dos quatorze movimentos da obra, porém, somente cinco mantêm essa instrumentação inalterada (*Dances of the young girls, Ritual of the rival tribes, Dance of the earth, Evocation of the ancestors e Sacrificial dance*, sendo que neste último é dada a opção de substituição do contrabaixo acústico pelo elétrico e do piano por um teclado *rhodes* ou *wurlitzer*). Três movimentos trazem mudanças nos trompetes, que eventualmente são substituídos por flugelhorns (*Adoration of the earth – introduction, Procession of the sage, Mystic circles of the young girls*). E os seis demais trazem alterações mais radicais, principalmente no naipe dos saxofones. *The sage*, por exemplo, exige exclusivamente clarinetas e clarone. Em *The sacrifice – introduction*, os saxofonistas alto substituem seus instrumentos por duas flautas enquanto os dois tenores retornam às clarinetas. A razão dessa grande variedade na instrumentação da peça se justifica pela busca de combinações tímbricas e texturais mais variadas, intencionando enriquecer a sonoridade da *big band* e dialogar com a cuidadosa exploração dos timbres dos instrumentos da orquestra na obra original. Segundo STEWART (2007),

em comparação com a orquestra sinfônica, a *big band* oferece a compositores e arranjadores relativamente poucos recursos instrumentais. Eles dependem das surdinas dos metais e das substituições dos saxofones para a obtenção de cores adicionais. Muitos saxofonistas tocam outros instrumentos de sopro: clarinete, clarone, flauta, e, mais raramente, flautim e instrumentos de palhetas duplas. O naipe inteiro tocando flautas e clarinetas oferece uma valiosa textura contrastante ao orquestrador, produzindo um timbre puro, quase clássico¹³⁹ (STEWART, 2007, p. 105).

Uma vez que a formação *big band* não se limita a interpretar apenas o repertório tradicional de *jazz*, a variedade dos instrumentos acompanha essa expansão. O subitem seguinte tratará disso com maiores detalhes. A seguir, o resumo completo da instrumentação empregada em cada movimento.

Quadro 7 - Instrumentação nos movimentos da obra.

MOVIMENTO	INSTRUMENTAÇÃO
1 – <i>Adoration of the earth – introduction</i>	Trompetes/flugelhorns 3 e 4
2 – <i>Dances of the young girls</i>	Tradicional*
3 – <i>Ritual of abduction</i>	Saxofones: soprano, alto, tenor 1, tenor 2 e barítono. Trompetes/flugelhorns
4 – <i>Spring rounds</i>	Saxofones: soprano, alto/clarineta, tenor1/clarineta, tenor 2/flauta, barítono/clarone Trompetes/flugelhorns
5 – <i>Ritual of the rival tribes</i>	Tradicional
6 – <i>Procession of the sage</i>	Trompetes/flugelhorns
7 – <i>The sage</i>	Saxofones: clarinetas 1 a 4 e clarone Trompetes/flugelhorns
8 – <i>Dance of the earth</i>	Tradicional
9 – <i>The sacrifice – introduction</i>	Saxofones: flautas 1 e 2, clarineta 1 e 2 e tenor Trompetes/flugelhorns
10 – <i>Mystic circles of the young girls</i>	Trompetes/flugelhorns
11 – <i>Glorification of the chosen one</i>	Saxofones: clarinetas 1 e 2, alto, tenor, barítono
12 – <i>Evocation of the ancestors</i>	Tradicional
13 – <i>Ritual action of the ancestors</i>	Saxofones: alto 1/clarineta, alto 2/clarineta, tenor 1, tenor 2 e barítono Trompetes/flugelhorns 3 e 4
14 – <i>Sacrificial dance</i>	Tradicional (com opção de substituição do piano e contrabaixo)
* Formação tradicional da <i>big band</i> : dois saxofones alto, dois saxofones tenor, um saxofone barítono, quatro trombones, quatro trompetes, piano, guitarra, contrabaixo e bateria.	

¹³⁹ No original: “Compared to a symphony orchestra, the big band offers composers and arrangers relatively few instrumental resources. Writers depend on brass players’ mutes and saxophonists’ doubling for additional tone colors. Many saxophonists play other woodwinds: clarinet, bass clarinet, flute, and, more rarely, piccolo and double reeds. The entire section on flutes and clarinets offers a valuable contrasting texture to the orchestrator, yielding a pristine, almost classical timbre”.

Os movimentos de estilos tradicionais das *big bands*, com o *swing*, são os que sofreram menores ou nenhuma transformação em relação à instrumentação básica. Nas baladas e nos estilos menos convencionais já se pratica a substituição dos saxofones e trompetes por clarinetas e flugelhorns, respectivamente. A exceção está no *rock* de *Dances of the young girls* e no *funk* de *Sacrificial dance*, que não sofreram alterações.

4.2 – Ritmo

O ritmo é um dos principais elementos pelos quais *A Sagração da Primavera* se destaca, conforme investigaram autores como Messiaen e Boulez. A introdução de rápidas mudanças de compasso, a grande variedade na construção e variação das melodias e os acentos rítmicos em lugares variados nas frases são alguns dos elementos mais consideráveis da peça. Da mesma forma, o *jazz* também é conhecido pelo seu trabalho com o ritmo, particularmente pelo uso de sínopes. Segundo GRIDLEY (2006, pp. 36–37), as sínopes no *jazz* seriam originárias da música africana¹⁴⁰, particularmente a partir do repertório afro-americano para banjo e o *ragtime*. Portanto, é um ponto em comum entre os dois universos, embora, a princípio, exista uma grande distância de tempo, de espaço e de intenção musical entre ambos.

Brenzel foca principalmente na adaptação do ritmo da *Sagração* para o contexto do *jazz*. O arranjador confirmou que há um esforço para introduzir inflexões jazzísticas nas frases da peça, conforme se observa desde o seu primeiro compasso¹⁴¹. Mesmo quando há outros estilos musicais envolvidos, o ritmo sempre é vertido em direção a eles.

¹⁴⁰ HOBBSAWM (1989, p. 59) afirma que “não há grandes discussões entre os experts a respeito da origem africana dos componentes do jazz. A maioria dos escravos trazidos para o sul dos Estados Unidos vinha da África Ocidental, sendo que os franceses tinham especial predileção pelos escravos do Daomé [chamado atualmente de República Popular do Benin]”.

¹⁴¹ Conforme texto já citado no capítulo anterior, presente no endereço <http://stravinskyforjazzensemble.blogspot.com.br/2009/12/who-gets-bassoon-solo.html>.

Cabe também um comentário acerca do “princípio da variação permanente” de Stravinsky, extensivamente investigado por BOULEZ (1995) no texto de análise *Stravinsky Permanece*, presente em *Apontamentos de Aprendiz*. Quando se nota a repetição de melodias ou de seções nas peças de Stravinsky, há todo um cuidado em se criar variações na construção do ritmo, de modo a se suprimir ou acrescentar fragmentos rítmicos. Segundo o autor, “não há, propriamente, um desenvolvimento [dos motivos], mas repetição variada”¹⁴². Dessa maneira, cria-se uma grande variedade nas exposições e reexposições dos temas, não havendo, segundo ele, uma “reação química, mas uma mistura física”.

Em diversos momentos da adaptação esse princípio é suprimido, em nome de uma maior adequação ao novo contexto para o qual a obra é transportada. O arranjo de Brenzel repete algumas melodias ou mesmo seções inteiras, principalmente as que podem ser compreendidas como “refrões” na nova versão (principalmente em *Ritual of abduction*, *Procession of the sage* e *Sacrificial dance*). Também complexas polimetrias originais são simplesmente eliminadas ou então convertidas para uma configuração mais simplificada. Se por um lado isso daria margem a um entendimento de que o arranjo poderia enfraquecer os ricos procedimentos stravinskianos, por outro deve-se ter sempre em mente o propósito pretendido pelo arranjador em seu trabalho, que é a adequação ao novo contexto para o qual a obra é transportada.

É habitual no *jazz* e no repertório popular de um modo geral a repetição de seções principais, em torno das quais girarão as outras. Segundo SCHULLER (1968, p. 46), estas repetições são provenientes dos rituais religiosos afro-americanos, nos quais a música também se caracteriza pela constante reapresentação de *chorus* e refrões. O mérito maior

¹⁴² BOULEZ, 1995, p. 132

do empreendimento de Brenzel foi efetuar essas transformações sem desfigurar completamente a obra original e os estilos com os quais dialoga.

Para uma melhor compreensão desses fenômenos de transformação rítmica, é conveniente a evocação dos princípios do dialogismo bakhtiniano. Como o arranjo realiza uma conexão entre contextos musicais variados, é necessário o uso de elementos característicos desses estilos, de modo a haver uma ponte entre eles. Como o propósito foi realizar um encontro entre a emblemática obra de Stravinsky e o contexto do *jazz*, elementos típicos deste estilo foram cuidadosamente aplicados às características da obra, modificando-a com o objetivo de uni-las. O ritmo foi um dos elementos mais notavelmente identificáveis.

A escolha dos andamentos e dos estilos musicais com os quais o arranjador coloca a *Sagração* em diálogo também caminha paralelamente com o trabalho de adaptação rítmica. Na tabela abaixo comparamos os andamentos originais com os do arranjo, juntamente com as indicações de andamento e caráter de cada compositor:

Quadro 8 - Comparação entre os andamentos originais e os andamentos do arranjo

MOVIMENTO	ANDAMENTOS ORIGINAIS	ANDAMENTOS DO ARRANJO
1 – <i>Introduction</i> (“ <i>Adoration of the earth</i> ”)	Lento ♩=50 tempo rubato Più mosso ♩=66 12 Tempo I ♩=50	Straight, freely flowing ♩=84 A ♩=108 G ♩=84
2 – <i>Dances of the young girls</i>	13 Tempo giusto ♩=50	(Rock & Roll) ♩=100 D Swing ♩=200
3 – <i>Ritual of abduction</i>	37 Presto ♩=132 46 ♩=♩	Afro-Cuban ♩=112
4 – <i>Spring rounds</i>	48 Tranquillo ♩=108 49 Sostenuto e pesante ♩=80 54 Vivo ♩=160 56 Tranquillo ♩=108	Tango/Mysterioso ♩=108 A ♩=80 J ♩=154 Conducted
5 – <i>Ritual of the rival tribes</i>	57 Molto Allegro ♩=168	Swing ♩=144
6 – <i>Procession of the sage</i>	(continuação)	Swing ♩=126
7 – <i>The sage</i>	♩=42	Ballad Straight 8’s ♩=66
8 – <i>Dance of the earth</i>	72 Prestissimo ♩=168	Up swing ♩=240
9 – <i>Introdução</i> (“ <i>The sacrifice</i> ”)	79 Largo ♩=48 89 Più Mosso ♩=60 90 Tempo I ♩=48	Freely ♩=60
10 – <i>Mystic circles of the young girls</i>	91 Andante com moto ♩=60 93 Più Mosso ♩=80 97 Tempo I ♩=60 Accelerando...	Straight 8’s/ECM-ish ♩=104
11 – <i>Glorification of the chosen one</i>	104 Vivo ♩+♩=60	Ellingtonian Swing ♩=136
12 – <i>Evocation of the ancestors</i>	121 ♩=♩	Fast Swing ♩=260 Rall. / Acell.
13 – <i>Ritual action of the ancestors</i>	128 Lento ♩=52	Straight 8’s ♩=108
14 – <i>Sacrificial dance</i>	142 ♩=126 174 ♩=126 180 ♩=126	Funk ♩=126

A correlação entre andamentos e estilos é clara. As pulsações mais lentas de Stravinsky são vertidas para o principal ritmo lento do *jazz*, a balada, da mesma forma que andamentos acima do *presto* têm correspondência no *fast swing* ou no *up swing*. E a adoção de estilos que flertam com uma música mais popular (*rock*, *funk*, etc) e de outros locais oriundos de diversas partes do mundo (afro-cubano, tango, etc) se justificam num depoimento do arranjador, no qual ele afirma que seu trabalho precisaria estar “próximo da atualidade¹⁴³”, soando “bastante contemporâneo, com o uso, por exemplo, de guitarra

¹⁴³ No original: “*closed to now*”. Entrevista encontrada no seguinte endereço do site YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=b1jem-V6So>

elétrica com distorção”¹⁴⁴. Sendo assim, mesmo que algumas obras de Stravinsky tenham dialogado com o *jazz* de sua época (por exemplo, *Ragtime*, 1918, e *Prelude for jazz band*, 1937), Brenzel preferiu dar um tratamento mais atual à peça. Em suas palavras, “eu definitivamente não estava tentando recriar o *jazz* de Stravinsky. Eu estava usando Stravinsky para criar *jazz* moderno.”¹⁴⁵

4.3 – Melodias

As principais melodias da peça continuam facilmente perceptíveis no arranjo, mesmo com as modificações rítmicas comentadas acima. Isso se deve ao fato de que essas transformações preservam a identidade das melodias, ainda que estejam completamente desfiguradas em muitas situações. Em diversos movimentos, como na segunda parte de *Dances of the young girls* e em *Evocation of the ancestors*, as melodias são todas ritmicamente entrecortadas e/ou deslocadas, através do emprego de síncopes, pausas, anacruses, etc. No entanto, continuam reconhecíveis a um conhecedor da peça de Stravinsky. É estabelecida, desta maneira, uma ponte entre o contexto original e o novo com o qual o arranjador dialoga. Do ouvinte, é exigido um conhecimento prévio de ambas as partes para a plena compreensão do propósito do trabalho de arranjo.

4.4 – Harmonia

Conforme afirma categoricamente SCHULLER (1968),

qualquer discussão da harmonia do *jazz* e dos seus antecedentes deve forçosamente começar com a compreensão de que, no início, a música afro-americana não possuía harmonia. Se ela surgia, era acidental e, de qualquer maneira, não a harmonia funcional diatônica no sentido europeu.

(...) As disciplinas harmônicas europeias são totalmente desconhecidas na música africana tradicional. Seria fácil, por conseguinte, concluir, no rastro da maioria

¹⁴⁴ No original: “(...) *very contemporary*, (...) *using*, you know, *electric guitar with distortion*”.

¹⁴⁵ No original: “*I’m definitely not trying to recreate Stravinsky’s jazz. I was using Stravinsky to create modern jazz*”.

dos estudos, que a harmonia do *jazz* deriva exclusivamente de costumes europeus. (SCHULLER, 1968, p. 57)

GRIDLEY (2006, p. 37) também observou que as progressões de acordes que caracterizam o *jazz* são diretamente originárias das relações tonais oriundas da música europeia. A linguagem harmônica de *A Sagração da Primavera*, por sua vez, mesmo com as tensões harmônicas que a caracterizam, consiste em “poderosas atrações criadas em torno de certos polos, polos estes que não poderiam ser mais clássicos: a tônica, a dominante e a subdominante” (BOULEZ, 1995, p. 76–77). Ou seja, nota-se outra conexão entre o *jazz* e a música de Stravinsky.

As principais realizações de Brenzel em seu arranjo quanto ao tratamento da harmonia consistiram em determinar as fundamentais dos acordes em passagens ambíguas, adaptar dissonâncias stravinskianas para outras típicas da prática jazzística e criar novos acordes, principalmente para os instrumentos harmônicos da base, nas passagens mais adequadas para isso.

É conveniente a observação do tratamento dado às harmonias politonais de Stravinsky no contexto do *jazz*. Como a politonalidade não é muito comum neste meio, a solução quase sempre passa pela escolha de um pilar (neste caso, um polo tonal fundamental dos acordes), sobre o qual as demais notas tornar-se-ão dissonâncias. Por diversas vezes algumas dessas notas superiores são omitidas para dar preferência a outras, de modo a se encontrar equivalências em acordes jazzísticos. Em *Ritual of abduction*, por exemplo, o acorde inicial, constituído por uma sobreposição de dó maior e mi bemol com sétima, acrescido de uma nota fá sustenido, reaparece posteriormente numa seção de improvisação do arranjo, grafado como $C7\left(\begin{smallmatrix} \#11 \\ b9 \end{smallmatrix}\right)$. Nesse caso, optou-se pela fundamental dó, acrescida de todas as notas dos acordes citados, com exceção do mi bemol. Assim, as notas si bemol e ré bemol, acréscimos feitos à tríade de dó, são simplesmente consonâncias de mi bemol maior, que nesse contexto não mais existe como acorde

independente. O resultado sonoro é praticamente o mesmo, mas dentro de uma ótica diferente.

4.5 – Improvisação

A improvisação é uma das características intrínsecas do *jazz*. Desde suas origens, é o elemento mais marcante do estilo, trazendo espontaneidade, surpresa, experimento e descoberta. Sua ocorrência no *jazz* varia desde um pequeno espaço para um solo dentro de uma peça até mesmo a intercorrência durante todo o tempo. Existem também peças sem improvisação, sobretudo aquelas transfiguradas mediante arranjos. Na maioria dos casos, contudo, mesmo os arranjos abrem espaço próprio para solos improvisados. É justamente o que ocorre em todos os números de *The Re-(W)rite Of Spring*.

O improvisador tem a missão de construir uma ponte entre o contexto que a obra executada exige e todo o seu pré-conhecimento musical. Músicos experientes adquirem, a partir de muito tempo de estudo e prática, um longo vocabulário de frases musicais, que são empregadas durante a *performance*. Da mesma maneira, exige-se um direcionamento para o improviso, de modo que haja um diálogo com um contexto musical específico. O arranjo de Brenzel lida com estilos variados, que exigem uma postura musical específica quanto à improvisação.

A principal instrução que o músico de *jazz* recebe para orientar a construção de seu solo é a cifragem. Ou seja, ele é guiado apenas na escolha dos acordes e escalas. De modo geral, há uma relativa liberdade na elaboração de frases e melodias durante o improviso, condicionada, evidentemente, pelas peculiaridades próprias de cada estilo musical executado, com as quais se supõe que o músico deva estar familiarizado. Eventualmente, como se percebe em diversos momentos de *The Re-(W)rite Of Spring*, pode haver indicações extras que complementam as referências do improvisador.

Algumas delas usam expressões coloquiais ou irreverentes, como “*more ‘out’*” (mais “fora”), “*wind it down*” (terminar gradualmente), “*easy*” (leve) e “*go nuts*” (enlouqueça).

A busca de timbres que melhor se relacionem a cada estilo é fundamental no processo de criação de um arranjo. No quadro a seguir, há uma relação entre cada movimento da obra e seu respectivo instrumento para o qual a improvisação é destinada.

Quadro 9 - Instrumentos improvisadores nos movimentos da obra.

MOVIMENTO	INSTRUMENTO IMPROVISADOR
1 – Introdução (“ <i>Adoration of the earth</i> ”)	Saxofone tenor 1
2 – <i>Dances of the young girls</i>	Guitarra; trombone 2
3 – <i>Ritual of abduction</i>	Trompete 4
4 – <i>Spring rounds</i>	Saxofone soprano (alto 1)
5 – <i>Ritual of the rival tribes</i>	Piano; saxofone barítono
6 – <i>Procession of the sage</i>	Piano
7 – <i>The sage</i>	Contrabaixo
8 – <i>Dance of The Earth</i>	Saxofone tenor 2; bateria
9 – Introdução (“ <i>The sacrifice</i> ”)	Flugelhorn 4
10 – <i>Mystic circles of the young girls</i>	Guitarra
11 – <i>Glorification of the chosen one</i>	Saxofone alto 1, trombone 1
12 – <i>Evocation of the ancestors</i>	Saxofone tenor 1
13 – <i>Ritual action of the ancestors</i>	Trompete 4
14 – <i>Sacrificial dance</i>	Saxofone não determinado (na gravação tomada como referência é executado pelo próprio arranjador/regente)

Nota-se que os movimentos com andamento mais acelerado, como *Dance of the earth* e *Evocation of the ancestors*, exigem que o instrumento improvisador também tenha destreza e agilidade para notas rápidas, razão pela qual os solos são dados ao saxofone. Trompetes e flugelhorn ganham espaço nos movimentos médios e lentos, mais apropriados para a sonoridade desses instrumentos. Piano e contrabaixo também soam melhor nesse contexto, em razão do pouco volume em comparação aos sopros, embora também possam ser flexíveis para trechos de maior velocidade. A improvisação da guitarra se dá em momentos distintos, com timbres igualmente distintos: usando

distorção, em um *rock* cheio de energia (*Dances of the young girls*) e com uma suave sonoridade semi-acústica em *Mystic circles of the young girls*. Portanto, não foi arbitrária a decisão da escolha do instrumentista improvisador. Ao contrário, é mais uma mostra do cuidado que se teve neste diálogo entre as duas obras.

4.6 – Backgrounds

Alex Stewart resumiu bem o propósito da criação de *backgrounds* durante a improvisação:

A tarefa central do arranjador de *jazz* é combinar material pré-composto com improvisação. Solistas geralmente tocam sozinhos com a seção rítmica, para criar o efeito de um grupo pequeno dentro da *big band*. Deixar o restante da banda fora do arranjo durante solos extensos pode criar um senso de que a narrativa composicional poderia se perder. Arranjadores usam técnicas como melodias de fundo ou *riffs* (pequenos padrões repetitivos), “*send-offs*” ou interlúdios entre solos, e acordes sustentados para manter uma textura mais orquestral.” (STEWART, 2007, p. 18–19)¹⁴⁶

Em *The Re-(W)rite Of Spring*, os *backgrounds* possuem uma função que transcende o seu propósito básico, não se prestando apenas para acompanharem o solista ou “colorirem” a textura. Melodias importantes do movimento são reprisadas, antecipadas ou mesmo apresentadas apenas nesse trecho, intercaladas com elementos novos introduzidos na nova versão. Na letra **B** de *Introduction (Adoration of the earth)*, letra **C** de *Dances of the young girls*, e letra **P** de *Ritual of the rival tribes*, há uma imbricação entre a seção de improviso e a continuação dos temas da peça, pelos demais sopros.

¹⁴⁶ No original: “A central task of the jazz arranger is combining precomposed material with improvisation. Soloists usually play alone with the rhythm session, in effect creating a small group within the band. Leaving the rest of the band out of the arrangement during extended solos can allow a sense of compositional narrative to be lost. Arrangers use such techniques as background melodies or riffs (short repetitive patterns), “send-offs” or interludes between solos, and sustained chords or “pads” to maintain a more orchestral texture”.

Vale também uma comparação entre os *backgrounds* de *big band* e os *Nebenstimme*¹⁴⁷ das obras de Berg e Schoenberg. Em ambos os casos, o material é executado enquanto outra voz ou linha melódica se destaca.

4.7 – Texturas

O tratamento textural dado a uma *big band* é particular. Na escrita desenvolvida na “era do swing”, entre os anos de 1930 e 1940, os instrumentos de cada naipe combinavam-se entre si através de blocos independentes, geralmente homofônicos. GRIDLEY (2006, p. 83) afirma que “as ferramentas composicionais empregadas na maioria dos arranjos eram simples. As melodias eram tocadas por toda a banda em uníssono ou harmonizadas”¹⁴⁸. Com o posterior desenvolvimento da escrita para essa formação, novas combinações foram sendo exploradas, misturando instrumentos de naipes diferentes, de variadas maneiras, conforme exame realizado por STURM (1995), ao comparar arranjos de épocas distintas das mesmas canções. Peças de compositores contemporâneos de *big band*, como Darcy James Argue e Maria Schneider, se encontram num avançado grau no trabalho com texturas. Na comparação a seguir, nota-se a diferença entre a escrita da “era do swing” e a praticada atualmente.

¹⁴⁷ Voz polifônica secundária numa passagem de música não tonal, geralmente dodecafônica.

¹⁴⁸ No original: “*The compositional devices employed in most of the arrangements were simple. Melodies were played by the entire band in unison or in harmony*”.

MOONLIGHT SERENADE

Playing time: approximately 3:20 minutes

Music by GLENN MILLER
Lyric by MITCHELL PARISH
Transcribed and Recreated by JEFF HEST

Full Score

Clarinet
1st Alto Sax
2nd Alto Sax
1st Tenor Sax
2nd Tenor Sax
1st Trumpet
2nd Trumpet
3rd Trumpet
4th Trumpet
1st Trombone
2nd Trombone
3rd Trombone
4th Trombone

INDUCTION EFFECT

Fl.
Cl.
Cl.
T. Sax.
B. Cl.
Tpt. 1
Tpt. 2
Flgh. 3
Tpt. 4
Tpt. 5
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
B. Tbn.

Figura 51 – Comparação entre a escrita de Glenn Miller em *Moonlight Serenade* (1939) e de Darcy James Argue em *Induction Effect* (2006).

Uma vez que *The Re-(W)rite Of Spring* dialoga com os mais variados estilos musicais, há uma exigência por combinações timbrísticas e texturais também variadas. O propósito do arranjo, nas palavras do seu autor, foi trazer a obra de Stravinsky para um contexto jazzístico atual, o que justifica, em seu trabalho, momentos de uso de texturas mais delicadas. Mas como também há considerável referência ao *jazz clássico*, foi usada uma escritura mais tradicional.

No arranjo, situações variadas puderam ser observadas, desde a tradicional escrita homofônica em blocos (ex.: letra [L] em diante de *Dances of the young girls*, letra [D] de *Ritual of abduction*, letra [B] de *Ritual of the rival tribes*, etc.) até fragmentos de trabalho com texturas polifônicas (como no cânone para os saxofones nas letras [G] de *Dances of the young girls* e nos *backgrounds* para os trombones e saxofones nas letras [J] e [K] de *Ritual of abduction*). Curiosamente, BOULEZ (1995, p. 132) afirma que na *Sagração* de Stravinsky “as tentativas contrapontísticas, quando aparecem são nitidamente fracas, como na segunda copla de *Danse sacrale*”. O arranjo, por sua vez, mostra alguns momentos originais de trabalho com linhas independentes, como nas letras de ensaio finais de *Dance of the earth* e na seção prévia ao solo de guitarra em *Mystic circles of the young girls*. A superposição de até seis extratos diferenciados e simultâneos, como exemplificado em *Procession of the sage*, também enriquece o tratamento textural do arranjo.

4.8 – Forma

Em relação à estrutura ou aos princípios organizadores das seções, pode-se considerar que a forma geral de todas as cenas de *A Sagração da Primavera* foi mantida, com algumas notáveis exceções observadas no capítulo anterior. A mudança mais característica reside nas seções de improvisação, que, na quase totalidade das peças, são

inseridas em trechos intermediários para a realização do solo. Em algumas cenas, como *Ritual of abduction* e *Ritual of the rival tribes*, alguma seção anterior ao solo é reprisada na parte final, criando, desta maneira, uma forma geral A-B-A-coda. Ao mesmo tempo, também é esta a forma básica da interpretação jazzística: tema-improviso-tema-(coda).

Mais do que simplesmente uma alteração na estruturação das seções da peça, há também uma mudança de tensão e de direcionamento dramático. Em quase todos os momentos, os solos trazem um certo “alívio” à carga dramática do discurso musical. Normalmente há uma clara articulação na forma, a partir da qual a condução dos instrumentos da base se torna mais leve e prepara o caminho para o solo, que é enxertado quase sempre em uma posição intermediária do movimento. Essa condução diferenciada se justifica pelo direcionamento da dinâmica das seções de improvisação, que geralmente se iniciam com maior leveza para preparar espaço ao solista, caminhando em curva ascendente até um momento de maior energia, próximo do final do *chorus*.

Por outro lado, as seções de improviso têm funções e caracteres diferenciados de acordo com o modo em que foram acrescentadas. Em *The Sacrifice – introduction* e *Evocation of the ancestors* intervenções breves dos instrumentistas improvisadores intercalam a exposição do tema desde o princípio, igualando essas intervenções com as melodias principais. Não há nesse caso uma interrupção do discurso. Na quase totalidade das cenas, no entanto, há de fato um corte específico para a improvisação, mesmo que em alguns casos, como em *The sacrifice – introduction* e *Sacrificial dance*, um trecho da exposição temática se funda ao improviso.

A separação entre os movimentos é também notável desde uma primeira audição. Na gravação de estreia da obra, feita ao vivo, há inclusive aplausos entre as partes. Para Brenzel, algumas cenas poderiam funcionar muito bem independentemente, o que para

ele justifica essa opção. Seria possível, inclusive, uma execução incompleta da obra nessas condições.

Concluimos, assim, a proposta de análise comparativa entre *The Re-(W)rite Of Spring* e *A Sagração da Primavera*, seguida de observações gerais a respeito dos resultados obtidos. Privilegiamos os elementos que mais caracterizam um diálogo entre estilos e contextos musicais diferentes e mostramos, através de diversos exemplos das obras, que universos musicais tão distintos podem se manter independentes e reconhecíveis e, a mesmo tempo, se misturar e se influenciar uns aos outros.

Capítulo 5 – Conclusão

Não parece exagerada a afirmação de que é impossível se encontrar uma obra, um estilo ou um autor que sejam completamente isolados e autorreferentes. A História nos mostra que há uma conexão entre os discursos no processo de comunicação, estando eles em permanente diálogo. Ao tomarmos os princípios baktinianos e os aplicarmos à obra musical, compreendida como um enunciado, que é perpassado por outros enunciados e espera resposta em enunciados futuros, fica mais claro o entendimento desse permanente diálogo no decorrer da evolução musical. O arranjo é um dos procedimentos que permite o trânsito entre materiais e contextos de origem eminentemente diversa.

Estilos musicais como o *jazz* e suas subdivisões são uma amostra particularmente clara dessa relação de acolhimento e receptividade para com influências de agentes exteriores, conforme observarmos em alguns exemplos no capítulo 2, quando tratamos das interações entre obras e compositores de origem diversa. A obra escolhida como objeto central desta pesquisa, o arranjo *The Re-(W)rite Of Spring*, de Darryl Brenzel, escrito para a formação musical *big band*, dialoga com as mais diversas fontes e coloca em comunicação direta referências de origens distintas. A análise comparativa realizada no capítulo 3 entre o arranjo e a obra que a originou, *A Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky, muito longe de pretender esgotar todas as possibilidades de enfoque das obras, permitiu traçar as origens de algumas dessas fontes musicais, além de nos revelar um panorama geral das possibilidades de escrita e adaptação de uma obra do repertório clássico para uma formação intrinsecamente relacionada ao *jazz*. No capítulo 4 foram apresentadas, a partir da análise, algumas conclusões que, embora bastante sumárias, colaboram na demarcação de algumas fronteiras a respeito dos procedimentos de arranjo estudados.

Da mesma maneira que um enunciado está inserido numa cadeia de comunicação e gera a expectativa de resposta, esta pesquisa abre possibilidade para futuras investigações de natureza semelhante. Somado ao trabalho prático de execução de *The Re-(W)rite Of Spring* pela *big band* da Escola de Música da UFMG no segundo semestre de 2015, que muito acrescentou em nossos estudos a respeito das obras e dos procedimentos de adaptação aplicados entre elas, a presente pesquisa se arvora a prestar uma pequena colaboração a esse campo de estudo tão amplo, que põe em diálogo referências de fontes diferentes, com infinitas possibilidades de abordagem individual e de interação entre elas.

Bibliografia

- ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration*. 2ª edição ed. New York: W. W. Norton and Company, 1989.
- ADOLFO, Antonio. *Arranjo: um enfoque atual*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1997.
- ANDRADE, Hermínio Carlos De. *A canção Viver de Amor de Toninho Horta e Ronaldo Bastos: aspectos composicionais e de performance em um arranjo para trio de oboé, trompa e piano Toninho Horta and Ronaldo Bastos*. 2005. Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.
- ARAÚJO, Alexy Gaione Viegas De. *O elemento popular na obra “Ragtime para onze instrumentos” de Igor Stravinsky*. 2010. 111 f. Universidade Federal do Paraná, 2010.
- ARRANGEMENT. In: BOYD, Malcolm. *The New Grove Dictionary Of Music And Musicians*. Macmillan ed. [S.l.: s.n.], 2001.
- ARRANGEMENT. In: SCHULLER, Gunther. *Grove Music Online*. ed. L. Mac ed. [S.l.: s.n.], 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. O discurso no romance. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. UNESP ed. São Paulo: [s.n.], 1998. .
- BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros de discurso. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 261–306.
- BARTHES, Rolande. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BENITEZ, Vincent P. Stravinsky and the End of Musical Time : Messiaen ’ s Analysis of The Rite and Its Impact on Twentieth-Century Music. p. 1–13, 2013.
- BERNSTEIN, Leonard. *The unanswered question - six talks at Harvard*. Cambridge: Harvard University Press, 1976.
- BEZERRA, Paulo. Polifonia. *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Editora Contexto, 2005. p. 191–200.
- BOULEZ, Pierre. Stravinsky Permanece. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 75–136.
- BRENZEL, Darryl. *Stravinsky for jazz ensemble*. Disponível em: <<http://stravinskyforjazzensemble.blogspot.com.br>>. Acesso em: 8 maio 2014.
- CÂMARA, Fabio Adour Da. *Sobre Harmonia*. 2008. 502 f. Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.
- CASELLA, Alfredo. *Stravinsky*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1951.

CHAILLEY, Jacques. *Cours d'Histoire de la Musique*. Tome I ed.Paris: Alphonse Leduc, 1967.

CHEDIAK, Almir. *Dicionário de acordes cifrados*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1984.

CHEDIAK, Almir. *Harmonia e improvisação*. 7ª edição ed.Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1986.

CHUA, Daniel K. L. Rioting with Stravinsky: a Particular Analysis of the Rite of Spring. *Music Analysis*, v. 26, n. 1-2, p. 59–109, mar. 2007. Disponível em: <<http://doi.wiley.com/10.1111/j.1468-2249.2007.00250.x>>. Acesso em: 10 maio 2014.

COLLAER, Paul. *Stravinsky*. Bruxelles: Edition “Equilibres”, 1930.

COLUSSI, Luciana. *A reescritura da informação científica em textos de popularização da ciência*. 2002. Universidade Federal de Santa Maria, 2002.

DAVIS, Miles; TROUPE, Quincy. *Miles: the autobiography*. New York: Simon and Schuster Paperbacks, 1989.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de Termos e Expressões da Música*. São Paulo: Editora 34, 2004.

DUARTE, Luiz de Carvalho. *Os arranjos de Claus Ogerman na obra de Tom Jobim: revelação e transfiguração da identidade da obra musical*. 2010. 129 f. Universidade de Brasília, 2010.

EKSTEINS, Modris. *A sagração da primavera: a grande guerra e o nascimento da era moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

FERRAZ, Silvio. A fórmula da reescritura. *III Seminário Música Ciência e Tecnologia*, 2008.

FREE JAZZ. In: ROBINSON, J. Bradford. *The New Grove Dictionary Of Music And Musicians*. 2. ed. [S.l: s.n.], 2004.

FURTADO, Thayane de Oliveira Ferreira. *Dialogismo no percurso composicional de György Ligeti*. 2012. 132 f. Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

GENETTE, Gerald. *Palimpsestes, La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GIGNEOUX, Anne-Claire. *La réécriture: formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.

GITLER, Ira. *Swing to bop: an oral history of the transition in jazz in the 1940s*. Oxford: Oxford University Press, 1985.

GLASS, Jim. *Measuring Swing Tempo - Fast versus Frickin' Fast*. Disponível em: <<http://biskey7.wordpress.com/2012/03/04/measuring-swing-tempo-fast-versus-frickin-fast/>>. Acesso em: 29 maio 2014.

GRIDLEY, Marc C. *Jazz styles: history & analysis*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 2006.

GROUT, Donald J; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. 1. ed. Lisboa: [s.n.], 1994.

GUEST, Ian. *Arranjo - método prático*. Vol 1 ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.

GUIMARÃES, Alexandre Ferreira. *Carnavalização no espaço discursivo da música: do renascimento ao romantismo*. 2011. Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

HILL, Peter. *Stravinsky: the Rite Of Spring*. Cambridge ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

HOBBSAWM, Eric J. *História Social do Jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

JAMES BROWN. In: BRACKETT, David. *The New Grove Dictionary Of Music And Musicians*. 2ª edição ed. [S.l.]: Macmillan Publishers Limited, 2001.

JARENWATTANANON, Patrick. Why Jazz Musicians Love “The Rite Of Spring” : *Deceptive Cadence : NPR*, 2013. Disponível em: <<http://www.npr.org/blogs/deceptivecadence/2013/05/26/186486269/why-jazz-musicians-love-the-rite-of-spring>>. Acesso em: 20 maio 2014.

KAHN, Ashley. *Kind Of Blue: a história da obra prima de Miles Davis*. São Paulo: Barracuda, 2007.

KART, Larry. The origin of the Ebony Concerto. *Chicago Tribune*, Chicago, 1986.

KELLY, Thomas Forest. *First nights: five musical premieres*. New Haven: Yale University Press, 2000.

KENNARD, David; SAFFA, Joan. *Keeping score: Stravinsky's Rite of Spring*. . EUA: San Francisco Symphony. , 2006

LANNA, Oíliam José. *Dialogismo e polifonia no espaço discursivo da ópera*. 2005. 178 f. Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

LEFEVERE, Andre. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Trad. Clau ed. Bauru: Edusc, 2007.

LIGETI, György. *Neuf essais sur la musique*. Contrecham ed. Genève: [s.n.], 2001.

MACONIE, Robin. *Experiencing Stravinsky: a listener's companion*. Plymouth: Scarecrow Press Inc, 2013.

MANCINI, Henry. *Sounds and scores: a practical guide to professional orchestration*. 2. ed. Van Nuys, CA: Northridge Music, 1986.

NESTICO, Sammy. *The complete arranger*. Delevan: Fenwood Music Co. Inc., 1993.

NETTL, Bruno. Thoughts on improvisation: a comparative approach. *The Musical Quarterly*, v. 60, n. 1, p. 1–19, 1974.

OLIVEIRA, Clarisse Faria de Souza e. *Reescrita como processo para reflexão sobre a variedade culta da língua portuguesa*. 2005. 170 f. Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

ONNEN, Frank. *Stravinsky*. Stockholm: The Continental Book Company A. B., 1948.

PARSONAGE, Catherine. Approaching jazz-influenced wind music. *Journal of the World Association for Symphonic Bands and Wind Ensembles*, p. 10, 2003.

RIBEIRO, Eduardo de Carvalho. *Os gêneros do discurso na obra operística de Elomar Figueira Mello: uma abordagem bakhtiniana*. 2011. 193 f. Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

ROSS, Alex. *O resto é ruído: escutando o século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANT'ANNA, Affonso Romano De. *Paródia, paráfrase e cia*. 3ª edição ed. São Paulo: Editora Ática, 1988.

SCHEURER, Timothy E. John Williams and film music since 1971. *Popular Musica and Society*, v. 21, n. 1, p. 59–72, 1997.

SCHULLER, Gunther. *O velho jazz: suas raízes e seu desenvolvimento musical*. Editora Cu ed. São Paulo: [s.n.], 1968.

SMITH, Rick L. *Rewrite Of Spring featuring Darryl Brenzel and the Mobtown Modern Big Band*. . EUA: Allgood Video Productions. , 2013

STEARNS, Marshaw W. *The Story Of Jazz*. London: Sidgwick and Jackson, 1957.

STEWART, Alex. *Making The Scene: contemporary new york big band jazz*. Los Angeles: University Of California Press, 2007.

Stravinsky And Jazz - Jazz on 3. . UK: BBC 3. , 2011

STRAVINSKY, Igor; CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinsky*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

STRAVINSKY, Igor; CRAFT, Robert. *Expositions and developments*. University ed. Berkeley: [s.n.], 1981.

STURM, Fred. *Changes over time: the evolution of jazz arranging*. [S.l.]: Advance music, 1995.

TARUSKIN, Richard. *Stravinsky and the russian traditions*. Los Angeles: University Of California Press, 1996.

VAN DEN TOORN, Peter C. *Stravinsky and The Rite Of Spring: the beginnings of a musical language*. Berkeley: University Of Carolina Press., 1987.

WETZEL, Richard D. Recording Review. Mobtown Modern Big Band, The Re-(w)rite of Spring. Arranged and directed by Darryl Brenzel. *Journal of the Society for American Music*, v. 7, n. 03, p. 356–357, 8 ago. 2013. Disponível em: <http://www.journals.cambridge.org/abstract_S1752196313000291>. Acesso em: 7 maio 2014.

WHITE, Eric Walter. *Stravinsky: the composer and its works*. Berkley: University Of California Press, 1966.