

PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS NA SONATA  
PARA PIANO DE IGOR STRAVINSKY

*Luciano Vazzoler\**

*Edson Zampronha\**

**RESUMO** : A *Sonata* para piano (1924) de Igor Stravinsky (1882-1971) apresenta procedimentos composicionais típicos do período neoclássico do compositor. Esses procedimentos realizam fortes referências à música tonal da tradição clássica, que são somadas a novas propostas de estruturação composicional. Este artigo analisa alguns destes procedimentos empregados em sua *Sonata* para piano. Procedimentos como polarização, justaposição e sobreposição propiciam interessantes concepções de forma e novas maneiras de organização sonora.

**PALAVRAS- CHAVE** ; Stravinsky, neoclassicismo, procedimentos composicionais.

---

\* Mestrando do Instituto de Artes da Unesp. E-mail: [lucianovazzoler@hotmail.com](mailto:lucianovazzoler@hotmail.com)

\* Professor Doutor do Instituto de Artes da Unesp. E-mail: [edson@zampronha.com](mailto:edson@zampronha.com)

## **Abstract**

Igor Stravinsky's *Sonata* for piano (1924) presents some typical compositional procedures which belong to his neoclassical period. These procedures establish strong references with traditional tonal music, besides some new proposals for structuring a composition. This paper analyses some of these procedures employed by Stravinsky in his *Sonata* for piano. Some procedures as note focusing, juxtaposition and harmonic overlapping generate new formal constructions and new ways of sound organization.

**KEYWORDS** ; Stravinsky, neoclassicism, compositional procedures

## INTRODUÇÃO

A fase neoclássica de Stravinsky apresenta grande interesse para o estudo de seus procedimentos composicionais. Tal fase é resultado de um permanente diálogo entre modelos de referência historicamente distantes. A fusão de elementos musicais do passado com idéias musicais do presente geram, nas obras neoclássicas de Stravinsky, novos contextos sonoros, repletos de novas possibilidades de organização do material musical.

Na intenção de se afastar do subjetivismo e da densidade do discurso romântico, evidenciados fundamentalmente na tradição musical germânica, o período neoclássico surgiu como um retorno à ordenação, à clareza e à concisão encontradas principalmente na música do século XVIII. Após uma Europa arrasada pela primeira grande guerra, a busca por ordem, por organização e por uma arte mais próxima da vida cotidiana despontava como uma necessidade fundamental.

É de conhecimento geral que a fase neoclássica de Stravinsky é precedida por sua fase russa. Nesta fase o compositor elabora suas obras amparado pela herança musical da Rússia, utilizando seu folclore tradicional e sua respeitada escola de orquestração. As obras que marcam essa fase são escritas principalmente para balé e projetam o nome de Stravinsky até os dias atuais: *Pássaro de Fogo*, *Petrushka* e *A Sagração da Primavera*. São estas obras, principalmente a última, que abriram novos caminhos após a era tonal, influenciando toda uma geração de compositores.

Após o período russo Stravinsky volta seu olhar para os modelos clássicos da música tradicional ocidental. Na tentativa de se afastar das influências sonoras do período romântico e pós-romântico, volta-se para música de períodos anteriores buscando uma revalorização e reinvenção da linguagem e das formas dos períodos tonal e pré-tonal da música européia.

O início desta guinada composicional se estabelece a partir da composição de *Pulcinella* (1919, p.20). Segundo o próprio Stravinsky: “*Pulcinella* foi minha descoberta do passado, a revelação através da qual foram possíveis todas as minhas últimas obras”. (STRAVINSKY 1959, p.138). Este re-olhar do passado da tradição musical foi um procedimento adotado por Stravinsky por quase trinta anos. Posteriormente ele será sucedido por outra fase, a dodecafônica, na qual a música de Webern se tornará seu principal modelo.

A transformação no percurso criativo de Stravinsky acabou por se refletir diretamente em vários de seus aspectos composicionais, como por exemplo na instrumentação e na orquestração, nas formas de organização do material e sua própria na escrita composicional. Os balés do período russo, compostos para grande orquestra, são, nessa nova fase, substituídos por peças para pequenas formações como para instrumentos de sopro, música de câmara e para instrumentos solo. As temáticas, antes extraídas do folclore tradicional russo, modificam-se. Em seu lugar surgem temas da tradição da literatura ocidental, da liturgia católica e da história da ópera européia. A escrita composicional estabelece novos desafios, e elege como modelos cânones da música ocidental. Stravinsky confronta e distorce elementos musicais historicamente distantes, gerando novos contextos musicais.

Na música de Stravinsky a busca por ordenação se revela de forma mais evidente a partir do contato com a música da tradição clássica. A clareza, a concisão e a preocupação formal, típicos elementos da tradição tonal do século XVIII, foram referências que trouxeram estímulos para as estratégias composicionais de Stravinsky. Esta postura de retomada ao passado foi motivo de inúmeras críticas à Stravinsky, principalmente após o impacto causado por obras como a *Sagração da Primavera*, a qual havia deixado o mundo musical e artístico impressionados pela riqueza do emprego rítmico, pela escrita em camadas e por uma orquestração inovadora entre outros aspectos.

Contudo, é importante destacar que Stravinsky não demonstra ter um olhar

conservador ou saudosista com relação à música do passado. A tradição, para ele, não era algo morto, ou algo que deveria ser negado para se conceber o novo. Ele a entendia como algo em movimento, uma força viva que permanece e age constantemente no presente. Stravinsky buscava a reinvenção da tradição. Em suas palavras,

*A tradição autêntica não é relíquia de um passado irremediavelmente transcorrido; é uma força viva que anima e condiciona o presente. Nesse sentido, o paradoxo segundo o qual tudo o que não é tradição é plágio tem sua razão de ser... (STRAVINSKY, 1996, p. 58).*

## PROCEDIMENTOS

A despeito de toda imagem revolucionária gravada no ícone Igor Stravinsky<sup>1</sup>, e que mesmo nos dias de hoje é vista como sinônimo de modernidade e de vanguarda musical, uma análise de suas peças neoclássicas necessita levar em conta a sua forte ligação com a tradição. Stravinsky concebia a composição musical a partir de um princípio fundamental: a organização, em torno de um eixo, de diversos elementos sonoros que se sucedem e interagem no correr do tempo com o objetivo principal de construir uma unidade musical.

Esta preocupação em alcançar uma unidade é encontrada especialmente na produção neoclássica de Stravinsky, na qual as distorções, as variações e os contrastes são articulados com estruturas centrais, eixos de apoio, de tal modo a alcançar equilíbrio e unidade. O próprio Stravinsky ressaltou, em suas conferências que apresentou em Harvard em 1939 (STRAVINSKY 1996), que o contraste (ou a variedade), tão presente em sua obra, é utilizado como elemento estruturador de uma concepção total de unidade.

*De todo modo, a melhor atitude para um compositor, nesse caso, será a atitude do homem que tem consciência de uma hierarquia de valores e que deve fazer uma*

---

1 Imagem esta que Stravinsky abominava: “Sustento que foi erro terem me considerado um revolucionário”, e mais adiante, “Fizeram de mim um revolucionário à minha própria revelia.” STRAVINSKY (1996, p. 20).

*escolha. A variedade só é válida como meio de atingir uma similaridade.* (STRAVINSKY 1996, p. 38).

Para Stravinsky, esta similaridade, entendida como unidade, só é obtida através de um esforço, de uma organização e de um pensamento especulativo<sup>2</sup>. Cabe ao compositor fazer escolhas que não “sucumbem às tentações da variedade” e que se esforce para conquistar os “resultados mais sólidos” da unidade musical. Percebe-se, aqui, o quanto a poética de Stravinsky se aproxima de uma escrita artesanal, preocupada com construção de relações consistentes entre os elementos sonoros e com o objetivo de produzir formas que apresentem coerência e equilíbrio.

Em sua fase neoclássica, o método de Stravinsky consiste em compor uma obra a partir de um modelo de base (DRUSKIN, 1983, p.79). Este modelo de base serve, inicialmente, para pôr em movimento sua faculdade criativa<sup>3</sup> para, depois, se estabelecer como elemento de estruturação para a composição de novas obras.

Esse processo referencial de criação deve ser entendido não como uma mera imitação de determinado estilo ou uma citação a uma determinada peça musical, ou mesmo uma escrita aos moldes de certo compositor; o processo criativo de Stravinsky é um processo de fusão, de reordenação da música do passado, acrescentando a ela o seu próprio pensamento original. Stravinsky estava preocupado em incorporar em sua obra diversos elementos da tradição musical, relendo-os e distorcendo-os à sua maneira. Para Druskin:

*Ele não estava preocupado com coisas do tipo “espírito” , atmosfera, cor, ou outras dessas categorias... Seu objetivo não era simplificar mas sim enriquecer seu próprio idioma musical, introduzindo e distorcendo métodos e estruturas de outros períodos musicais.* (DRUSKIN 1983, p. 81).

Muitas vezes Stravinsky contrapõe referências de origens diversas, justapondo elementos e conectando estruturas contrastantes. Esse processo de criação se manifesta numa linguagem imitativa (que pode acontecer em diversos níveis e de várias maneiras e que, por falta de espaço, não serão descritas neste texto<sup>4</sup>). Esta imitação seleciona um

2 “Em seu estado puro, música é especulação livre.” (STRAVINSKY 1996, p. 53).

3 Stravinsky responde à pergunta de Robert Craft sobre o seu ato de compor: “Começo procurando às vezes pela execução dos velhos mestres (para me pôr em movimento)” (CRAFT 1984, p. 10).

4 Martha Hyde apresenta quatro tipos fundamentais de imitação na obra do compositor russo: imitação

elemento sonoro ou procedimento compositivo, extraído de um modelo, que servirá de material referencial para um processo de fusão com outros elementos.

Sendo assim, a música neoclássica, como num processo de alquimia, está procurando soluções de conexão entre materiais de tempos passados com novos elementos sonoros. É justamente nesse campo que as obras neoclássicas de Stravinsky ganham especial destaque, pois elas acabam gerando resultados sonoros originais a partir de reinvenções do passado e, de uma certa forma, abrem novas possibilidades de re-leitura da música tradicional.

## OBSERVAÇÕES ANALÍTICAS SOBRE A *SONATA* PARA PIANO

A *Sonata* para piano de Stravinsky (1924) é contemporânea ao *Octeto* para instrumentos de sopro (1922-23) e foi escrita imediatamente após o *Concerto para piano e Instrumentos de Sopro* (1924), da qual empresta várias características. A sonata tem três movimentos. Este texto analisa somente o primeiro movimento.

A *Sonata* foi escrita em um período, no percurso criativo de Stravinsky, repleto de composições para piano e instrumentos de sopro. Nessa fase, Stravinsky evitava referências a qualquer sonoridade romântica: não usava instrumentos de cordas e utilizava o piano sob um viés percussivo (Stravinsky já havia utilizado este recurso na sua fase russa, especialmente em *Les Noces* (1917), composta para quatro pianos, percussão e coro).

Ao escrever uma sonata para piano, na década de 1920, em plena efervescência do neoclassicismo, Stravinsky não só dialoga com um vasto repertório da música tonal para piano, incluindo as sonatas clássicas, mas defronta com um amplo repertório no qual a forma sonata havia sido estabelecida. No entanto, a forma sonata não é empregada nesta sua obra. É importante notar que no neo-classicismo de Stravinsky a proposta de retorno aos modelos musicais da tradição clássica evita, na maioria das vezes, a forma sonata.<sup>5</sup> O termo *sonata*, aqui, é empregado no sentido daquilo que deve ser tocado, em oposição a *cantata*, aquilo que deve ser cantado. Trata-se de uma clara

eclética, imitação referencial, eurística e dialética (HYDE 1998, p. 155-207).

5 “... somente os primeiros movimentos da *Sonata para dois pianos*, *Octeto* e *Sinfonia em Dó* são, sem dúvida, forma sonata, contendo uma exposição com dois temas, desenvolvimento e recapitulação” (STRAUS 1987, p. 142-143).

referência às sonatas barrocas.

As principais referências na Sonata não são as sonatas de Mozart ou Beethoven (embora possamos apontar uma clara referência à abertura da Sonata *Apassionata* de Beethoven: o uso de arpejos, na distância de duas oitavas no início da Sonata de Stravinsky). Os principais modelos da Sonata aqui analisada são os modelos das composições barrocas e pré-clássicas, como aparece nos compositores Johann Sebastian Bach e Carl Philipp Emmanuel Bach. As referências que parecem ter maior relação com a Sonata, no que se refere ao estilo de escrita e da organização da forma, são as *Invenções a duas vozes* de J.S.Bach. Stravinsky relata que *As Invenções* estavam em sua mente quando da composição de sua Sonata: “A concisão e a clareza d' *As Invenções* eram meus ideais naquela época, e eu procurava manter aquelas principais qualidades nas minhas próprias composições” (STRAVINSKY 1959, p.150). A referência a Bach fica evidente principalmente no emprego da textura polifônica e nas combinações contrapontísticas das vozes. Há, ainda, uma importante referência ao baixo-contínuo característico da música barroca. Em todo o primeiro movimento encontra-se uma movimentação rítmica constante, especialmente na linha inferior, na linha do baixo. Esta linha, construída por estruturas de arpejo, apresenta-se como uma inteligente reinvenção do baixo contínuo.

Esta continuidade rítmica é bastante presente nas obras neoclássicas de Stravinsky, notadamente no *Concerto para piano e Instrumentos de Sopro*. Elas fazem oposição à movimentação rítmica do discurso musical do período russo, marcado por intensas fragmentações rítmicas, corte abruptos, sonoridade em blocos e constante uso de *ostinatis*. Suas obras neoclássicas, e a Sonata em particular, geralmente apresentam discurso musical mais contínuo, com articulações demarcando os finais de frase e nos términos das seções.

## POLARIZAÇÕES

Para se entender a fase neoclássica de Stravinsky, e sua própria música como um todo, é necessário considerar que sua música é organizada em torno de determinados centros. Estes centros podem ser uma nota, um intervalo ou mesmo um agregado de

notas. São estas polarizações que definem a direcionalidade da composição musical e possibilitam alcançar ordem e organização formal.

Apesar do intenso diálogo da obra de Stravinsky com a música tonal, as polarizações na sua obra não obedecem às relações hierárquicas da tonalidade. Elas resultam de novas conexões entre os materiais e de novas direcionalidades harmônicas. Na música tonal mais clássica a polarização se estabelece entre a tônica e a dominante, e a forma é determinada por esta relação. A sonata clássica emerge como a expressão da polaridade entre tônica e dominante (ROSEN 1988, p.97), que após se confrontarem terminam por estabelecer a tônica.

Stravinsky empresta da música tonal o uso de centros para a articulação de seu discurso. As polarizações em torno destes centros têm como objetivo ordenar, organizar e sistematizar o material musical, dar ordem às alturas e estabelecer articulações e conexões formais. No entanto, estas polarizações não apresentam direcionalidade tonal nem obedecem às funções tonais. Elas obedecem a outros tipos de relações.

No primeiro movimento da *Sonata* encontramos um eixo central sobre a nota dó. Esta nota inicia e finaliza este movimento, polariza o discurso musical e serve como recurso para gerar unidade na composição. Observa-se que há seções inteiras que aparentam estar na tonalidade de dó maior. No entanto, não podemos afirmar que o primeiro movimento esteja nesta tonalidade, pois este eixo central não apresenta de fato funções tonais. Este eixo se transforma e se conecta com outras notas polarizadas, gerando contrastes entre diversas regiões harmônicas. Na *Sonata* há várias seções aparentemente diatônicas. Mas o constante deslocamento de centros polarizadores e as falsas relações e anti-neutralizações intrínsecas a estes contrastes não possibilitam a configuração de uma tonalidade (ZAMPRONHA 2006).

Na *Sonata*, identificamos dois procedimentos fundamentais de conexão entre os materiais sonoros: a justaposição, que se configura na dimensão diacrônica, e a sobreposição, que se estabelece na dimensão sincrônica. A justaposição pode ser direta, sem nenhuma transição entre um segmento e outro, ou pode apresentar brevíssimas conexões, de fundamento tonal, para conectar dois segmentos, como ilustrado no Exemplo 1 (compassos 21 , 22).





Exemplo 1: Stravinsky, *Sonata* para piano, c.17-22

Neste exemplo a passagem da região diatônica de dó maior a ré maior é realizada de modo muito breve, através de um único acorde de sétima diminuta na última fração do compasso. É de grande interesse observar que esta forma de conexão breve e de fundamento tonal ocorre justamente entre trechos cuja funcionalidade tonal está suspensa por procedimentos de sobreposição de camadas sonoras com funções diferentes (como será comentado e ilustrado a seguir), o que demonstra um rico diálogo entre formas de conexão tonais e segmentos diatônicos mas não funcionalmente tonais.

O segundo procedimento importante utilizado na *Sonata* é a sobreposição. Procedimento amplamente empregado por Stravinsky em sua fase russa (*Petrushka* e *Sagração da Primavera*), a sobreposição ocorre quando duas ou mais camadas sonoras relativamente independentes uma da outra se sobrepõem, resultando em novos agregados sonoros. Sobrepostas, estas camadas rompem com a funcionalidade tonal, embora certa percepção da diatonicidade se mantenha. A sobreposição poderia ser comparada a certos procedimentos da pintura cubista, no que se refere à expansão da concepção do espaço e no rompimento da perspectiva como base de criação para a pintura.

Na *Sonata* verifica-se, principalmente, uma sobreposição particular. As camadas sobrepostas são diatônicas. Elas ocorrem simultaneamente, sem, no entanto, apresentarem correspondência harmônica funcional. Há um verticalismo diatônico em constante deslocamento de fase, o qual não permite uma coincidência harmônica entre as vozes superior e inferior do piano. (ver Exemplo 2).



Exemplo 2: Stravinsky, *Sonata* para piano, c.13-16

Trata-se de um caso de simultaneidade de funções harmônicas ou o que denominamos poli-funcionalidade. Neste caso, as funções harmônicas não coincidem entre melodia e acompanhamento. Por exemplo, enquanto a voz inferior apresenta um acorde de dó maior (I grau), a voz superior apresenta sol maior (V grau), e assim por diante. Interessante ressaltar que apesar das vozes terem funções estruturais claras, a superior de melodia, e a inferior, de acompanhamento, a poli-funcionalidade gera independência entre elas. Esta independência gera novas qualidades sonoras tanto pela perda geral de função tonal, o que permite perceber as coincidências harmônicas de modo diferenciado, quando pela significativa produção de outro tipo de textura musical, uma textura realmente em camadas mais que uma melodia e acompanhamento ou uma polifonia.

## CONSIDERAÇÕES SOBRE A FORMA

A organização formal da música de Stravinsky em sua fase russa era elaborada a partir de blocos sonoros que se relacionavam através de polarizações, cortes, *ostinatis* e pedais. A escrita em blocos que se sucedem por justaposição rompe com a direcionalidade harmônica da música tonal, impedindo a conexão de segmentos sonoros como em um desenvolvimento motivico e harmônico romântico.

As obras neoclássicas de Stravinsky, por sua vez, por terem como modelo referências formais da música tonal, se diferenciam por apresentarem maior organicidade formal. Para Stravinsky, a forma é resultado de relações estruturais, e isto fica evidente na *Sonata*.

No primeiro movimento da *Sonata* encontram-se seções que são articuladas por vários elementos estruturais: dinâmica, polarizações, modo de ataque e textura. Estes elementos contrastam as seções e demarcam seu início e final. A polarização de uma nota, por exemplo, pode estar vinculada à articulação de uma seção, estabelecendo possíveis conexões com outras seções. Desta maneira, as polarizações podem funcionar como elementos que articulam a forma e criam contrastes entre as seções.

O primeiro movimento é dividido em seções bem delimitadas e que se alternam de várias formas mais uma cadência final. Cada seção apresenta características individuais, como textura, modo de ataque e polarização próprias:

*Seção A : arpejos oitavados com predominância de acorde diminutos*

*Seção B : linha melódica com estrutura de acompanhamento*

*Seção C: textura contrapontística, linhas confrontam-se entre si*

*Seção D: fragmentos de B em diferentes centros tonais*

*Cadência: cadência conclusiva no centro de Dó*

As seções estão agrupadas em seus respectivos centros tonais, como indica a tabela abaixo:

Seção	A	B	C	A	B	A	B	D	B	C	A	Cadência
Compasso	1-12	13-31	32-40	41-50	51-80	81-88	89-103	104-125	126-136	137-148	149-156	157-160
Nota polarizada	Dó	Dó e Ré	Mi e Lá	Lá	Si -Mi	Si	Si e Mib	Lá, Mib, Sol#, Sol nat.	Dó	Ré e Dó	Dó	Dó

Algumas observações a partir do quadro:

- A Seção A funciona como elemento articulador da organização formal, que faz a conexão entre as várias seções. Ela é reapresentada e sofre variações, intercalando as outras seções. A seção A inicia a peça, é reapresentada depois da aparição das seções B e C e, como conclusão, é re-exposta no final da peça, seguida por uma cadência final.
- Exatamente na parte central da peça, compassos 81-88, a seção A é reapresentada meio tom abaixo (si) em relação ao início da peça (dó) (tendo sido apresentada anteriormente em lá). Trata-se de um procedimento típico de Stravinsky que, ao reapresentar um elemento importante, preserva sua configuração inicial e ao mesmo tempo realiza uma distorção em algum de seus aspectos. No caso, o centro tonal inicial é “desfocado” em meio tom.
- A seção B é o elemento de caráter melódico da peça que mais sofre variações. Quando é re-exposto nos compassos 126-136 confirma a polarização da nota dó, o que não havia acontecido em sua primeira aparição, compassos 13-31, nos quais polarizava a nota dó e ré.
- Percebe-se que entre as seções não existem relações tonais do tipo tônica-dominante. Apesar de toda a peça, na sua estrutura global, apresentar um centro fortemente polarizado em torno da nota dó, esta polarização é afirmada por meio de repetições e justaposições e não por relações tonais.
- Algumas partes da sonata não apresentam centros claramente definidos, principalmente na seção D (compassos 104-125). Nesta seção há uma forte ambigüidade harmônica, pois há uma alternância de vários centros. É justamente

nesta seção que o elemento melódico B sofre maior variação e transformação.

Em síntese, a forma musical empregada por Stravinsky nesta *Sonata* realiza uma releitura das árias em ritornello barrocas, como podem ser encontradas em Vivaldi e Bach, por exemplo, e que, posteriormente se desenvolverão, estabilizando-se na forma sonata clássica. Nestas árias em ritornello uma idéia musical (como um estribilho, que no caso da *Sonata* de Stravinsky é a seção A) aparece na tônica (no caso da *Sonata* aparece em dó). Posteriormente segue-se um segmento modulatório que pode ser uma transição típica ou uma sucessão de seqüências harmônicas (e que no caso da *Sonata* são os primeiros segmentos B e C, podendo-se incluir aí também os segmentos A, em lá, e B que se seguem, todos estes segmentos se afastando de dó – reparar que o primeiro B começa exatamente em dó para só então afastar-se deste centro). Surge então uma reaparição da idéia musical inicial, o estribilho, geralmente na dominante e de forma incompleta (no caso Stravinsky segue exatamente o modelo ao rerepresentar A de forma incompleta e polarizando agora a nota si). Surge então outro segmento modulatório, geralmente com passagens harmônicas explorando outras regiões tonais, em diversos casos a região da subdominante (na *Sonata* estas são as seções B, D, B, C, sendo a seção D a de maior variação de notas polarizadas – reparar que novamente o primeiro B polariza a nota si, que é a nota polarizada do A imediatamente anterior, e que só então se distancia a outros centros para posteriormente aparecer em dó). Finalmente nas árias em ritornello barrocas reaparece o estribilho, agora novamente na tônica (Stravinsky, da mesma maneira, rerepresenta a seção A polarizando a nota dó). Segue-se então, na *Sonata*, uma cadência que confirma o centro dó e conclui o movimento. O paralelismo entre as árias em ritornello barrocas e a *Sonata* de Stravinsky é verificável sob diferentes aspectos, e confirma uma releitura rica desta forma barroca na organização formal realizada por Stravinsky.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A *Sonata* para piano de Stravinsky apresenta alguns procedimentos composicionais que tornam esta obra neoclássica e que geram importantes questões

sobre organização formal e conexão entre os materiais.

A justaposição, a sobreposição e polarização são procedimentos empregados por Stravinsky, na *Sonata*, com o objetivo de construir novas propostas de composição que se estabelecem a partir de uma constante diálogo com a tradição. Na *Sonata* há diversas referências a vários aspectos da tradição, como por exemplo, a utilização de fugatos, polifonia e baixo-contínuo. Tais referências são distorcidas, confrontadas e reinventadas pela linguagem multifacetada de Stravinsky.

No aspecto formal, Stravinsky estabelece um rico diálogo com as árias em ritornello barrocas, tanto na sucessão dos segmentos musicais, quanto na organização das notas polarizadas e nas funções de diferentes segmentos dentro desta forma.

A análise da Sonata revela interessantes procedimentos neoclássicos de Stravinsky que evidenciam algumas preocupações centrais de seu pensamento composicional. Ao entrar em contato com a tradição, Stravinsky busca dialogar com passado, recriando caminhos e reordenando aspectos musicais díspares. Ao reinventar linguagens musicais do passado, reinventa a própria tradição.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinsky*. São Paulo: editora Perspectiva, 1984.

DRUSKIN, Mikhail. *Igor Stravinsky: His Personality and views*. New York: Cambridge University Press, 1983.

HYDE, Martha. *The Neoclassical works of Igor Stravinsky* In: CROSS, Jonathan. *The Cambridge Companion to Stravinsky*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p.155-207.

ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. New York: Norton, 1988.

STRAUS, N. Joseph. *Sonata Form in Igor Stravinsky*. In *Stravinsky Retrospectives*. Ethan Haimo and PAUL Johsom editions. Lincoln:University of Lebraska Press, 1987.

STRAVINSKY, Igor. ; CRAFT, Robert. *Memories and Commentaries*. Berkley and Los Angeles: Univ. Of California, 1959.

STRAVINSKY, Igor. *Sonate*. New York: Boosey & Hawkes, 1925. (partitura).

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

ZAMPRONHA, Edson. “Do Grau à Nota – o caminho do tonal ao atonal através da falsa-relação e da anti-neutralização”. In: SEKEFF, M. L. e ZAMPRONHA, E., *Arte e Cultura – Estudos Interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2006, p.105-138.