

Apontamentos analíticos sobre *Ebony Concerto* a partir de um diálogo com Mellers e Parsonage

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: TEORIA E ANÁLISE

Mauricio José da Silva Figueiredo
Unicamp – mjsfigueiredo@hotmail.com

José Henrique Padovani
UFMG/Unicamp – padovani@iar.unicamp.br

Resumo: Este trabalho apresenta alguns apontamentos analíticos sobre *Ebony Concerto*, valendo-se das contribuições teóricas de autores como Kerman (1980) e Agawu (2004) nos campos da análise musical e da musicologia. Em diálogo com textos de Mellers (1967) e Parsonage (2005), que anteriormente abordaram a peça e a relação entre Stravinsky e o jazz, o texto aborda aspectos contextuais relacionados à criação de *Ebony Concerto*, elementos que se tornam indispensáveis a um trabalho analítico voltado à compreensão desta peça.

Palavras-chave: *Ebony Concerto*. Stravinsky. Análise musical.

Analytical Notes on *Ebony Concerto* from a Dialogue with Mellers and Parsonage

Abstract: This paper presents analytical notes about *Ebony Concerto* with the support of theoretical contributions from authors such as Kerman (1980) and Agawu (2004) in the fields of Musical Analysis and Musicology. In dialogue with the texts of Mellers (1967) and Parsonage (2005), which had previously discussed the relationship between Stravinsky and jazz – this paper addresses contextual aspects related to the creation of *Ebony Concerto*: elements that, from our point of view, are essential to the analytical study of this piece.

Keywords: *Ebony Concerto*. Stravinsky. Musical analysis.

1. Introdução

Ebony Concerto, para clarinete solista e grupo de jazz, foi composta em 1945 por Igor Stravinsky (1882-1971), sendo estreada no ano seguinte no Carnegie Hall, em Nova Iorque. Algumas circunstâncias relacionadas à composição e realização desta peça são dignas de nota: a mais evidente, talvez, seja o fato da música ser dedicada ao saxofonista, clarinetista e líder de banda Woody Herman, a quem coube estreá-la¹.

Alguns autores chegaram a tecer alguns comentários analíticos e contextuais sobre essa peça. Tais comentários são particularmente interessantes devido ao fato de se dedicarem a compreender aspectos de uma peça de Stravinsky que por um lado está em diálogo com o jazz e as *bjg bands* e, por outro, não está entre aquelas geralmente tidas como as mais emblemáticas do compositor como, por exemplo, *Pássaro de fogo* (1910), *Sagração da primavera* (1913), *História do soldado* (1918), ou *Pulcinella* (1920).

Neste texto, em diálogo com algumas das considerações de Mellers (1967) e Parsonage (2005), apresentamos apontamentos analíticos sobre *Ebony Concerto* que buscam considerar aspectos contextuais da criação e estreia desta peça.

2. *Ebony Concerto*: contexto da composição

Uma das circunstâncias envolvendo a criação de *Ebony Concerto* diz respeito a uma romantizada história de que Stravinsky, supostamente fã de Herman e sua orquestra, teria decidido compor em homenagem ao *band leader*. A tal narrativa, entretanto, devem ser complementados dados relacionados à situação financeira de Stravinsky naquele momento que, na condição de recém-imigrado, tinha suas finanças comprometidas: os *royalties* que recebia da Europa não eram suficientes para cobrir suas despesas e, além disso, os EUA não participavam, naquele momento, da Convenção de Berna relativa a direitos autorais. Neste momento, portanto, sua renda provinha de atividades como regente e de encomendas. Tal situação chegou ao ponto de Stravinsky ser constrangido² a permitir que a produção do filme *Fantasia*, de Walt Disney, tivesse total liberdade para adaptar sua obra-prima, a *Sagração da primavera* (WALSH, 2001, p. 34). Outra versão relativa ao encontro de Stravinsky e Herman seria a de que o advogado deste teria especulado com Stravinsky sobre a possibilidade de ele escrever para a banda. Segundo Herman, Stravinsky teria lhe dito: “Estou escrevendo algo para você. Será meu presente de natal para você e para a banda” (STRAVINSKY *apud* HERMAN e TROUP, 1994, pp. 64-65, tradução nossa). O advogado de Stravinsky teria então ligado para o advogado de Herman ressaltando que, devido às condições financeiras do compositor, seria apropriado e necessário um pagamento pela obra.



Figura 1: Trecho de *Ebony Concerto* apresentando a bateria escrita em duas pautas, terceiro movimento, compassos 109 a 117.

A instrumentação utilizada em *Ebony Concerto* – uma *big band* estendida – atende às necessidades da banda de Herman. À formação característica da *big band* (naipes de saxofones, trompetes, trombones e seção rítmica) são acrescentados bastante incomuns nessa formação: trompa e harpa. Além disso, os instrumentos da seção rítmica (piano, guitarra, contrabaixo e bateria) não desempenham, na peça, a função tradicional de base e condução

rítmico-harmônica normalmente utilizada em *big bands*. Como veremos, Stravinsky vale-se desses instrumentos como cores suplementares em sua paleta instrumental. Nesse sentido, a bateria possui aqui papel semelhante àquele da percussão sinfônica na música orquestral, chegando mesmo a estar escrita em duas pautas em alguns trechos – o que não caracteriza prática comum do período para a escrita para *big bands* (Figura 1).

3. Stravinsky e o jazz

Wilfrid Mellers (1967) investiga a relação de Stravinsky com o jazz, identificando obras do compositor que exploram elementos da música afro-norteamericana, procurando então compreender como é utilizado o material jazzístico nessas peças e em que circunstâncias o compositor teve acesso a essas referências. Segundo Mellers:

O jazz é produto do confronto entre dois mundos. O negro africano, transportado para a escravidão, levou consigo para sua nova terra suas tradições musicais, as quais apresentavam características como uma rítmica corporal e um modalismo vocal; e estas entraram em contato – e em seguida em conflito – com as convenções harmônicas do ocidente. (MELLERS, 1967, p. 29, tradução nossa)

De acordo com Mellers, *A estória do soldado* de 1918 teria sido o primeiro trabalho de Stravinsky a incorporar elementos do jazz (MELLERS, 1967, P. 30). O autor indica similaridades da orquestração desta obra com as bandas de Dixieland ou New Orleans. Mellers aponta em seu texto um uso pouco convencional de elementos jazzísticos, o que ele denomina como *anti-jazz*. Segundo o autor, Stravinsky realiza isso ao reinterpretar o estilo alegre do Dixieland com um tom satírico e mordaz que pode ser relacionado à figura do diabo que corrompe o herói e destrói sua alma. Ao contrário do jazz, no qual Mellers identificava características libertadoras e espontâneas, em *A estória do soldado* os elementos provenientes desse estilo dariam “um frio na espinha ao invés de libertar o corpo” (MELLERS, 1967, P. 30, t.n.). Mellers identifica como *anti-jazz*, também, o *Ragtime para onze instrumentos* (1918), no qual, segundo o autor, haveria uma ausência de impulso lírico em seu irônico e destrutivo deslocamento rítmico.

Outro elemento explorado por Stravinsky, a partir do jazz, seria a improvisação. Em *Piano rag* (1919), Stravinsky apresenta emulações (ou “retratos”) de improviso.

Stravinsky até mesmo disse que queria que a música soasse improvisada, uma agitação de sons sem uma ordem pré-arranjada. Para encorajar esse efeito ele escreveu boa parte da partitura sem barras de compasso.” (MELLERS, 1967, p. 30, t.n.)

[...] em 1919 eu havia ouvido bandas tocarem ao vivo e descobri que a performance de jazz é mais interessante que a composição de jazz. Eu estou me referindo às minhas peças não-métricas para piano solo e clarinete solo, as quais não são improvisações reais, mas, é claro, retratos escritos de improvisação. (STRAVINSKY e CRAFT, 1963, p. 87, t.n.)

Ao apresentar suas impressões sobre o *Ebony Concerto* (1945), Mellers descreve o período histórico em que se dá a criação dessa peça. Se por um lado o autor atribui à peça valores positivos como “[...] a mais bem-sucedida e mais convincente das composições jazzísticas de Stravinsky”, por outro ele justifica essa afirmação de maneira depreciativa: “[...] mas isso se dá por conta da composição ser uma peça menor de Stravinsky, não por conta de ser jazz.” (MELLERS, 1967, P. 31, t.n.).

Em sua análise, Mellers descreve o primeiro material temático de *Ebony Concerto*, como “um tratamento ambíguo e sincopado de trompetes brilhantes, mas sem muito valor [*trumpety trumpet fanfarre*]” (MELLERS, 1967, P. 31, t.n.) (Figura 2).



Figure 2 shows the first five measures of the piece for five trumpets in B♭. The notation is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and quarter notes. Each staff is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Figura 2: primeiro material temático apresentado pelos trompetes, compassos 1-5.



Figure 3 shows the musical score for measures 43 to 55. It includes parts for Solo Clarinet in B♭, Trumpets in B♭ 3,4,5, Trombone 1, and Trombones 2,3. The Solo Clarinet part is marked *mf cantabile*. The Trombone 1 part is marked *mf* and includes the instruction 'Open Harmonium'. The Trumpets and Trombones 2,3 parts feature complex rhythmic patterns and chords.

Figura 3: segundo material temático apresentado primeiramente por contraponto de clarinete e trombone, compassos 43-60.

Quanto ao segundo material temático (compassos 43-60), que o autor caracteriza como *cantabile*, Mellers compreende que ele seria primeiramente apresentado pelo trombone e supostamente reiterado pelo clarinete – enquanto, na verdade, ele é apresentado pelos dois instrumentos simultaneamente em um jogo contrapontístico. O uso de acentos no segundo tempo em alguns compassos remete aos deslocamentos rítmicos stravinskyanos, a exemplo do que acontece no primeiro material temático. Utilizando o mesmo tipo de textura contrapontística, a reapresentação deste segundo material temático (compassos 84-100) é realizada pelo trompete e pelo sax barítono. Tal escolha instrumental, pouco usual no repertório de *big band*, preserva da primeira apresentação do segundo material temático o colorido timbrístico característico da junção de um instrumento de palheta simples e de um instrumento de metal – que, neste momento, é colocado em primeiro plano.

Ainda que em vários momentos Mellers aponte para procedimentos e recursos de escrita instrumental bastante particulares à estética de Stravinsky – e, portanto, relevantes para uma análise de *Ebony Concerto* –, sua abordagem é frequentemente pejorativa, valendo-se de aliterações e trocadilhos para descrever de maneira negativa características da peça:

O tema (do primeiro material) é tão comicamente brega, até mesmo cornetístico [*corny, even cornet-y*], que sua apoteose soa levemente cínica [...]. Não há nada de engraçado no segundo movimento, tampouco é particularmente triste (como Stravinsky diz), exceto pela reiteração de falsas relações no blues. Entretanto, a lenta e enervante esfoliação da melodia soa mais como aquelas do Oriente Médio do que propriamente negroides; o tema não consegue “decolar” nem liricamente, nem ritmicamente. A música é desprovida daquilo a que os jazzistas chamam *flight*; e por essa razão, talvez, pareça imensamente antiga e melancólica – um atributo que nós poderíamos associar com culturas orientais e com as estepes russas, mas dificilmente com o negro americano. (MELLERS, 1967, p. 31, t.n.)

É de se ressaltar que a descrição depreciativa de Mellers sobre *Ebony Concerto* não apenas é estereotipada e preconceituosa (em especial em sua referência à música negra norte-americana e às culturas orientais), mas também ecoa uma ideologia musicológica/analítica identificada e criticada por Kerman (1980) que, em síntese, tende a privilegiar a noção positivista de *organicidade* em uma suposta evolução da música de concerto de tradição europeia e na qual uma peça como *Ebony Concerto*, criada em estreito diálogo com práticas musicais e sujeitos sociais distantes desse universo musical e desse sistema de valores, não poderia ser considerada senão uma obra menor.

3. Abordando o *Ebony Concerto*

A partir de outra perspectiva, o artigo de Parsonage (2005), publicado na *Winds magazine*, visa uma performance informada de *Ebony Concerto*. A autora apresenta alguns

argumentos acerca da prática de Stravinsky em adaptar seu estilo às demandas que recebia em virtude das necessidades comerciais do momento e cita obras deste período com esta característica: *Tango* (1940), *Circus polka* (1941) e o *Scherzo à la russe* (1944). No entanto, Parsonage observa ainda que em *Ebony Concerto*, o compositor teria optado por manter seu estilo individual de compor, ainda que incorporando elementos do jazz para atender às necessidades composicionais da peça (PARSONAGE, 2005, p. 10).

Referindo-se a aspectos econômicos que envolvem o contexto no qual a peça foi escrita, Parsonage dialoga com Walsh (2001) que indica similaridades, principalmente no material temático, entre *Ebony Concerto* e o *Concerto em Ré para orquestra de cordas* (1946). Na visão de Walsh (2001) a composição de Stravinsky dedicada a Woody Herman representaria o que chamou de “*pot-boiler*”: uma peça estritamente comercial. Parsonage defende uma posição contrária e sustenta que o próprio Stravinsky apresenta a peça como parte de seu desenvolvimento como compositor (WALSH, 2001, pp. 35-36).

Assim como Mellers (1967), Parsonage retoma a discussão do que Stravinsky chamou de “retratos escritos de improviso” (STRAVINSKY e CRAFT, 1963, p. 87), ao descrever os “floreados de piano e clarinete solo do primeiro movimento” (PARSONAGE, 2005, p. 10, t.n.). Na Figura 4, a seguir, é possível depreender características melódicas, fraseados e desenhos gestuais que remetem àquilo que Parsonage denomina por “floreados” e que Stravinsky chamava de “retratos de improviso”.



Figura 4: solo de clarinete, compassos 72-77, representando “retratos escritos de improviso”.

Nesse mesmo sentido, Parsonage relaciona as declarações de Stravinsky sobre performances de jazz (STRAVINSKY e CRAFT, 1963, p. 87) com a interpretação da peça. Segundo ela, a partir das gravações de *Ebony Concerto* – inclusive nos fonogramas da orquestra de Herman dirigida pelo próprio Stravinsky –, seria possível encontrar características musicais provenientes da prática de realização do jazz que não estariam prescritas, de maneira concreta, na partitura. Segundo Parsonage, isso ocorreria, por exemplo, nas madeiras, em que a acentuação de determinadas notas não é indicada na partitura

(PARSONAGE, 2005, P. 10). Outro exemplo, estaria relacionado ao *swing*, e consistiria em uma certa liberdade de interpretação das figuras rítmicas de fato escritas por Stravinsky.

Como Mellers (1967), Parsonage ressalta o caráter rítmico do primeiro material temático, no início da peça. Já o segundo material temático é caracterizado por suas frases mais melódicas sobrepostas a um acompanhamento em que seriam reiterados, segundo a autora, materiais do primeiro material temático (Figura 3). Note-se, no entanto, que neste acompanhamento a figuração rica em colcheias e pausas não reitera de maneira literal certas características motivicas do primeiro material temático como, por exemplo, as bordaduras em segundas menores – ainda que seja possível relacionar o colorido de segundas nos acordes realizados pelos metais neste momento à movimentação melódica das bordaduras no primeiro material temático.

Quanto à instrumentação, observa-se escolhas timbrísticas e texturais contrastantes entre o primeiro e segundo materiais temáticos. Enquanto o primeiro apresenta os cinco trompetes em estrutura de bloco e sem acompanhamento, o segundo caracteriza-se pelo contraponto, em primeiro plano, entre clarinete e trombone, com acompanhamento de metais (trompetes com surdina e demais trombones).

Quanto à estruturação rítmica, Parsonage relaciona *Ebony Concerto* à peça *Prelude, fugue and riffs* (1949), de Leonard Bernstein, também dedicada a Woody Herman e escrita para grupo instrumental semelhante. A autora ressalta o uso da seção rítmica mais próximo da prática de *big bands* na peça de Bernstein, enquanto, em Stravinsky esses instrumentos seriam “tratados como cores instrumentais adicionados ao ensemble” (PARSONAGE, 2005, p. 10, t.n.).

Em relação à textura e à articulação formal, nota-se ainda que as escolhas de Stravinsky se aproximam de estratégias típicas da música barroca. De fato, o compositor elege em determinadas passagens grupos de instrumentos que atuam de forma semelhante aos concertinos de um concerto grosso, como, por exemplo, na apresentação do segundo material temático no primeiro movimento, realizado primeiramente por clarinete e trombone (Figura 3) e depois por trompete e saxofone barítono.

Moderato $\text{♩} = 84$

Bass Clarinet
 Double Bass
 B. Cl.
 D.B.

Figura 5: tema principal do terceiro movimento, compassos 1-10.

Algo semelhante ocorre no terceiro movimento, *moderato*. Neste ponto, o tema principal é apresentado por um dobramento em oitava entre clarone e contrabaixo com arco, apresentado no início do terceiro movimento (Figura 5) e, mais adiante, quando o andamento volta a *moderato* (compasso 82). Ao final do movimento este tema é modificado através de processo de aumentação, sendo apresentado em *tutti* (Figura 6).

Same Tempo ($\text{♩} = 64, \text{♩} = 138$) 39

Solo Cl.
 Alto S.
 Ten. S. 1
 Bar. S.
 Bass Cl.
 Fr. H.
 Trpns.
 Trbns.
 Piano
 Harp
 Guitar
 Bass
 C. Drs.

Figura 6: tema principal modificado por aumentação apresentado em *tutti*, compassos 127-134, terceiro movimento.

Também remete às estratégias de estruturação da música barroca o papel textural dado por Stravinsky a baixo, piano, guitarra, harpa e bateria. Percebe-se, na peça, que tais instrumentos desempenham uma função análoga ao agrupamento de instrumentos que formam o *continuo* em peças barrocas.

Quanto ao aspecto temporal, a peça tem um caráter ritmado claro, não apresentando transições de andamento a partir de *retardandi* ou *accelerandi*. Apenas o terceiro movimento possui diferentes andamentos que, no entanto, são realizados de forma súbita. A peça faz uso reiterado de síncopes e de deslocamentos rítmicos, o que por um lado a aproxima do jazz e, por outro, explora estratégias tipicamente stravinskyanas de desenvolvimento rítmico tais como aquelas exploradas na *Sagração da primavera*.

Segundo Parsonage,

apesar da síncope, uma característica do jazz, prevalecer na obra, ela é frequentemente alcançada através de deslocamento métrico de ideias (pegando um curto padrão e tocando-o em diferentes partes do compasso), uma característica de Stravinsky que pode ser vista em outras numerosas peças. (PARSONAGE, 2005, pp. 10-11, t.n.)

O artigo cita ainda Watkins (1994) que relaciona características da escrita de Stravinsky nesse período – como o uso de deslocamentos rítmicos, a escrita para pequenas formações instrumentais, e a exploração de ostinatos e síncopes – com os materiais típicos da música de pequenos grupos de jazz:

Em retrospecto, é fácil de ver como os padrões repetitivos, síncopes e pequenos, mas característicos, grupos de jazz foram tão prontamente reconciliáveis com ostinatos, mudanças de acentuação e grupos de câmara da produção pós-*Sagração* de Stravinsky. (WATKINS, 1994, p. 102, t.n.)

É relevante salientar que Stravinsky opta por uma estratégia de notação métrica nesta peça que, por um lado, distancia-se da sua linguagem, marcada por frequentes alternâncias de fórmulas de compasso e, por outro, aproxima-se da prática corrente dos músicos de jazz do período, não habituados a esse tipo de escrita. Para tanto, o efeito de alternância métrica é obtido e grafado através de estratégias de deslocamento rítmico e hemíolas, utilizando-se, a cada movimento, uma mesma fórmula de compasso (4/4 ou 2/2). Mesmo com tal estratégia, vale mencionar a dificuldade narrada por Herman relacionada à questão do ritmo seja para os músicos da orquestra, ao realizar a peça, seja para Stravinsky, ao escrevê-la para músicos de jazz.

Era difícil para nós imaginarmos, mas, uma simples fórmula de compasso em 4/4 estava dando-nos um grande problema. Ele (Stravinsky) me contou que era uma tortura para ele, mas ele tinha que fazê-lo se fosse escrever para músicos de jazz. (HERMAN e TROUP, 1994, p. 66, t.n.)

4. Considerações finais

Desconsiderando uma perspectiva claramente preconceituosa em relação ao jazz e à estética própria de Stravinsky – particularmente no que diz respeito ao artigo de Mellers (1967) –, os artigos aqui discutidos suscitam indagações a respeito das escolhas composicionais de Stravinsky adotadas em *Ebony Concerto*.

Considerando ideias discutidas por Kerman (1980) e Agawu (2004), nota-se que os aspectos que circunscrevem a criação e a estreia da peça – como, o próprio encontro de dois universos musicais bastante distintos – são importantes para uma maior compreensão das escolhas composicionais adotadas. O contexto econômico no qual se encontrava Stravinsky, bem como sua predisposição a se aventurar em um novo campo mostraram-se relevantes àqueles interessados em compreender decisões tomadas pelo compositor na escrita da peça.

A partir dessas observações, entendemos que o contexto histórico-social, envolvendo a criação de uma determinada obra musical, pode contribuir sobremaneira em uma análise musical e que, em alguns casos específicos, uma análise que não considere tal contexto corre o risco de ser incompleta ou mesmo deixar de lado questões pertinentes: neste caso específico, isso passa, como foi visto, pela escolha da instrumentação, pela escrita rítmica e por toda uma série de escolhas que não podem ser dissociadas da situação colaborativa da criação da peça.

A partir disso, entrevemos a possibilidade de considerar analiticamente peças, processos criativos e contexto em uma perspectiva analítica e comparativa mais ampla. No caso específico de *Ebony Concerto*, a constatação da relevância de aspectos contextuais nas decisões criativas de Stravinsky ressalta a pertinência de se realizar um estudo analítico desta peça em diálogo com *Igor* (1946), peça escrita para a mesma orquestra, em homenagem a Stravinsky, por Red Norvo e Shorty Rogers (músicos do grupo de Herman). Tal estudo, parte de uma pesquisa mais extensa, se encontra ainda em andamento.

Referências:

- AGAWU, Kofi. *How we got out of analysis and how to get back in again. Musical analysis*, V. 23, n. 2/3, pp. 267-286, 2004
- BLOWIN' UP A STORM!: the Columbia years 1945-47. Woody Herman & his orchestra (Intérprete). EUA: Columbia, 2001, Compact Disc.
- HERMAN, Woody; TROUP, Stuart. *The woodchopper's ball: the autobiography of Woody Herman*. Nova Iorque: Limelight editions, 1994
- KERMAN, Joseph. How we get into analysis and how to get out. *Critical inquiry*, Chicago, V. 7, No. 2, pp. 311-33, 1980
- LEES, Gene. *Leader of the band: the life of Woody Herman*. Oxford university press, New York, 1995

- MELLERS, Wilfrid. Stravinsky and jazz. *Tempo*. Cambridge, n. 81, (pp. 29-31), 1967.
- PARSONAGE, Catherine. Approaching *Ebony concerto*. *Winds magazine*, (pp. 10-11), Liverpool, Spring, 2005.
- STRAVINSKY, Igor. *Ebony concerto*. Nova Iorque: publicado por Edwin H. Morris & Company em 1946, 1945. Partitura.
- STRAVINSKY, Igor; CRAFT, Robert. *Dialogues and a diary*. Nova Iorque: Doubleday and company, 1963.
- WALSH, Stephen. Stravinsky, Igor. In: *Grove music online*. Oxford University Press Editora, 2001.
- WATKINS, Glenn. *Pyramids at the Louvre: music, culture, and collage from Stravinsky to the postmodernists*. Cambridge: The Belknap press of Harvard university press, 1994.

Notas

¹ Para maiores detalhes acerca da estreia de *Ebony concerto* ver Herman e Troup (1994) e Lees (1995)

² Como a Convenção de Berna relativa à proteção das obras literárias e artísticas não era vigente nos EUA, os estúdios Disney poderiam legalmente utilizar-se da Sagração da primavera sem pagar nada ao autor. No entanto, foi acertado um contrato onde Stravinsky viu-se obrigado a autorizar cortes e demais alterações no uso de sua obra pelos estúdios Disney, conforme descrito por Walsh (2001, p. 34).