

Forma e textura no primeiro movimento da *Sinfonia em Dó* (1940) de Igor Stravinsky: relações com a textura em obras de Mozart e Beethoven

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Teoria e análise musical

Daniel Paes de Barros
Universidade de São Paulo
danielpbarros@gmail.com

Resumo. Este trabalho aborda aspectos do primeiro movimento da *Sinfonia em Dó* (1940) de Stravinsky a partir de análises da peça publicadas por Cone (1962) e Straus (2014 [1990]). O texto relaciona o tratamento textural e a orquestração à pontos de articulação formal, como cadências e enunciações temáticas. As conclusões mostram que, ainda que Stravinsky apresente uma abordagem particular da forma sonata (fragmentações temáticas, tonalidade suspensa, fusão dos segmentos que compõem a segunda seção – desenvolvimento, recapitulação e coda), seu tratamento da textura não se desvia significativamente dos recursos da tradição clássica.

Palavras-chave. Análise musical, Igor Stravinsky, Música do século XX, Textura musical, Neoclassicismo.

Form and Texture in the first movement of Stravinsky's *Symphony in C* (1940).

Abstract. This presentation shows some aspects from the first movement of Stravinsky's *Symphony in C* (1940). The argument follows analyses by Cone (1962) and Straus (2014 [1990]). The text shows how texture and orchestration are related to some cadential points and thematic presentations. Conclusions show that, though Stravinsky approaches the sonata form in a very particular way, this first movement frames the sections in the same way classical composers have done in the past.

Keywords. Musical analysis, Igor Stravinsky, 20th-century music, Musical texture, Neoclassicism.

Introdução

A *Sinfonia em Dó* levou pouco mais de três anos para ser composta, em um período particularmente turbulento na vida de Stravinsky e da Europa. Iniciada em 1937, teve sua composição interrompida algumas vezes, não apenas por conta do falecimento de uma filha (Lyudmilla, em novembro de 1938), da primeira esposa (Yekaterina, em março de 1939) e da mãe do compositor (Anna, em junho de 1939), mas também pelo início da Segunda Guerra Mundial. Em setembro de 1939, logo após a invasão da Polônia pela Alemanha, Stravinsky embarcou para o exílio nos Estados Unidos, aos 57 anos. Tinha a expectativa de oferecer uma

série de palestras em Harvard, que depois seriam editadas como livro (no Brasil, a *Poética musical em seis lições*) (FRANCIS, 2011).

Além disso, levava em sua bagagem os dois primeiros movimentos da *Sinfonia em Dó*, uma obra que mereceu muitas atenções de Nadia Boulanger, então bastante próxima de Stravinsky. A famosa professora francesa tinha acionado seus melhores contatos nos Estados Unidos em busca de uma encomenda para a *Sinfonia*, mas a situação econômica do país ainda sofria consequências da crise de 1929, e o anúncio da guerra na Europa não melhorou a perspectiva dos possíveis financiadores da peça. De qualquer maneira, pouco mais de um ano depois da chegada de Stravinsky nos Estados Unidos, a *Sinfonia* estava pronta e foi estreada pela Chicago Symphony Orchestra, em 7 de novembro de 1940, sob regência do próprio compositor (FRANCIS, 2011, 247).

Atualmente, a *Sinfonia em Dó* é considerada uma das importantes composições do período neoclássico de Stravinsky, que Martha Hyde situa mais ou menos entre os anos 1920 e 1951 (HYDE, 2003, 98). Hyde parte do princípio de que a estética neoclássica, em qualquer arte, atravessa um hiato temporal e cultural em busca da recuperação ou revitalização de um modelo passado. No caso de Stravinsky, sua apropriação do passado foi um compromisso artístico que buscou criar obras modernas através da reconstrução e recontextualização de estilos antigos¹ (HYDE, 2003, 98-100). A autora argumenta que essa apropriação do passado, na obra de Stravinsky, se dá através de estratégias específicas de imitação. A *Sinfonia em Dó* seria um exemplo de “imitação heurística”, diferente de obras como o *Octeto* (imitação eclética), a *Pulcinella* (imitação reverencial) ou *The Rake's Progress* (imitação dialética).

O tipo de imitação que aparece na *Sinfonia*, diz Hyde, acentua os pontos de conexão da obra com o passado. A imitação heurística anuncia sua dependência do modelo, apoiando-se no anacronismo do estilo como uma forma de expressividade. Stravinsky imita também com o objetivo de se posicionar em uma cultura e tradição específicas. Seu lugar na história foi conquistado graças a seu diálogo com o passado (HYDE, 2003, 114-115). Esse diálogo, objeto de estudo também de Straus (1990), pode assumir a forma de intertextualidade, conforme abordada, ainda que sob a perspectiva da literatura, por autores como Bloom (1997) e Allen

¹ Essa leitura de estilos do passado não é exclusividade do período neoclássico. Em seu estudo sobre formas de sonata, Hepokoski afirma que “um movimento de sonata é uma peça colocada pelo compositor em diálogo com as expectativas criadas por um gênero específico” (HEPOKOSKI, 2021, p. 2).

(2000)². Para Straus, “Compositores do século XX incorporam elementos tradicionais [...] como uma forma de lidar com sua herança musical. Invocam o passado para que possam reinterpretá-lo”³ (STRAUS, 1990, 1).

Em seu livro, Straus oferece uma análise da *Sinfonia em Dó* na qual demonstra que, no primeiro movimento, a polaridade característica da forma sonata se desenvolve junto de uma ambiguidade harmônica que permeia toda a peça, desde o primeiro enunciado do motivo principal até os acordes finais (STRAUS, 1990, 96-103). O presente artigo demonstra que, apesar da abordagem particular do compositor, que “confere à forma tradicional um novo significado” (STRAUS, 1990, 103)⁴, as seções correspondentes à forma sonata estão claramente demarcadas por dispositivos texturais característicos de sinfonias do período clássico e do início do romantismo. No início do século XX, um primeiro movimento de sinfonia estruturado a partir da forma sonata já há muito fazia parte daquilo que Leonard Meyer chamou de “hábitos apreendidos”:

[...] um conjunto de disposições específicas baseadas na experiência auditiva passada e no conhecido adquirido sistematicamente ou não. Uma vez que o ouvinte sabe, precisamente ou em termos estilísticos gerais, que tipo de música ele irá ouvir, essa informação condiciona sua percepção e modifica sua opinião a respeito daquilo que é ouvido [...]. (MEYER, 1956, 77)⁵

A ideia encontrou ressonância em desenvolvimentos teóricos posteriores:

“Para os propósitos da análise estrutural, uma peça musical existe mais substancialmente no diálogo corrente que trava com seu gênero, de maneira explícita ou implícita – um diálogo que pode ser recriado [...] na mente do ouvinte informado [...] assim, a tarefa principal da análise é reanimar esse diálogo implícito de maneira histórica e musicalmente sensível.” (HEPOKOSKI; DARCY, 2006, 605)⁶

² Em sua tese de doutorado, Alexy Viegas (2017) trabalha as relações da música de Stravinsky com a música popular norte-americana a partir da intertextualidade.

³ “Twentieth-century composers incorporate traditional elements not out of compositional laziness and lack of imagination, and not because those elements fit so seamlessly into their post-tonal musical syntax, but precisely as a way to grapple with their musical heritage. They invoke the past in order to reinterpret it” (STRAUS, 1990, 1).

⁴ “Stravinsky’s tonal polarity is powerful enough to endow the traditional form with new meaning” (STRAUS, 1990, 103).

⁵ “[...] a wealth of more specific dispositions or ideo-motor sets based upon past experience in listening and knowledge acquired either systematically or by chance. Once the listener knows, either precisely or in terms of general style characteristics, what kind of music he is going to hear, this information conditions his perceptions, modifies his opinion of what is heard, and qualifies his later responses.” (MEYER, 1956, 77).

⁶ “For the purposes of structural analysis [a piece of music] exists most substantially in the ongoing dialogue that it may be understood to pursue with its stated or implied genre – a dialogue that may be recreated [...] in the mind

Para os objetivos dessa comunicação, o termo “textura” será tratado conforme a definição recente de De Souza (2019). Esse autor amplia a famosa definição de Wallace Berry (1987)⁷ ao considerar a performance e a percepção musical: “Textura não se refere apenas à coordenação das partes. Também se refere às qualidades materiais ou sensoriais do som, envolvendo timbre, densidade e registro [...]” (DESOUZA, 2019, 161). Ao mesmo tempo, alguns conceitos sistematizados por Berry são também usados, sendo definidos conforme a necessidade.

O artigo se inicia com uma breve exposição da forma do primeiro movimento da *Sinfonia*, em especial conforme segmentado por Cone (1962) e Straus (1990). Em seguida, apresenta figuras contendo os principais momentos de transição entre as diferentes seções do movimento, destacando os dispositivos texturais envolvidos nesses momentos específicos.

Por fim, o artigo se apoia no texto de Janet Levy (1982), que sustentou que a textura pode funcionar como um “signo”: “[...] um evento que representa alguma outra coisa, ou que nos leva a levar em consideração algo além do que o evento em si” (LEVY, 1982, 482)⁸. A partir de um grande número de exemplos, em especial do período clássico, a autora sustenta sua ideia principal: a textura pode fazer com que as relações funcionais criadas por outras variáveis sejam mais evidentes e efetivas (LEVY, 1982, 483)⁹.

A conclusão do trabalho se dá a partir da comparação entre alguns dos exemplos de Levy e trechos da *Sinfonia em Dó*, mostrando que Stravinsky se apoia em construções texturais tradicionais para delimitar as seções de sua forma sonata.

A forma sonata no primeiro movimento da *Sinfonia em Dó*

Desde seus primeiros anos, a *Sinfonia em Dó* foi objeto de comentários, críticas e análises. O primeiro a escrever sobre a obra parece ter sido Sol Babitz (1911-1982), um violinista norte-americano que tinha uma interlocução próxima ao compositor. Em janeiro de

of the informed listener [...] Therefore the central task of analysis is to reanimate this implicit dialogue in a way that is historically and musically sensitive” (HEPOKOSKI; DARCY, 2006, 605).

⁷ “The texture of music consists of its sounding components; it is conditioned in part by the number of those components sounding in simultaneity or concurrence, its qualities determined by the interactions, interrelations, and relative projections and substances of component lines or other component sounding factors” (BERRY, 1987, 184).

⁸ “[...] the word ‘sign’ denotes any object or event that stands for something else, or leads us to take account in some way of something besides itself” (LEVY, 1982, 482).

⁹ Conforme sugere Levy em seu artigo, DeSouza expande sua ideia para um repertório mais amplo, incluindo peças de concerto do século XX e música popular (DESOUZA, 2019, 176).

1941, dois meses após a estreia da obra, lendo o manuscrito e ouvindo a peça ser tocada ao piano, Babitz escreveu uma “pequena análise e comentário” sobre a peça. Seu texto, uma breve descrição dos quatro movimentos, faz uma reflexão interessante ao afirmar que, se o uso da dissonância na obra dos compositores alemães “contemporâneos” é um desenvolvimento natural do romantismo alemão, a dissonância na obra de Stravinsky saltou essa etapa, avançando diretamente a partir da música do classicismo (BABITZ, 1941, p. 25). Babitz conclui que “ao contrário de muita música ‘moderna’, essa peça (a *Sinfonia em Dó*) é agradável ao ouvido mediano” (BABITZ, 1941, p. 24).

Mais de vinte anos depois da publicação do texto de Babitz, Edward Cone publicou um artigo no qual analisa detalhadamente as relações entre as durações das seções do primeiro movimento da *Sinfonia* (CONE, 1962). Cone demonstra que a forma sonata do *Moderato alla breve* (o primeiro movimento) se desenvolve como um arco. Do ponto de vista das durações das seções, a introdução corresponde à segunda parte da coda, e o desenvolvimento é o ponto mais alto do arco. Assim, a forma sonata de Stravinsky nessa peça, ainda que prescindindo da superestrutura tonal, mantém a importância da seção de desenvolvimento. O gráfico oferecido pelo autor ilustra as simetrias entre as seções (Figura 1):

Fig. 1 – Simetrias entre as durações (em número de compassos) das seções do primeiro movimento da Sinfonia em Dó, de Stravinsky

Introdução	Tema I	Transição	Tema II	Desenvolvimento	Grupo I	Grupo II	Coda X - Y
25	34 (2 x 17)	34	58 (34 + 24)	67,5	56,5 (24,5 + 32)	34	34 - 25 (2 x 17) - 25

Fonte: O autor, a partir de Cone, 1962, p. 294.

O primeiro tema da *Sinfonia* surge a partir do motivo inicial, enunciado já nos primeiros compassos da introdução (Figura 2). Diferentes autores apontaram para as semelhanças entre esse motivo inicial e aquele da *Sinfonia n. 5* de Beethoven (CONE, 1962; STRAUS, 1990; HYDE, 2003).

Ambos motivos, de Beethoven e Stravinsky, consistem em alturas repetidas seguidas por um intervalo de terça maior descendente – no caso de Stravinsky, ornamentada por uma bordadura superior incompleta. O motivo de Beethoven é conhecido também por sua

ambiguidade harmônica (Dó menor ou Mi bemol maior?). Nessa *Sinfonia* de Stravinsky, a nota Si pode ser compreendida como uma nota sensível, mas por outro lado, sendo muito mais

Figura 2 – Textura homofônica destacando a nota Si, no início da *Sinfonia em Dó* (1948).

Igor Stravinsky
1882-1971



I. Moderato alla breve (♩ = 66)

Fonte: STRAVINSKY, 1948, 1.

destacada do que o Dó, pode ser compreendida como uma dominante, sugerindo um contexto harmônico de Mi – Sol – Si. Para Straus, essa ambiguidade “evolui em direção a uma polaridade harmônica poderosa o bastante para gerar uma forma sonata” (STRAUS, 1990, 98)¹⁰.

A mesma ambiguidade é observada no enunciado do primeiro tema. O motivo inicial é apresentado por um oboé solista, com um acompanhamento das cordas formado por apenas

¹⁰ “The ambiguity implicit in this three-note motive evolves into a harmonic polarity powerful enough to generate a sonata form” (STRAUS, 1990, 98).

duas alturas: Mi e Sol (Figura 3). Assim, a centralidade harmônica do trecho pode ser interpretada como sendo sobre Mi ou Dó.

Figura 3 – Melodia acompanhada, uma forma de homofonia, caracterizando o primeiro tema do primeiro movimento da *Sinfonia em Dó* de Stravinsky (cc. 26-31).



Fonte: STRAVINSKY, 1948, 3.

Tanto o final da exposição quanto os acordes finais do movimento reafirmam a ambiguidade e polaridade Dó – Mi que é característica da peça. No caso do final da exposição, uma cadência sobre Mi é claramente apresentada (Figura 4). Já no final do movimento, o acompanhamento das cordas em uma textura homofônica, característico do primeiro tema, assume a função de um pedal. A despeito da harmonia não-tonal, esse recurso textural, característico do período clássico, anuncia claramente o início da conclusão do movimento. A peça se encerra com acordes formados pela sobreposição das tríades de Dó e Mi, confirmando a ambiguidade que marca essa forma de sonata (Figura 5).

Figura 5 – Textura homofônica (melodia acompanhada, depois *tutti* orquestral) no final do primeiro movimento da *Sinfonia em Dó* de Stravinsky, com tríades sobre Dó e Mi sobrepostas (cc. 355-368).



The image displays a page of a musical score for the final of the first movement of Stravinsky's Symphony in D major. The score is divided into three systems of staves. The first system (measures 71-73) features woodwinds and strings. The second system (measures 72-73) features brass instruments. The third system (measures 72-73) features violins, viola, and cello. The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *sempre p*, *pp*, *p ma marcato*, *ff*, *sforzato*, *forte*), articulation (e.g., *divz.*), and performance instructions (e.g., *arco*). The key signature is D major, and the time signature is 4/4.

Fonte: STRAVINSKY, 1948, 40.

A textura como delimitadora formal

Se a polarização e ambiguidade entre Dó e Mi podem sugerir algum grau de incerteza com relação à estruturação formal desse movimento, o papel da textura nos principais momentos cadenciais esclarece com precisão a segmentação da peça.

O surgimento de uma textura homofônica, a melodia acompanhada, em oposição a uma passagem de textura predominantemente polifônica marca o enunciado do primeiro tema (Figura 3, acima). O tema secundário surge após um trecho em textura homofônica, preparado dessa vez por uma textura contrastante (monofônica), realizada por flauta e clarinete (Figura 6).

Figura 6 – Textura monofônica (flauta e clarinete *solí*) marcando o início do tema secundário do primeiro movimento da *Sinfonia em Dó* de Stravinsky (cc. 94-98).



The image displays a musical score for the first movement of Stravinsky's Symphony in D major, measures 19-22. The score is arranged in a standard orchestral format with woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon), strings (Cor, Trumpet, Violins, Viola, Violoncello, Contrabass), and Percussion (Batteria). A circled section highlights the flute and clarinet playing a monophonic texture. The flute part is marked "1. Solo" and the clarinet part is marked "Solo ben. stacc.". The string parts are marked "arco" and "poco". The percussion part is marked "Battere à 4". The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf, p), articulation (staccatissimo, ben marc., sempre simile), and performance instructions (arco, poco).

Fonte: ŠTRAVINSKY, 1948, 11.

O final da exposição e início do desenvolvimento também são marcados por mudanças texturais. No caso do desenvolvimento, um compasso inteiro de silêncio prepara o *tutti*, uma textura homofônica que anuncia claramente o início da nova seção (Figura 4, acima).

A *coda* se inicia após uma respiração indicada pelo compositor, que marca também uma súbita transformação textural: o *tutti* orquestral dá lugar à melodia acompanhada (Figura 7):

Figura 7 – Transformação textural marcando o início da *coda* no primeiro movimento da *Sinfonia em Dó* de Stravinsky: o *tutti* orquestral dá lugar à melodia acompanhada (cc. 308-314).



Fonte: STRAVINSKY, 1948, 36.

Hábitos de escuta: convergências entre o tratamento textural na *Sinfonia em Dó* e em obras do período clássico.

Em um artigo de 1982, Janet Levy demonstrou como a textura pode atuar como um signo, anunciando o início ou o fim de diferentes seções de uma peça, evidenciando as relações funcionais criadas por outras variáveis, como o ritmo ou a harmonia (LEVY, 1982, 483). Levy apresenta exemplos do período clássico, e o exame da textura nos momentos cadenciais da *Sinfonia em Dó* nos permite concluir que Stravinsky modela a sonoridade de sua forma a partir de seus antecessores, em que pese a novidade de sua abordagem harmônica nessa peça.

O uníssono, por exemplo, empregado para o início da Introdução (Figura 2, acima), e no início do Desenvolvimento (Figura 4, acima), é compreendido por Levy como uma forma de “chamar a atenção do público, anunciando ou marcando momentos estruturais” (LEVY, 1982, 507). Interessa-nos ressaltar que no período clássico essa configuração textural poderia favorecer a ambiguidade harmônica, em especial por conta da ausência de um baixo ou de vozes intermediárias. Na *Sinfonia* de Stravinsky, a ambiguidade está colocada desde o princípio, mas a função estrutural da textura permanece inalterada.

São vários os exemplos de passagens em uníssono iniciando um primeiro movimento de sinfonia ou o seu desenvolvimento. A título de ilustração, mencionamos os inícios das sinfonias n. 3 e 5 de Beethoven, no caso do início da obra, e o início do desenvolvimento do quarto movimento da *Sinfonia n. 40* de Mozart (Figura 8), também citado por Levy (LEVY, 1982, 506).

A textura homofônica que caracteriza o enunciado do primeiro tema da *Sinfonia em Dó* (Figura 3, acima) contrasta fortemente com a textura da introdução e é uma configuração textural típica da apresentação de frases completas. Para Levy, um dos elementos mais importantes da melodia acompanhada é o acompanhamento, em especial quando periódico: “Um acompanhamento ‘regularmente medido’, ou seja, com figuras de duração periódicas, como um baixo de Alberti, é um forte indicativo de que o que se ouvirá é a apresentação de uma frase [...]” (LEVY, 1982, 489)¹¹.

¹¹ “The beginning of a conventionally figured and regularly measured accompaniment pattern, such as an Alberti bass, is a sign that we will hear a presentational passage [...]” (LEVY, 1982, 489).

Figura 8 – Textura homofônica (*tutti* orquestral) no início do desenvolvimento no quarto movimento da *Sinfonia 40* de Mozart (cc. 125-132).



Fonte: MOZART, 1957, p. 112

No período clássico, a já mencionada *Sinfonia n. 3* de Beethoven é um exemplo de melodia acompanhada como textura que anuncia um primeiro tema. Esse dispositivo continuou a ser empregado também no século XX, como demonstra essa *Sinfonia* de Stravinsky, mas também a *Sonata para dois pianos e percussão*, de Béla Bartók: uma passagem predominantemente polifônica precede o material temático enunciado pelos pianos e acompanhado pelos tímpanos (Figura 9):

Figura 9 – Textura homofônica, com acompanhamento do tímpano, marcando a exposição do tema na *Sonata para dois pianos e percussão*, de Béla Bartók .



Fonte: BARTOK, 1942.

Assim como os padrões de acompanhamento, os solos também parecem ser indicadores do início de uma seção musical em maior ou menor nível estrutural (uma frase, um período ou uma seção maior da peça). Levy novamente especula sobre a natureza do solo como um elemento de início: “Do canto responsorial nos ritos judaicos e cristão, às torcidas de futebol e comícios de políticos, é sempre o pronunciamento de um indivíduo que dá início à ação: o grupo imita ou responde” (LEVY, 1982, p. 497)¹².

Muitas vezes o solo pode funcionar como uma anacruse estendida, e a redução da textura (em especial a ausência do baixo) potencializa a instabilidade. Os exemplos do repertório clássico são muito numerosos, como afirma a autora. Assim, mencionamos alguns trechos do repertório de nossa tese. Ainda que não seja estritamente um solo, Stravinsky usa a flauta e o clarinete em um dobramento de duas oitavas como preparação para o segundo tema de sua *Sinfonia* (Figura 6, acima). Mais adiante, as madeiras atuam em solos preparando a reexposição (Figura 10).

¹² “From responsorial chant in Jewish and Christian rites, to cheerleading and political rallies, it is an individual’s statement that initiates an action; a group joins or responds.” (LEVY, 1982, 497).

Figura 10 – Textura monofônica (solo) marcando o final da seção de desenvolvimento no primeiro movimento da *Sinfonia em Dó*, de Stravinsky (cc. 220-225).



Fonte: STRAVINSKY, 1948, 26.

Um dos exemplos mais famosos de *solo* preparando uma nova seção pode ser encontrado na *Sinfonia n. 5* de Beethoven. No primeiro movimento, as trompas anunciam o segundo tema (Figura 11).

Uma configuração textural não explorada no texto de Levy, mas presente na *Sinfonia* de Stravinsky e em numerosos movimentos sinfônicos do período clássico é o pedal. O movimento de Stravinsky se encerra com um pedal sustentado pelo segundo fagote (Figura 5, acima), sugerindo uma “solução” da ambiguidade harmônica que marca toda a peça. O pedal de tônica, ou um pedal que alterna a dominante e a tônica, é um dispositivo textural importante e muito frequente nos finais de sinfonias do período clássico. A título de exemplo, citamos o encerramento da *Sinfonia n. 8* de Beethoven (Figura 12).

Figura 11 – Textura monofônica (trompas *solí*) anunciando o segundo grupo temático no primeiro movimento da *Sinfonia n. 5*, de Beethoven (cc. 51-64).



The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Symphony No. 5. It features a monophonic texture for the trumpets, with a circled section indicating the start of the second thematic group. The score includes staves for strings, woodwinds, and brass, with dynamic markings such as *ff* and *p*.

Fonte: BEETHOVEN, 1995, 3.

Figura 12 – Compassos finais da *Sinfonia n. 8*, de Beethoven (cc. 360-373).



The image shows the final measures of Beethoven's Symphony No. 8, featuring a full orchestral ensemble. The score includes staves for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Timpani, Violin, Viola, and Cello/Double Bass. Dynamic markings include *pizz.*, *p*, *dimin.*, and *pp*.

Fonte: BEETHOVEN, 1997, 24.

Conclusões

Sendo um aspecto de superfície da estrutura musical, a textura é dos elementos que mais impacto causam no ouvinte. Compreendida também como orquestração, a textura parece ser um fator fundamental de segmentação na *Sinfonia em Dó* de Stravinsky, um elemento que esclarece ao público quais funções estruturais estão sendo ouvidas em diferentes momentos da peça. Mesmo que a estrutura harmônica sustente uma ambiguidade que atravessa todo o movimento, Stravinsky segmenta o movimento e direciona a escuta através de transformações texturais características de períodos anteriores da história da música.

Esse mesmo aspecto da *Sinfonia* de Stravinsky poderá ser estudado em outras obras, de diferentes compositores. Apesar da oposição histórica entre Stravinsky e Schoenberg, por exemplo, a música desse último pode se revelar também através de formulações de superfície, em uma moldura textural muito familiar aos ouvidos habituados à música de concerto do classicismo. Essas investigações podem partir de um olhar para o repertório do século XX que valorize mais o que diferentes tendências composicionais apresentam de comum, complementando os conhecidos fatores que as diferenciam.

Poderão ser realizadas comparações entre diferentes propostas de composicionais nascidas no início do século XX, lastreadas por um passado musical comum, mas respondendo de maneiras distintas aos problemas de sua própria época.

Referências

- ALLEN, Graham. *Intertextuality*. 2nd. Ed. New York: Routledge, 2011.
- BARTÓK, Béla. *Sonata for Two Pianos and Percussion*. London: Hawkes & Son, 1942.
- BEETHOVEN, Ludwig van. *Symphony n. 5*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1995.
- BEETHOVEN, Ludwig van. *Symphony n. 8*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1997.
- BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. Reprint. New York: Dover Publications, 1987.
- BLOOM, Harold. *The anxiety of influence*. Second edition. New York: Oxford University Press, 1997.

CONE, Edward T. The Uses of Convention: Stravinsky and His Models. *The Musical Quarterly*. Oxford: Oxford University Press, Vol. 48, n° 3, 287-299, 1962. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/740798>. Acesso em: 11 fev 2023.

DESOUZA, J. Texture. In: *The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory*. A. Rehding, S. Rings, ed. Oxford: Oxford University Press, 2019.

FRANCIS, Kimberly. A Most Unsuccessful Project: Nadia Boulanger, Igor Stravinsky, and the Symphony in C, 1939-1945. *The Musical Quarterly*. Oxford: Oxford University Press, Vol. 94, n° 1/2 (Spring/Summer), 2011.

LEVY, J. Texture as a Sign in Classic and Early Romantic Music. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 35, No. 3 (Autumn, 1982), pp. 482-531. University of California Press, 1982.

MEYER, L. *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.

MOZART, Wolfgang. *Neue Mozart-Ausgabe, Serie IV, Werkgruppe 11, Sinfonien, Band 9*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1957.

HEPOKOSKI, James; DARCY, Warren. *Elements of Sonata Theory: Norm, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

HYDE, M. Stravinsky's neoclassicism. In: *The Cambridge companion to Stravinsky*. Jonathan Cross, ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 98-136.

STRAUS, Joseph N. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

STRAVINSKY, Igor. *Symphony in C; para orquestra*. Mainz: B. Schotts, 1948.

VIEGAS, Alexy. *Stravinsky e a música popular Americana: processos identitários, transposições hipertextuais e análise musical*. São Paulo, 2017. 304 f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2017. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-07072017-111514/publico/ALEXYGAIONEVIEGASDEARAUJOVC.pdf>. Acesso em: 25 set. 2023.