

Aspectos figurais de *Mouvements* de Stravinsky

Marcos Branda Lacerda
Universidade de São Paulo

Resumo: O presente trabalho aborda *Mouvements* de Stravinsky. Primeiramente introduz determinados aspectos seriais que baseiam a construção da obra, para então voltar-se para suas características formais por uma perspectiva mais tradicional do que fundada em teorias harmônicas recentes. É interessante notar como o compositor praticamente se inicia neste domínio da composição musical na posse de ideias originais no manejo da técnica dodecafônica propriamente dita. Apesar disso, vemos certa similaridade em suas escolhas harmônicas com obras que caracterizaram sua fase russa. Fica claro como o compositor desenvolve estruturas mais abstratas segundo os pressupostos desta nova técnica composicional, mas ele também colabora na introdução de um pensamento voltado para a percepção do que poderíamos aqui chamar de objeto sonoro. Esse último aspecto poderá ser melhor caracterizado quando somarmos à essa apreciação em artigo subdequente alguns trechos da obra *Variations*.

Palavras-chave: *Mouvements*. Igor Stravinsky. Música Serial. Dodecafonismo.

Figural construction in *Mouvements* by Igor Stravinsky

Abstract: This paper discusses *Mouvements* by Igor Stravinsky first in its serial aspects, and then in its formal and figural characteristics. It is interesting to note how the composer practically introduces himself in this technique of musical composition in possession of absolutely original ideas in the management of twelve-tone technique itself, as if he was aware of the need to develop much more abstract structures than those that he had been developing throughout his career. Nevertheless, we can see a certain similarity in his harmonic choices if compared with works that characterized his Russian period.

Keywords: *Mouvements*. Igor Stravinsky. Serial Music. Dodecafonism.

Stravinsky desfrutava de um imenso prestígio quando, já bem avançado em sua trajetória de vida, abraçou o serialismo como método de composição. Seu desempenho era acompanhado de perto por compositores jovens, muito mais interessados nessas tendências cosmopolitas do fenômeno musical do que em qualquer outra atitude com a qual o compositor conquistara antigos territórios. Dessa forma, surgem os frutos de sua produção serialista ao

mesmo tempo em que são realizados estudos teóricos a esse respeito. Textos de Babbitt e Spies aqui referidos centram-se fundamentalmente na estrutura serial e desenharam uma imagem austera e demasiadamente seca da atividade do compositor. Em certa medida, deixam de lado outros aspectos que dão originalidade a estas composições.

Seria tolo afirmar que o serialismo teria sido não mais que uma técnica na mão de Stravinsky.

Essa tendência da composição musical impunha uma nova escuta musical e colocava em jogo definitivamente questões mais abstratas de organização sonora e formal de várias naturezas ao compositor que se mostrou então totalmente engajado nesse domínio de descobertas. Mas as primeiras análises da posição stravinskiana um peso excessivo à estrutura serial ela própria; elas transformaram este aspecto em parâmetro único de avaliação. A restrição analítica quase absoluta aos engendramentos seriais parece dar razão à advertência de Adorno feita em *Vers une musique informelle*. Poderíamos deduzir daí que os compositores teriam passado para o lado de uma estéril aritmética; com o advento do dodecafonismo, o alvo de seu desempenho seria agora o das funções, escapando propositadamente de uma atribuição da arte sob o ponto de vista formal e sonoro mais abrangente e humana.¹

Tecnicamente é preciso ressaltar que Stravinsky desafia a lógica de transposições e a estabilidade intervalar presentes na criação de um ambiente serial. Ele faz isso de saída ao criar um sistema baseado em rotação e transposição seletiva. Com isso, o compositor podia olhar para suas tabelas seriais não apenas horizontalmente, mas também verticalmente, de cima para baixo, extraíndo novos conjuntos aos quais

se deu o nome de *verticais*.² Além disso, esse sistema é ainda preferencialmente empregado separadamente nos hexagramas que compunham uma série e não na sequência de doze sons.

Vejamos como isso funciona: dada uma série determinada, o compositor rotacionava-a nota a nota, transpondo-a à primeira nota do conjunto original. Todas as séries derivadas começarão com a mesma nota, seguida dos intervalos seguintes de formação da série devidamente transposta. O exemplo 1 apresenta a série de *Mouvements* na forma original, processada segundo esse procedimento então aplicado a cada hexagrama.

O tratamento individualizado dos hexagramas, assim como a leitura vertical possibilitada pela rotação transposta acabam produzindo conjuntos restritos com dobramento de notas. Estes conjuntos podem ser usados pelo compositor e dão origem a oitavas melodicamente próximas ou no interior de acordes. Isso neutraliza a importância que se poderia atribuir à expectativa a ser criada eventualmente pela construção dodecafônica, por exemplo a construção de uma melodia formada pelos doze sons.

¹ Em *Vers une musique informelle*, Adorno manifesta especial admiração pelas composições "informais" de Schoenberg, aquelas que não recaem sob a égide do serialismo. Assim ele se manifesta também em carta de 14/10/1955 a Eduard Steuermann a respeito da crítica ao dodecafonismo realizada em *Filosofia da Nova Música*: "Não atribua à vaidade [...] se lembro a você que as coisas críticas que lá são ditas sobre a técnica de doze sons cabem precisamente nos fenômenos que hoje nos encham de horror."

² Esses procedimentos têm origem nos encontros que Stravinsky manteve com Ernst Krenek, cf. Sivy, 2001:3-6.



Exemplo 1. Série de *Mouvements*: hexagramas com rotação, transposição e formação vertical

Da mesma forma, frustra-se com isso a ideia de *compleição cromática* ou o *princípio de não repetição*, conceitos que estão na base da criação do dodecafonismo e na maneira de estruturação da obra de Schoenberg e seus discípulos vienenses.³

Não nos deteremos sobre as

³ "Compleição cromática" e o "princípio da não repetição" são conceitos criados por Burkholder (1999) e associados sobretudo à obra de Schoenberg. Estes conceitos apontam para a tendência ao emprego de todo o conjunto de 12 notas antes que um novo ciclo seja empregado na superfície musical.

propriedades seriais destas composições, posto elas estarem já comentadas nos trabalhos de Babbitt e Spies. Faço aqui apenas a menção a uma passagem excepcional no texto deste primeiro comentarista, no qual é sugerida muito ampla e vagamente a ideia de que Stravinsky possa estar trabalhando com coisas já conhecidas; ele poderia estar em busca de algo similar ao acorde mutante do Op. 16/3 de Schoenberg, que se forma através de transformações discretas e constantes; ou ainda - e anedoticamente queira remontar à influência de Rimsky, em cuja teoria o

acorde seria visto como *objeto sônico*, isto é uma rede de intervalos; ou como nas *dissecações* de um acorde singular nas curtas composições de Scriabin; ou, ainda, alinhando-se à ideia de *objeto sonoro*. Finalmente, diante da constatação de que o conteúdo intervalar dos verticais acaba por reafirmar indiretamente a rede intervalar presente na série original, Babbitt aventa a possibilidade de que Stravinsky esteja simplesmente no exercício do que sempre fez:⁴

A técnica stravinskiana dos agregados verticais pode ser biograficamente melhor entendida como uma extensão consolidada de sua própria ontogenia composicional.⁵

Diante da profusão de paralelismos entre a visão serialista de Stravinsky e outros eventos da técnica musical, não há, portanto, como errar. Mas Babbitt não nos dá de fato uma dica sequer do que estaria presente na partitura de *Movements* que poderia corresponder a essas ideias. No entanto, ignoremos momentaneamente a discussão sobre as relações seriais em si mesmas, para olharmos para os dados de superfície mais salientes.

Reconhecemos no primeiro movimento de *Movements* uma estrutura formal semelhante à forma-sonata.

1-30	31-39	40-42	42-45
Exposição (com ritornelo)	Desenvol- vimento	Reexposi- ção	Coda

⁴ Ver Babbitt, 1986:250-51.

⁵ "It is then, as a consolidated extension of his own compositional ontogeny that Stravinsky's technique of verticals can, biographically, be best understood." Babitt, 1986:251.

Em todo o movimento, dois elementos temáticos se alternam continuamente. O primeiro se salienta por possuir um conjunto maior e mais complexo de características definidoras: tessitura ampla, predominância de articulação de notas em graus disjuntos (saltos), diversidade rítmica, diversidade timbrística, diversidade textural e articulatória (monodia vs. polifonia, notas ligadas vs. destacadas) etc. O segundo elemento temático apresenta maior estabilidade e representa um grande contraste em relação aos aspectos que caracterizam o primeiro: sua estrutura é bem marcada pela presença do piano em registro relativamente estreito com a predominância de grupos formados por valores rítmicos mais ou menos constantes em torno da semicolcheia. O primeiro elemento temático apresenta uma formação motivica variável que consiste em um salto ascendente, seguido por uma queda abrupta ou mais espaçada em movimento contrário. O exemplo 2 apresenta essa figura e o exemplo 3 apresenta o conjunto de alturas dos primeiros elementos temáticos (Tema A).



Exemplo 2. Figura temática do 1º movimento de *Movements*

Exemplo 3. Estruturas temáticas "A" em *Mouvements*

a)

A1 Org/pno Exposição

Handwritten musical score for 'A1 Org/pno Exposição'. It consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with various ornaments and dynamics. The middle and bottom staves are in bass clef and contain accompaniment with chords and rhythmic patterns. A box around the first measure of the top staff indicates the start of the theme.

b)

A1 Pro solo

Handwritten musical score for 'A1 Pro solo'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and features a melodic line with many ornaments and dynamics. The bottom staff is in bass clef and provides accompaniment. A box around the first measure of the top staff indicates the start of the theme.

c)

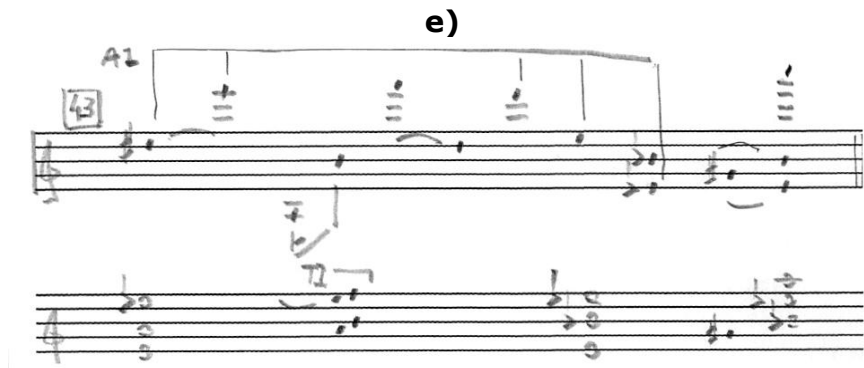
A1 cordas

Handwritten musical score for 'A1 cordas'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with ornaments and dynamics. The bottom staff is in bass clef and contains accompaniment. A box around the first measure of the top staff indicates the start of the theme.

d)

Ucr.

Handwritten musical score for 'Ucr.'. It consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with ornaments and dynamics. The middle and bottom staves are in bass clef and contain accompaniment. A box around the first measure of the top staff indicates the start of the theme.



Como mostram os exemplos 2 e 3, o tema A aparece cinco vezes a partir dos compassos 1, 18, 34, 40 e 43. A construção das partes deste primeiro elemento temático se dá da seguinte maneira: no compasso [1] trata-se de uma monodia construída com intervalos marcadamente disjuntos (saltos); em [18] repete-se essa mesma forma de construção acrescida de alguns acordes formados por piano e cordas; em [34], sob a sugestão de um contexto de desenvolvimento (omitido no exemplo), o tema ressurgue de maneira brevíssima com notas, intervalos e registro bastante modificados e a figura temática é repartida entre cordas e piano; em [40], sugerindo a construção de uma reexposição, há a formação de uma polifonia a três vozes no mesmo registro em que se dá a figura temática, com intervalos semelhantes, valores rítmicos alongados e notas ligadas; e, finalmente, em [43] é apresentada praticamente apenas a figura temática com valores longos e sucedida por um gesto curto e finalizador (o salto na flauta).

Apesar da construção textural fundamentalmente contrapontística dessa formação temática, foram representadas no nível inferior *a* (e *b*) do exemplo 3 as sonoridades mediante o agrupamento em acordes de notas vizinhas. O resultado me pareceu surpreendentemente revelador de uma preferência

harmônica pelo conjunto [0-5-6]. Essa preferência se verifica também nas maneiras redundantes do emprego desse conjunto, isto é, quando o compositor usa estas mesmas notas com transposição à oitava. Resumimos da seguinte maneira a presença dos conjuntos [0-5-6] nas estruturas temáticas A.⁶

- Nos compassos [1-5] observa-se a formação de 4-5 tricordes [0-5-6]. O penúltimo contém uma relação mais distante e o último é uma transposição à 8ª do terceiro. Os intervalos intermediários são basicamente díades [1-2] variadas. Em [5-8] obtém-se no início um ciclo [mi-sib-mib-lá-ré-láb] e, depois um novo ciclo extremamente semelhante com [sib-mib-lá-ré-láb]. A parte central da estrutura é de natureza menos restritiva, mas não muito variada.
- Na estrutura de [18], a partir dos acordes formados por piano e orquestra, há primeiramente a formação de uma tétrade e, depois a formação dos tricordes característicos com a presença quase permanente do réb.

⁶ O conjunto [0-5-6] é aquele formado pelos intervalos de quarta justa e segunda menor em sequência, como em fa#-si-dó. Ele possui o mesmo conteúdo intervalar do conjunto [0-1-6], adotado para a representação no exemplo 4: si-dó-fá.

- Em [34] a figura principal recobra o tricíorde [ré-láb-réb] da estrutura anterior, que é seguido de uma 7^aM descendente.
- Em [40] o intervalo original de 9^am da figura temática é transformado numa 7^am. Junto a isso, transforma-se todo o conteúdo intervalar em uma sequência de sétimas até o final,

Exemplo 4. Sequência harmônica de *L'uncle Armand de Pribaoutki*

Exemplo 5. Esquema harmônico do quarto movimento de *Movements*

Sem perder de vista o aspecto mais abstrato que se abre pelos caminhos do universo serial, é realmente notável como Stravinsky está com seus procedimentos heterodoxos em pleno exercício de sua própria ontogenia. Seu gosto por essas sonoridades já se manifestara em contexto bastante diverso. O exemplo 4 apresenta o esquema harmônico da primeira das quatro canções Pribaoutki, obra escrita em

quando retornam os tricordes [0-5-6]. São realizadas algumas inversões de oitava no decorrer da estrutura.

- Finalmente, em [43] retorna o tricorde a partir da figura temática. No final da estrutura, o mib é transposto oitava abaixo e em torno dele são construídos dois tricordes de mesmo tipo.

sequência à Sagração.⁷ Na parte central da canção, entre os compassos 13 - 21, o compositor efetua a superposição de estruturas melódicas e harmônicas baseadas respectivamente em ciclos opostos de intervalos de quinta; ele faz ora a opção por sonoridades diatônicas, ora massivamente pela sonoridade dos tricordes [0-5-6]. No final, ele simplesmente insere uma escala octatônica com a priorização do dó, harmonizada com o trítone dó#-sol que não pertence àquela escala. Isto é, ele rompe com a estabilidade da sonoridade octatônica em favor da sonoridade do acorde dó#-sol-dó.

Semelhantemente às sonoridades diatônicas do exemplo 4, o exemplo 5 apresenta as notas que permanecem sustentadas em todo quarto movimento de *Movements*, enquanto se desenvolve no registro inferior uma complexa polifonia dodecafônica. Estas notas, que chegam a ser empregadas na forma de cluster, são extraídas parcialmente ou em sua totalidade de um ciclo de quintas, construindo uma escala diatônica quase completa. Elas constituem novamente uma lembrança de valores estruturais relevantes de sua fase russa, do tempo em que se dedicava à especulação atonal através da combinação dos gêneros diatônico e octatônico.

⁷ Ver Lacerda, 2000.

A título de conclusão, podemos dizer que resta por definir a diversidade da ordem serial empregada em cada um dos trechos acima mencionados. Apesar disso, cada nova apresentação do Tema A suscita uma latente sensação de repetição. A nota introdutória - normalmente o *mib* -, o salto ascendente e a figura temática como um todo - ainda que sempre modificada - são importantes para isso. Talvez possamos acrescentar ao conjunto de características desse elemento temático a presença frequente do tricorde [0-5-6] e da sequência de sétimas que dão consistência harmônica às ocorrências dessa estrutura. Contudo, uma vez que não se mantém a estabilidade intervalar e textural ao mesmo tempo que permanece preservada a unidade formal, estabelece-se assim uma nova dimensão formal definida pelo conceito mais abstrato de objeto sonoro ou algo semelhante. Esse conceito nos induz à valorização do papel exercido sobre a percepção de outros parâmetros; a sensação de repetição seria então provocada por uma vaga condição harmônica comum, pela estabilidade do aspecto timbrístico e pela homogeneidade quase absoluta do registro em que transcorrem estas estruturas. Trata-se portanto de elementos sonoros que dão coerência ao discurso, mas que diferem no mínimo do rigor de construção com intervalos fixos. Em *Variations* para orquestra, outra obra deste período, podemos observar uma alternância ainda mais marcante de estruturas definidas distintivamente por parâmetros, por assim dizer, não essenciais, isto é, não relativos à organização de alturas *stricto sensu*. Apesar disso, a obra é também insistentemente discutida em termos

seriais.⁸ Voltaremos oportunamente a esse conjunto de estruturas da música orquestral tardia de Stravinsky para podermos aprofundar certas questões aqui sucitadas.

Referências

ADORNO, Theodor. "Vers une musique informelle." In *Quasi una fantasia: essays on modern music*. New York: Verso, 2002, pp. 269-322.

_____. *Carta a Eduard Steuermann de 14/10/1955*, não publicada. Tradução de Marcos Branda Lacerda. Citada por cortesia de Heloísa e Amilcar Zani.

BABBITT, Milton. "Order, Symetry, and Centricity in Late Stravinsky." In *Confronting Stravinsky*, ed. Pasler, Jann. Berkeley: California UP, pp. 247-61, 1986.

BURKHOLDER, Peter. "Schoenberg the Reactionary." *Schoenberg and His World*, ed. Frisch, Walter. Princeton: Princeton UP, 1999.

LACERDA, Marcos. "Pribaoutki de Igor Stravinsky." *Revista Música* (9-10), p. 217-246, 2000.

SIVY, Robert J. *An Explanation of Anomalous Hexachords in Four Serial Works by Igor Stravinsky*. Dissertação de mestrado, Universidade de Tennessee, 2011.

SPIES, Claudio. "Notes on Stravinsky's Variations." *Perspectives of New Music* 4, 1965.

⁸ Ver particularmente Variações II, VI e VIII, em Spies, 1965.