

OS PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS NO PRIMEIRO MOVIMENTO DO SEPTETO DE IGOR STRAVINSKY

Paulo Henrique Raposo

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

PPGM – Mestrado em Música

Composição Musical

SIMPOM: Subárea de Composição

Resumo

O *Septeto* de Igor Stravinsky é uma obra híbrida, que apresenta procedimentos seriais e não-seriais. Foi escrita entre 1952 e 1953 e é a segunda composição de seu último período composicional. Este artigo propõe uma análise do primeiro movimento desta obra, destacando suas características harmônicas e formais. Do ponto de vista harmônico, foi possível observar que o compositor emprega escalas sintéticas e séries não-dodecafônicas. Estes materiais se relacionam com a estrutura deste movimento (entendida aqui como uma forma sonata), onde cada seção apresenta uma característica harmônica distinta. O motivo inicial da obra funciona como um princípio unificador das alturas, já que é tratado ora de acordo com técnicas contrapontísticas tradicionais (como o cânone, *fugatto* e *stretto*) ora como série. Este trabalho também apresenta uma visão geral de seu último período, do ponto de vista do emprego do serialismo, além de propor uma discussão sobre os motivos que o levaram a adotar esta técnica. São abordadas as hipóteses de que esta escolha se deu pela desvalorização de sua música por parte das vanguardas da época, da influência do regente Robert Craft e das relações do serialismo com sua poética.

Palavras-chave: Stravinsky; neoclassicismo; serialismo; procedimentos composicionais.

Introdução

O *Septeto* (*Septet 1952-53*) de Stravinsky é uma obra que pertence ao seu último período composicional, denominado com frequência como fase serial, mais precisamente entre a composição da *Cantata* (1951-52) e *The Owl and the Pussycat* (1966).

Após a conclusão de sua ópera *The Rake's Progress* (marco final de sua fase neoclássica, que se iniciou com *Pulcinella*, em 1920), composta entre 1947 e 1951, Stravinsky enfrentou uma crise composicional, chegando a afirmar que temia não ser capaz de compor novamente (CRAFT, 2002, p. 107). Straus afirma que esta crise pode ter sido causada, de início, pela desvalorização que sua música (principalmente *The Rake*) sofreu, na época, por parte da nova geração de compositores (Boulez, Stockhausen, Babbit, entre outros), levando Stravinsky a adotar o serialismo. Porém, esta não seria uma causa com força o suficiente para sustentar quinze anos de persistência em um



I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música

XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO

Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010

novo caminho composicional (STRAUS, 2003, p. 151-152). Mesmo sendo criticado, pelas vanguardas da época, por efetuar um recuo para o sistema tonal através de harmonias triádicas e cadências tônicas (CRAFT & STRAVINSKY, 2004, p. 103), Stravinsky continuou empregando o serialismo até 1966, ano que marca o fim de sua vida como compositor (CRAFT, 2002, p. 558).

É possível afirmar, portanto, que o interesse de Stravinsky pela técnica serial se deu por diversos outros motivos. Straus o relaciona a traços de sua personalidade, recorrendo às descrições de seu local de trabalho feitas por C.F. Ramuz, Nicolas Nabokov e Vera Stravinsky (onde se pode observar uma verdadeira obsessão por organização), e ao “seu amor pelas regras” (STRAUS, 2001, p. 42-45), citando trechos de sua *Poética* e das *Conversas* como os que se seguem:

A função do criador é selecionar os elementos que ele recebe daí [da imaginação], pois a atividade humana deve impor limites a si mesma. Quanto mais a arte é controlada, limitada, trabalhada, mais ela é livre. (...) Minha liberdade, portanto, consiste em mover-se dentro da estreita moldura que estabeleci para mim mesmo em cada um de meus empreendimentos. Irei ainda mais longe: minha liberdade será tanto maior e mais significativa quanto mais estritamente eu estabelecer meu campo de atuação, e mais me cercar de obstáculos. Tudo o que diminui a restrição diminui a força. Quanto mais restrições nos impusermos, mais libertamos nossa personalidade dos grilhões que aprisionam o espírito (STRAVINSKY, 1996, p. 63-65).

As regras e restrições da escrita serial diferem pouco da rigidez das grandes escolas contrapontísticas de outrora. Ao mesmo tempo elas alargaram e enriquecem a perspectiva harmônica; começa-se a ouvir mais coisas, e de modo deferente do que antes. A técnica serial que utilizo me impele a uma disciplina muito maior do que em qualquer outro momento anterior (CRAFT & STRAVINSKY, 2004, p. 18).

Outra hipótese refutada por Straus é a de que Stravinsky teria adotado o serialismo somente por “influência” de Robert Craft, visão esta defendida por alguns autores (como pode ser observado, por exemplo, em Campos, 1998, p. 261). No entanto, o autor admite a importância do regente em ter apresentado ao compositor a música de Webern e Schoenberg (além de outros compositores da nova geração), em um momento em que estas músicas eram bastante desconhecidas, tanto do público quanto dos compositores americanos (STRAUS, 2001, p. 6-8). Straus também demonstra que diversos procedimentos composicionais empregados por Stravinsky na fase serial são derivados de estudos de obras não só de Webern, como também de Schoenberg e Krenek (Ibid, p.8-41).

A trajetória serial de Stravinsky

As primeiras obras desta fase do compositor empregam séries que possuem menos que doze notas (*Cantata*, *Septeto* (primeiro movimento), *Musick to Hear* e *Full Fadom Five* das *Três Canções de*



Shakespeare, In Memoriam Dylan Thomas, Pas de Quatre de Agon) podendo chegar até mais de vinte notas (segundo e terceiro movimentos do *Septeto*) (STRAUS, 2003, p.153). Além de conterem mais ou menos que doze notas, as séries muitas vezes são utilizadas em conjunto com outros materiais não-seriais, gerando assim uma técnica híbrida. Existe ainda uma alternância entre os movimentos de uma obra no que diz respeito à utilização do serialismo. *In Memoriam Dylan Thomas*, por exemplo, é uma peça que seus três movimentos são estritamente seriais. Em comparação, a primeira das *Três Canções de Shakespeare, Musick to heare*, é quase estritamente serial, contendo somente dois momentos híbridos; a segunda canção, *Full fadom Five*, já possui momentos não-seriais, seriais e híbridos; *When dasies pied*, terceira e última das canções, não faz o uso do serialismo. Ou seja, as canções como um todo partem de uma aplicação mais sistemática desta técnica que vai se diluindo no decorrer da obra.

De acordo com Straus, *Agon*, composta entre 1954 e 1956, figura como a primeira obra de Stravinsky a conter o uso de uma série dodecafônica. O movimento “*Surge, aquilo*” de *Canticum Sacrum*, composta em 1956, é, por sua vez, o primeiro movimento que é construído em sua totalidade a partir desta técnica. Após *Threni*, de 1957-58, Stravinsky passará a utilizar somente séries dodecafônicas como material pré-composicional de suas obras (STRAUS, 2003, p.156).

Seria necessária uma investigação mais profunda das obras deste período para poder comprovar essas afirmações de Straus. De fato, este é um dos objetivos de minha pesquisa de mestrado em andamento. Este artigo, que é uma parte desta pesquisa, tem como objeto de estudo o primeiro movimento do *Septeto*, obra escolhida por apresentar procedimentos composicionais relacionados tanto à sua fase neoclássica como à sua fase serial. Demonstrar tais procedimentos é o objetivo deste trabalho.

Considerações analíticas sobre o primeiro movimento do Septeto

Este movimento, do ponto de vista estrutural, apresenta uma exposição com dois temas que contrastam entre si, desenvolvimento, recapitulação e uma coda final, ou seja, se adapta perfeitamente à forma sonata. O contraste entre os dois temas não se efetua, porém, pela oposição entre a região de tônica e dominante (como na sonata clássica), mas sim pela técnica empregada na organização das alturas.

O primeiro tema é construído a partir de imitações canônicas de um motivo, apresentado pela clarineta, transformado por inversão e aumento na trompa e por aumento no fagote (ex.1). Neste cânone, pode-se observar o emprego de uma espécie de escala sintética de Lá maior-menor (A-B-C-C#-D-E-F#-G#). O piano, por sua vez, apresenta uma escrita mais cromática, onde se pode constatar a presença das notas F-G-D#, restando somente o Bb para que todos os doze sons sejam empregados (ver ainda ex.1). As notas do fagote nos compassos três e quatro foram omitidas no exemplo devido ao fato de que este

instrumento efetua um dobramento das notas da mão direita do piano (indicadas no exemplo entre colchetes). As partes do violino e da viola foram construídas a partir da mesma escala empregada no cânone, enquanto o violoncelo efetua um dobramento das notas do piano, com uma rítmica deslocada (ex.2).

Exemplo 1. Compassos iniciais do primeiro movimento (redução da clarineta, trompa e fagote em conjunto com a parte do piano).

Exemplo 2. Compassos iniciais (redução do violino, viola e violoncelo).

A transição, que corresponde aos números um e dois da partitura, apresenta inversões do motivo inicial da clarineta (ex.3). Pode-se observar que o cromatismo inicial, empregado no piano (ver ex.1), é dissolvido a partir do cp. 13, resultando em uma escrita mais diatônica baseada em uma escala sintética A-B-C#-D-D#-E-F#-G#, que possui tanto as notas de Lá maior como de Mi maior.

Exemplo 3. Derivações motivicas empregadas na transição.

O segundo tema (número dois da partitura) é híbrido, pois é construído a partir de materiais seriais e não seriais. A série é baseada no retrógrado do motivo inicial, com algumas alterações (ex. 4). Esta série é não-dodecafônica e possui sete notas: G# - A# - B - C# - C - F - G.

Exemplo 4. Transformação do motivo inicial em série.

As notas da série são espacializadas, em contraste à escrita homofônica das cordas (ex.5). As formas da série utilizadas nesta seção foram O^8 , R^8 e I^8 (ou seja, original que se inicia na nota G#, retrógrado desta série e inversão que se inicia em G#).

Exemplo 5. Redução do início do segundo tema.

A partir do número quatro da partitura, se inicia o desenvolvimento. Nesta seção a série é transformada em um motivo, apresentado em forma de *fugato*. Outras formas da série são utilizadas nas demais vozes, porém ainda ocorrem notas “livres”, não derivadas de nenhuma transformação serial (ex. 6). As primeiras notas da viola, na partitura original, são G e A (ao invés de F-G, que

correspondem às duas primeiras notas da série O⁵), porém este se trata de um erro serial (STRAUS, 1999, p.259) e foi corrigido no exemplo aqui apresentado.

Exemplo 6. Redução do início do desenvolvimento (*fugato*).

A retransição (número oito da partitura) é um *stretto*, onde o mesmo motivo (construído a partir da série) é transposto uma quinta justa acima a cada entrada (ex. 7). O que diferencia esta seção da anterior, do ponto de vista da organização das alturas, é o fato de que não foram utilizadas outras formas da série nas demais vozes. Manifesta-se, portanto, como uma organização híbrida, a meio termo entre a escrita serial e a escrita contrapontística do primeiro tema.

Exemplo 7. Redução da retransição (*stretto*).

A recapitulação (do número nove ao doze da partitura) apresenta o primeiro tema sem nenhuma transformação. A transição, por sua vez, é transposta um tom abaixo, assim como todo o segundo tema, que emprega as formas da série O⁶, R⁶ e I⁶ ao invés das formas O⁸, R⁸ e I⁸ utilizadas na exposição. Também são efetuadas leves alterações na instrumentação do segundo tema.

Do ponto de vista estrutural, a transposição da transição e do segundo tema efetua um contraste semelhante à reexposição de uma forma sonata tradicional, onde o material empregado na exposição com a função de modular para outras regiões tonais (principalmente a região da dominante) deve ser adaptado para se apresentar os dois temas na tônica.

Após uma breve *codetta* (número 13 da partitura) se inicia a *coda*, onde o motivo inicial é novamente apresentado na clarineta e no fagote, em ritmo mais lento.

A tabela abaixo apresenta uma síntese de todo o movimento, destacando suas seções (indicadas pela numeração de ensaio da partitura) e suas principais características.

EXPOSIÇÃO	Primeiro tema: do início ao sétimo compasso.	Escala sintética (A-B-C-C#-D-E-F#-G#) Escrita cromática no piano
	Transição: números um e dois.	Dissolução do cromatismo Escala sintética (A-B-C#-D-D#-E-F#-G#)
	Segundo tema: número três.	Híbrido (serial e não-serial) Séries empregadas: O ⁸ , R ⁸ e I ⁸ .
DESENVOLVIMENTO	1ª Seção: do número quatro ao sete.	Híbrido. <i>Fugato</i> . Séries empregadas: O ⁵ , O ⁰ , I ⁴ , I ⁸ (incompleta), I ⁸ , O ⁹ , I ⁷ , O ⁸ , O ² , O ³ , I ² .
	Retransição: número oito.	Ambigüidade entre escrita serial e contrapontística. <i>Stretto</i> .
RECAPITULAÇÃO	Primeiro tema: número nove.	Reapresentação do tema sem transformações.
	Transição: números dez e onze.	Apresentação transformada: transposto um tom abaixo. Escala sintética (G-A-B-C-C#-D-E-F#)
	Segundo tema: número doze.	Apresentação transformada: transposto um tom abaixo. Séries empregadas: O ⁶ , R ⁶ e I ⁶ .
	<i>Codetta</i> : número treze.	Escrita homofônica.
CODA	Número quatorze.	Motivo inicial reapresentado na clarineta e no fagote.

Tabela 1. Síntese do Primeiro Movimento.

Conclusões parciais

Os procedimentos composicionais aqui apresentados servem de base para compreender como Stravinsky desenvolveu um tipo de serialismo bastante pessoal, além de propor uma reavaliação das fronteiras entre sua fase neoclássica e sua fase serial. Estes procedimentos também demonstram como é possível conciliar escalas e séries em uma obra, sem com isso sacrificar sua integridade harmônica, através do emprego de séries não-dodecafônicas que se relacionam com os motivos de uma escrita não-serial.

Referências bibliográficas

CAMPOS, Augusto de. *Música de Invenção*. São Paulo, Perspectiva, 1998.

CRAFT, Robert. *Crônica de uma Amizade*. Rio de Janeiro, DIFEL, 2002.

CRAFT, Robert & STRAVINSKY, Igor. *Conversas com Igor Stravinsky*. São Paulo, Perspectiva, 2004.

STRAUS, Joseph N. *Stravinsky's Late Music*. New York, Cambridge University Press, 2001.

_____. *Stravinsky's Serial "Mistakes"*. In: *The Journal of Musicology*, Vol. 17, No. 2., University of California Press, 1999.

_____. *Stravinsky the serialist*. In: *The Cambridge Companion to Stravinsky*. New York, Cambridge University Press, 2003.

STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em 6 Lições*. Rio de Janeiro, Zahar Ed., 1996.

Partituras

STRAVINSKY, Igor. *Septet*. New York: Boosey & Hawkes, Ltd. Clarineta, Trompa, Fagote, Piano, Violino, Viola e Violoncelo, 1953.

_____. *Three Songs from William Shakespeare*. New York: Boosey & Hawkes, Inc. Voz, Flauta, Clarineta e Viola., 1954.

_____. *In Memoriam Dylan Thomas*. New York: Boosey & Hawkes, Inc. Tenor, Quarteto de Cordas e 4 Trombones, 1954.

