

Stravinsky - Sinfonias de Sopros/1920 revisada em 1947

Trata-se de uma obra de música "pura" (não relacionada a algum texto extramusical: balé, canção, ópera, etc.) do final do chamado "período russo". No entanto Stravinsky estrutura esta obra da mesma forma que os seus balés (Sagração, Petrushka, etc.) a partir de um processo de colagem e montagem de blocos. Estes blocos - estruturas harmônicas, rítmico-melódicas e timbrísticas complexas e "auto-suficientes" ao nível da análise, se justapõem (e se repetem, sempre diferentes...) de maneiras diversas. É possível e razoavelmente simples o procedimento de segmentar a peça nestas unidades: elas manifestam uma clara identidade e uma relativa autonomia, isto é, não precisariam se conectar necessariamente a outras para adquirir "sentido" musical. A segmentação se dá às vezes de maneira abrupta (sem transição), através de cortes inesperados, outras vezes há algum tipo de conexão que torna mais suave a introdução de novos blocos sucessivos. Isso se dá através do uso de algum elemento (harmônico, timbrístico, etc.) que permanece de um bloco para outro. (Vale discutir a ideia de diferença e repetição, virtual e atual: os materiais característicos dos blocos parecem surgir de um reservatório de virtualidades, cada vez de forma diferente).

Há blocos de diversos tipos: uns mais discursivos e direcionais, outros mais pendulares e circulares, alguns divididos em 2 partes (antecedente/consequente), outros unitários. Há também blocos que são junção, fusão ou síntese de blocos anteriores e blocos que se repetem no decorrer da música modificados, ampliados, fragmentados, etc. Há blocos que assumem função conectiva (muito curtos e sintéticos) e outros, mais importantes, que se transformam, "crescem", proliferam e permanecem durante mais tempo gerando conseqüências. Há blocos que apresentam configurações texturais diversas: melodia acompanhada, coral homofônico, polifonia, contraponto de massas *a la* Varèse, etc. Algumas vezes há interpolação de blocos.

Sob o ponto de vista harmônico podemos observar a utilização de vários materiais frequenciais diferentes: desde a tonalidade diatônica expandida pelo uso sistemático de dissonâncias sobre acordes "tradicionais" até inúmeros tipos de modos (octatônicas, modos eclesiásticos, escalas com 4, 5, 6, 9 notas, etc.). A dissonância aqui - e não se trata de uma dissonância "física", acústica mas sim *musical*¹ - é relativizada dentro de um

¹ Notemos que este conceito de *musical* é o mesmo utilizado por P. Schaeffer quando este afirma que os sons adquirem seus significados e funções em contextos idiomáticos musicais específicos. Assim, a dissonância, sob o ponto de vista acústico (as 2as. menores, 7as. maiores, trítone, por exemplo), **no sistema tonal**, na maior parte das vezes coincidem com as dissonâncias "musicais": aquelas que causam a sensação de tensão, dinamismo, incompletude e necessidade de resolução num contexto musical. Talvez, este tenha sido um dos motivos que levaram - depois da "emancipação de dissonância no início de séc. XX - a um distanciamento do público ocidental da produção musical "moderna". Chega-se por aí a afirmar a

pensamento assumidamente linear, discursivo, direcional (tendo como objetivo e notas ou acordes polarizados). Stravinsky assume em sua música, no lugar da noção de tonalidade, as noções de polarização, eixo e gravidade. Em suas palavras: *A função da tonalidade está completamente subordinada à força de atração do pólo da sonoridade. Toda música não é senão uma sucessão de impulsos que convergem para um ponto definido de repouso/.../ Essa lei da atração só é satisfeita, e de um modo limitado, pelo sistema diatônico tradicional, pois este não tem valor absoluto/.../ Mas permanece o fato de que é impossível estabelecer as regras que governam esta nova técnica* (Stravinsky, 1939, p. 41).

Podemos articular esta ideia de composição por blocos com a ideia de forma-momento de Stockhausen: *Quando certas características permanecem constantes por algum tempo – em termos musicais, quando os sons ocupam uma região determinada, um certo registro, ou ficam dentro de uma determinada dinâmica, ou mantêm uma certa velocidade média – então um momento está acontecendo: estas características constantes definem o momento. Pode ser um número limitado no domínio harmônico, de intervalos entre alturas no domínio melódico, uma limitação de durações na estrutura rítmica ou de timbres na realização instrumental* (Maconie & Stockhalsen, 2009, p. 64). E ainda, segundo Kramer: *peças em forma-momento/.../ nas quais a música consiste em uma sucessão de seções autossuficientes que não se relacionam entre si em qualquer maneira funcional* (Kramer, 1978, p. 78, *Moment Form in twentieth century Music*).

Uma descrição possível:

1- Bloco A1: do início até o 1 de ensaio. Vazado, espaçado e diatônico. Quase homofônico e de ritmo pronunciado e irregular. Manifesta uma certa "estridência" devido ao uso dos extremos da tessitura. O acorde inicial (F, G, D) tem uma relativa estabilidade e se apoia num intervalo de 5a. justa sobre uma 9a. Esse tipo de configuração vai aparecer muitas vezes no decorrer da peça. O D (ou, harmonicamente o G) é polarizado na melodia que é desenhada principalmente pelo clarinete¹. O material frequencial é bem restrito (B, D, E, F, G).

2- Bloco B1: do 1 até o 2 de ensaio. Dividido em **antecedente** (compacto amplo, tutti, homofônico, ritmo pronunciado e irregular e baseado numa octatônica - F, G, Ab, Bb, B, C#, D, E, caráter maior/ menor. O D, além do F grave, é novamente polarizado.), **consequente** (compacto + estreito, madeiras e tuba, melódico-homofônico/coral,

¹"naturalidade " do sistema tonal. Na música do século XX para frente acontece uma dissociação: nem tudo o que é dissonância acústica é dissonância musical. E vice-versa.

baseado num conjunto irregular - **G_b, G, A_b, B_b, B, C, E_b**. O último acorde funciona como uma espécie de Dominante da conclusão: G_b vai para F e E_b vai para D) e **Conclusão** que é um fragmento do antecedente. A melodia desenhada no consequente pelo oboé e trompa I (E_b, G, A_b, E_b) vai ser expandida, transposta e reutilizada inúmeras vezes no decorrer da peça. É importante perceber os encadeamentos entre acordes "dominantes" (tensões) e acordes "tônicos" (que se dão muitas vezes através de sensíveis).

3- Bloco A2: do 2 até o 3 de ensaio. Quase idêntico ao A1, porém mais curto e com outra configuração rítmica: A1= 2/8, 3/8, 2/8, 3/8, 2/8, 3/8 (15 colcheias), A2=3/8, 2/8, 3/8, 2/8, 3/8 (13 colcheias). O D polarizado faz a conexão com o bloco C1.

4- Bloco C1: do 3 até o 4 de ensaio. É um bloco curto (3 compassos) de função conectiva. A 5a. G-D é novamente um intervalo importante. Homofônico, melódico, utilizando 5as. paralelas, material harmônico quase diatônico com notas de passagem (C, **C#**, D, E, **F#**, G, A, B). O D é polarizado.

5- Bloco B2: do 4 até dois compassos antes do 6 de ensaio. B1 transformado: o consequente está alongado (no B1 tem a extensão de 8 colcheias e aqui são 10. A frase melódica tem um tempo/semínima a mais) e a conclusão tem um F_b na tuba (no B1 é F). Notar no final do consequente o acorde estruturado em 4as. (F, B_b, E_b) que funciona como um pólo. Notar a transformação da melodia deste trecho (E_b, G, F, A, B_b, E_b).

6- Bloco D1: 2 compassos antes do 6 de ensaio. Funciona como uma ponte. Textura contrapontística, timbre homogêneo (oboés e corno inglês). O *vetor intervalar* mostra um predomínio de 4as. e 2as. menores. O material harmônico é quase o total cromático: C, D_b, D, E, E_b, F, G_b, A_b, B_b, B.

7- Bloco E1: do 6 até o 8 de ensaio. Conecta com o anterior através da 7a. D_b - D que passa dos oboés para as flautas. Textura de melodia acompanhada, timbre homogêneo (só flautas). Trata-se de uma melodia angulosa tipicamente stravinskiana, de âmbito restrito (5 notas: G_b, A_b, B_b, C_b, D_b) trabalhadas de maneira circular, irregular e assimétrica. O acompanhamento é construído em 7as. e 9as. numa espécie de movimento progressivo. Novamente o D desempenha um papel importante e se configura como uma espécie de eixo.

8- Bloco F1: 8 de ensaio. Conecta com o anterior através da permanência do G_b=F# na flauta 1 que passa a se integrar no acompanhamento. Mesma textura do bloco anterior (melodia acompanhada) só que mais adensada (uma voz a mais: 3 flautas no acompanhamento e um fagote na melodia). O fagote no registro agudo e trabalhando circular e "obsessivamente" com apenas 3 notas aumentam o grau de tensão do discurso. O material harmônico é novamente restrito (B, **C#**, D, E, F, **F#**, G). Uma sensação

harmônica pendular é estabelecida pela alternância entre F e G na flauta 3. O C# é polarizado na melodia.

9- Bloco A3 + 2ª parte de B: 9 e 10 de ensaio. Trata-se de um bloco colagem composto por um A alongado (2+3+6+2+3+6=22 colcheias) + o consequente de B transpostos meio tom abaixo. Fazem um bloco único por estabelecerem uma relação de antecedente e consequente. A melodia da 2ª parte de B está novamente transformada, além de transposta (E, G#, A, E, F#). O mesmo trecho é estruturado de modo a enfatizar (priorizar, polarizar) o último acorde da seqüência nos oboés, corno-inglês e trombone que é construído por uma sobreposição de 7a. e 5as. (E#, E, B, F#) a partir de um encadeamento de acordes construídos por sobreposição de 3as. e 6as. (vide partitura, p. 6). Desde o início da obra a 5a. e sua inversão aparecem como intervalos estáveis. No compasso final de 10 acontece nos clarinetes, um link/soldadura para o próximo bloco composto por dois acordes que se utilizam da mesma configuração intervalar anterior (7a. e 5a: D, C#, G#, C e F, E, A).

10- Bloco G1: do 11 até o 2o. de 13 de ensaio. Trata-se de um bloco complexo que expõe uma espécie de contraponto de massas *a la Varèse* estruturado em antecedentes e consequentes. Vários materiais são derivados dos blocos anteriores. Inicialmente o antecedente (18 colcheias de extensão) é a soma de duas idéias corais: (sub-bloco ou camada 1) nos oboés, c. inglês e trompete III baseado novamente nos intervalos de 5a. e 9a. (como em A) e os trombones (sub-bloco ou camada 2) que desenham uma melodia derivada do consequente de B (A, G, B, C, G) e harmonizada por 8as. e 3as. No primeiro consequente (6 colcheias) surgem os clarinetes e as trompas (sb3) numa sonoridade baseada em 3ª, 7ª, 8ª. e 9ª, que evocam o ritmo inicial de A enquanto, os trompetes (sb4) aparecem numa figuração "tercinada" também baseada em 8as. e 3as. O antecedente seguinte é menos extenso (12 colcheias) e composto por (sb1) e (sb2) novamente. Agora, 2 compassos antes de 13 de ensaio, o antecedente e consequente se sobrepõe com os sub-blocos (2), (3) e (4).

11- Bloco H1: de 3 antes de 14 e 14 de ensaio. Bloco polifônico, homogêneo, textural, só madeiras, curto e conectivo, derivado do bloco anterior (um "fio" secundário da textura anterior se torna predominante aqui). Trata-se de uma interessante conexão com o próximo bloco através de uma fusão do sub-bloco (1) com as idéias tercinadas de (4) do bloco anterior. Há dois acordes polarizados, enfatizados como finais de frase e mais longos (construídos sobre as notas D, B, D#, B/ sonoridade maior/menor e Eb, B, E, B/ sonoridade em 4as.). Aqui fica evidente a idéia composicional de enfatizar pontos polarizadas (discursividade: "a música enquanto uma sucessão de impulsos em direção a...").

12- Bloco I1: do 15 ao 26 de ensaio. Este é o bloco mais longo e complexo que apareceu até agora. Na realidade, trata-se de uma polifonia de blocos ou texturas que se superpõem e se justapõem. Pode-se afirmar que a identidade do bloco se mantém devido ao fato de que há uma espécie de "onda portadora" ou camada (uma polifonia a duas vozes entre a flauta 1, sobre uma escala de E maior/menor e o clarinete 2, predominantemente sobre uma escala de A mixolídio com algumas notas ambíguas - C e C#, B e Bb) que segue seu caminho indiferente às intervenções pontuais de outras 3 estruturas ou camadas que surgem em pontos específicos. Estas outras camadas tem comportamentos diversos: a primeira no clarinete 1 (E maior/menor) dialóga com a flauta com um perfil melódico similar (melodia circular e obsessiva); a segunda aparece só uma vez na flauta 2 e 3 (21 de ensaio) e evoca o ritmo do bloco A polarizando a nota E e se soma com a 3a. camada; esta, que é claramente derivada do sub-bloco (1 - homofônica, ritmo tercinado, polarizando em sua primeira aparição, um E maior/menor e na segunda um E 4+3) do bloco G, aparece como totalmente independente da camada polifônica portadora. No 22 de ensaio, a 3ª intervenção do clarinete 1 produz uma interferência no clar. 2 que interrompe seu fluxo evidenciando a ideia de contaminação. No 2 primeiros compassos do 26 de ensaio há uma transição para o próximo bloco, conduzida pelos fagotes e c. inglês (a partir do E polarizado) com um encadeamento de acordes (textura homofônica, coral) que utilizam principalmente 6as. e se direcionam para uma 4a. polarizada (B, E) que enfatiza novamente o E (menor).

13- Bloco A4: do 3o. de 26 até o 2o. de 28. Trata-se de uma fusão do bloco A, transposto 3a. abaixo (polarizando o B na melodia ou o E harmonicamente) com o consequente de B transformado e expandido. Novamente ouvimos aqui, entre os clarinetes, flautas, trumpets e trombone os intervalos de 5a. e 9a. (B, E, D) que configuram um centro polarizado. Segue-se nos 2 últimos de 28 uma pequena transição nos fagotes e c. inglês (mesma instrumentação da transição anterior) que é claramente derivada da ponte D (2 antes de 6 de ensaio) inclusive terminando numa mesma configuração intervalar (lá D, Db, Gb e aqui F, E, A).

14- Bloco I2: do 29 até o 37 de ensaio. Trata-se de uma repetição variada do bloco I1 com uma organização métrica diferente (lá são 50 compassos e aqui 36). As intervenções dos outros blocos sobre a "onda portadora" é também diferente: o clarinete 2 só intervém uma vez. O E continua sendo polarizado (vide última nota de 36 na flauta e c. inglês) e nos dois primeiros compassos de 37 temos a mesma ponte que aparece no final de I1 que conduz novamente para a 4a. (B,E) e faz a conexão com o próximo bloco.

15- Bloco A5: do 3o. de 37 até 38. Só não é identico ao A4 por que não tem a 2a. parte (o consequente de B).

16- Bloco F2: 38 até 39. Trata-se do bloco F1 (8 de ensaio), ligeiramente modificado, transposto, reorquestrado transposto um tom acima baseado numa escala de B maior/menor com 4a. aumentada (quase octatônica padrão). Como em F1, movimento pendular no acompanhamento de uma melodia no extremo agudo do fagote. Polarização em B.

17- Bloco A6: de 39 até 2 antes de 40. Idêntico ao A5 a não ser por modificações na estrutura rítmica. Nos 2 antes de 40 ouvimos uma conexão que é derivada de D1 (2 antes de 6) assim como aquela que há no final de A4 (o acorde final polarizado é Gb, F, Bb: transposição exata dos anteriores). Esta conexão ou ponte é um bom exemplo dos procedimentos harmônicos de Stravinsky uma vez que ali se manifesta um claro sentido discursivo e polarizante.

18- Bloco E2: igual ao E1 (ver) transposto 3a. acima e menos extenso. Termina polarizando o Bb que vai conectar com o bloco seguinte.

19- Bloco J1: a partir do 2o. de 41. Traz materiais novos que servirão para gerar novos blocos (apesar de serem novos os materiais, o bloco remete, ritmicamente e texturalmente ao bloco C, e aparentemente deriva dele. Isso fica mais evidente no 46). Bloco homofônico, de timbre homogêneo (predomínio do uso das madeiras) porém de um colorido brilhante (devido às flautas no extremo agudo). Material harmônico restrito: Db, Eb, F, Ab, A, Bb. O último acorde que polariza o Eb (nos fagotes) e Bb nas flautas e é composto por Eb, Db, Ab, Bb e F.

20- Bloco L (coral): 42. Trata-se da primeira aparição de um fragmento do coral que só será apresentado integralmente no final e que foi o primeiro material composto por Stravinsky como uma homenagem a Debussy quando de sua morte. Na realidade, o consequente de B e que, posteriormente se acopla ao A é derivado deste material: homofônico, timbristicamente homogêneo (só metais), de caráter fúnebre (compacto, no grave) e utilizando uma octatônica enquanto base harmônica e polarizando o D (no grave). Notar que o último acorde do bloco anterior (Eb, Db, Ab, Bb, F) funciona como uma espécie de dominante para o primeiro acorde deste bloco (D, Ab, F, G, B, D), principalmente devido às duas sensíveis de D e de B (Eb, Db e Bb) e às notas comuns Ab, F. Notar nos dois últimos compassos a melodia característica da consequente de B (D, C, E, F, C no 1o. trompete). A partir do 43, três pequenos blocos derivados de J: o primeiro (43) polarizando o Eb nas madeiras, o segundo (44), nos metais, polarizando a nota D e o terceiro novamente nas madeiras porém com maior densidade polarizando o Bb (o acorde é Bb, C, Eb, Ab, F).