



Exemplo 57.

Ainda neste trecho, vamos reencontrar uma das características de Stravinsky, que é a da insistência. Agora que ele possui esta fórmula harmônica e rítmica, não a abandonará mais. E, diante disso, o que irá fazer? Bem, diante disso, vai acumular. Pois Stravinsky quase não pratica o desenvolvimento discursivo segundo o método clássico. Ele repete superpondo, acumulando sem cessar materiais novos. E depois, no momento em que se acabaria quase por não agüentar mais, para bruscamente e passa a outra coisa.

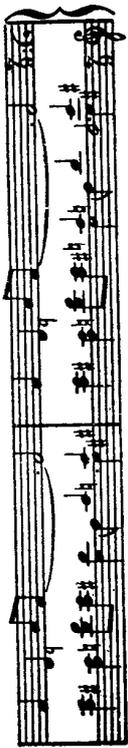
Neste trecho, muito significativo pela simplicidade inicial da harmonia, o acúmulo acabará por produzir agregações de sons que poderiam parecer quase cruelmente dissonantes se não estivessem tão poderosamente justificadas pela base.

Para tomar agora um exemplo numa das raras passagens a respeito das quais se poderia ser tentado a pronunciar a palavra ternura — palavra que, aliás, Stravinsky recusaria violentamente — aqui está o tema extremamente simples e perfeitamente diatônico que circula através de todo o prelúdio da segunda parte:



Exemplo 58.

Aqui está agora uma das combinações harmônicas com as quais Stravinsky apresenta este tema:



Exemplo 59

Eis outra sobre a qual insistiremos porque ela esclarece um dos procedimentos típicos da escrita do autor. Ele afirma uma tonalidade formulada muito claramente, mas cria, no interior dessa tonalidade, uma ambigüidade entre o maior e o menor:



Exemplo 60.

De fato, a palavra "ambigüidade" não explica exatamente o fenômeno. Ela deixa supor que temos possibilidade de escolher. Na realidade, não estamos nem em maior, nem em menor. Estamos em *maior-menor*. É uma nova ordem modal onde se faz a síntese dos dois elementos. Este modo maior-menor encontra-se em todos os meandros da *Sagração*.

Haveria muitos outros procedimentos a desmontar se este fosse um manual técnico e não apenas uma tímida iniciação a uma linguagem complexa e erudita. Em todo caso, o que se pode dizer, *grosso modo*, é que as combinações harmônicas mais aparentemente agressivas de Stravinsky reduzem-se todas a evoluções mais ou menos audaciosas em torno de um pólo fortemente atrativo. Há sempre um pólo tonal formulado abertamente, ou passageramente implícito, em torno do qual elementos mais ou menos estranhos circulam, tocam-se ou entrecrocçam-se, voltam à ordem após de lá ter saído e tudo isso se liga, afinal, e de maneira constante, ao domínio da gravitação.

Que isso fosse novo para a época, certo. Mas nem tanto. Verdaderamente novas eram menos todas essas combinações harmônicas em si do que o uso que era feito delas, a violência com a qual eram desferidas, através da massa enorme que lhes dava sua riqueza e sua verticalidade. Isso tudo caía como golpes de machado sobre a aristocracia traumatizada. E depois, havia a novidade essencial de que ainda não falamos. E no domínio do ritmo que Stravinsky transportava seu público para uma terra desconhecida.

Qualquer que tenha sido a fertilidade de invenção que os músicos clássicos e românticos tenham podido mostrar na divisão da duração em valores determinados, até então eles haviam permanecido fiéis a simetrias que o uso esporádico, muito tímido, aliás, de ritmos de cinco ou de sete tempos, pouco perturbava. De fato, toda a música clássica é redutível a uma oscilação entre o binário e o ternário. Isto é, a uma divisão do tempo em valores iguais, agrupados em números pares ou ímpares. Dizia-se: a semibreve vale duas mínimas, quatro semínimas, oito colcheias, dezesseis semicolcheias etc. A barra do compasso delimita um certo trajeto e, de uma barra para outra, cria-se muito artificialmente entidades rítmicas que contêm um número de subdivisões fixadas previamente em dois, em três ou em quatro, podendo cada uma delas igualmente se subdividir em dois, três, quatro, cinco (raramente), seis, sete