

Pribaoutki de Igor Stravinsky¹

MARCOS BRANDA LACERDA

1. Introdução

Em seu abrangente retrospecto das tendências musicais do século 20, Elliott Antokoletz² aborda sumariamente as obras de Igor Stravinsky escritas desde a conclusão da *Sagração da Primavera* até as primeiras manifestações de seu neo-classicismo. Ele traça uma linha demarcatória destes períodos com a composição de *Les Noces*, escolhida para exemplificar rapidamente aquela série de obras. De maneira genérica, ele descreve os traços de estilo de Stravinsky no período compreendido entre 1914 e 1918 da seguinte maneira:

Local blocks are distinguished from one another by means of sharper changes of melodic contour, meter, ostinato, rhythmic layers, and vocal and instrumental colors, as well as frequent and sudden occurrences of nonfunctional dissonance used simply as color to offset the Russian modes.

Mais adiante, Antokoletz detem-se nos primeiros compassos de *Les Noces*, relevando dois agregados dispostos em uma relação de tema (célula básica) e acompanhamento. Estes agregados seriam, de um lado, o segmento Mi – Ré – Si do soprano solo e seus dobramentos sobretudo nos pianos I e III e, de outro lado, o “angular sixteenth-note ostinato”

1. As observações referentes aos materiais escalares em *Pribaoutki* contaram com a colaboração de Tatiana Catanzaro e o apoio da Fapesp (Projeto de número 99/00006-0).

2. Elliott Antokolozetz, *Twentieth Century Music*, New Jersey, 1992, pp. 265-268.

2

(Несчаста)
(La mariée)

Soprano (S): ПАН - ЯВ, зе - маи, РИ - ЯВ, дар - гени

Alto (A.): 1) Ма - ту - мка пан-яв!
2) Елис - та-вил ирес-еел!
3) Ма - ту-мка пан-яв!
4) Елис - та-вил ирес-еел!

Tenore (T): О - у-хо-хо! Е - ше от-ти мнѣ!
Равно, рав-ред'мол, равно ен - коре вне фоль!

The score includes piano accompaniment for the right hand (I, III) and left hand (II, IV) with various dynamics and articulations.

mação do material diatônico básico: Sib – Si – () – Ré – Mi – Fá³. A figura 1 reproduz o início de *Les Noces*, onde podem ser vistas estas relações.

Esta visão não difere essencialmente da análise realizada por Pieter van den Toorn⁴. Ele define genericamente as circunstâncias harmônicas mutantes dos fragmentos de *Les Noces* como octatônicas, diatônicas, “or accountable to some form of octatonic-diatonic interpenetration.” A

3. Algumas pessoas interessadas e estudantes podem não estar habituadas a certas expressões que se incorporam à representação analítica. Daí me parece conveniente a inclusão de notas de esclarecimento aparentemente supérfluas. Parênteses “vazios” indicam notas de uma escala não utilizadas no segmento da composição a que se refere o texto. A escala octatônica consiste em um conjunto de oito notas, largamente empregado na música culta da Europa Oriental, organizado pela alternância tom inteiro/semitom. A nota omitida neste caso seria, portanto, o Dó#.

4. Pieter C. van den Toorn, *The Music of Igor Stravinsky*, New Haven, 1983, pp. 158-162.

célula básica Mi – Ré – Si (0-2-5)⁵, segundo ele, seria uma forma abreviada do segmento 0-2-3-5, que, tomado isoladamente, possui a propriedade de “dividir” tanto o gênero octatônico ((0-2-3-5) (6-8-9-11)) quanto o diatônico ((0-2-3-5) (7-9-10-0)). O emprego deste segmento tornaria possível referir parcialmente esta passagem de *Les Noces* ao modo dórico em Mi ou Si e, uma vez somado às notas “intrusas” Sib e Fá, também à escala octatônica Mi – Ré – Dó# – Si – Sib – Láb – Sol – Fá⁶.

Embora Toorn não faça nenhuma menção direta à nota Fá#, insistentemente presente na célula básica, infere-se, portanto, que ela poderia derivar das escalas diatônicas (RÉM e LÁM), às quais se referiria ambigüamente também a célula básica. Nenhuma menção é feita, no entanto, ao Ré# inicial. Esta nota fugiria tanto das configurações diatônicas quanto da configuração octatônica, implicadas respectivamente na célula básica sozinha ou em conjunção com Sib e Fá. A redução oferecida em seu exemplo 33⁷ omite o piano IV e a conclusão do trecho. Mesmo possuindo apenas cinco sons, é assumida para a configuração octatônica uma relação de trítone entre o Mi priorizado na célula básica e o Sib do acompanhamento, estabelecida pelo compositor como forma característica de manipulação da escala octatônica a partir de Petrusca. Finalmente, o Ré é deslocado de seu registro e associado ao intervalo Sib – Fá para compor uma tríade maior, isto é, mais um aspecto referencial da obra de Stravinsky também de sua fase russa.

Com efeito, após a identificação da escala octatônica e das formas de seu emprego como um dos gêneros harmônicos característicos da chamada fase russa de Stravinsky, torna-se difícil deixar de admitir sua presença latente neste breve trecho de *Les Noces*, ainda que de maneira distinta de outros momentos da obra anterior do compositor. Mas também não podemos deixar de notar que esta construção teórica de ambos os analistas só se torna possível sob a omissão de alguns fatos constantes ainda no início da partitura e já mencionados acima: o primeiro refere-se à presença permanente do Fá# na célula básica, ainda que executado na

5. Os números referem-se a notas musicais. A cada unidade corresponde um semitom. No caso presente e em alguns outros casos na análise da obra de Stravinsky torna-se prático referir-se aos conjuntos na forma invertida ou decrescente. Portanto, Mi é aqui tomado como valor de referência 0, distante de Ré e Si, respectivamente, por 2 e 5 semitons.

6. *Op. cit.*, exemplo 34, p. 162.

7. *Op. cit.*, p. 161.

forma de apojeturas. O segundo fato refere-se à presença insistente do Ré# sobretudo na parte do piano IV nos primeiros 10 compassos da composição. Este Ré# corresponderia à definição daquele traço de estilo descrito acima como uma dissonância não funcional, usada *simplesmente* para distorcer os modos russos.

No entanto, observamos que as notas Fá# e Ré# se encontram numa relação intervalar de 5ª com os agregados aos quais se associam. Isso nos permite reinterpretá-los na forma de notas geradas por conjuntos diatônicos determinados, construídos a partir de ciclos distintos de intervalos de 5ª:

A: Célula básica: Ré – () – Mi – Si – Fa#

B: Piano IV: Ré#(Mib) – Sib – Fá

Finalmente, notamos a ausência nas duas apreciações citadas dos três últimos compassos do número de ensaio 1. Aí podemos ver o Ré# reinterpretado como Mib numa relação intervalar de 5ª com o Sib, assim como a inclusão de Dó e Dó# subordinados respectivamente a Fá e Fá#, permitindo-nos expandir ainda mais os agregados diatônicos na forma seguinte. A disposição das notas neste trecho diluiria a sensação de blocos diatônicos superpostos, formando um conjunto complexo (Sib, Si, Dó, Ré, Mib, Mi, Fá, Fá#), distante daquela formação octatônica – restrita a cinco sons e ainda distorcida pelo Fa#! – sugerida nos compassos anteriores.

A: Ré – () – Mi – Si – Fa# – Dó#

B: Mib – Sib – Fá – Dó

Neste caso, continuaríamos de acordo com o conceito analítico de bimodalidade, também ligado à obra de Stravinsky, admitindo que o conjunto resultante não seria necessariamente equivalente a um gênero específico. Também não se revelaria suficiente a observação que dissonâncias seriam aí introduzidas com a simples função colorística. Elas decorreriam da interação de agregados diatônicos estrategicamente combinados.

2. *Pribaoutki*

Uma viagem à Rússia em meados de 1914 colocou Stravinsky em contacto com a antologia musical popular de P. V. Kireievsky (publicada

em 1911), que lhe forneceu os materiais de *Les Noces*, bem como os elementos para completar o libreto que começara a ser elaborado a partir do início daquele ano. Como se sabe, *Les Noces* ocupou o compositor por um tempo excepcionalmente longo, se comparado a seu processo habitual de trabalho. Tratava-se de um momento de fortes questionamentos sobre o rumo a seguir pós-*Sagração*. No entanto, quando retorna à Suíça, Stravinsky dedica-se à composição de *Pribaoutki*, para a qual não havia aparentemente qualquer solicitação específica.

Prib e *outka* são morfemas russos que significam respectivamente “jogo” e “canção.” Em uma *pribaoutka* chamam a atenção duas qualidades que instigam particularmente a índole modernista do compositor. De um lado, a música pode transcorrer rítmica e metricamente de forma independente da acentuação da linguagem. De outro, trata-se de um jogo no qual expressões (versos) vão sendo dispostas sem a necessidade de constituírem frases significantes, isto é, o texto, surreal, transcorre também com relativa independência de regras sintáticas e semânticas. E. W. White⁸ atribui ao próprio compositor a autoria do texto, enquanto A. Boucourechliev⁹ acredita que suas escolhas tenham sido feitas a partir daquela antologia. De maneira geral, admite-se, expressa ou tacitamente, que a composição de *Pribaoutki* teria servido a Stravinsky de estudo para *Les Noces*¹⁰.

As quatro canções obedecem ao mesmo planejamento formal: elas se compõem de duas seções curtas e sucessivas (blocos) e uma breve conclusão. A cada seção vocal correspondem materiais melódicos, harmônicos e rítmicos diversos e contrastantes. Quase sempre, a melodia é criada a partir de conjuntos diatônicos, com notas priorizadas ritmicamente e, com frequência, acentuadas por algum elemento instrumental.

3. *Le colonel*

A terceira canção, *Le colonel*, é a que melhor ilustra a referência harmônica de intervalos superpostos de 5ª, empregada em diversas partes de todo o ciclo. A primeira seção estende-se do compasso 1 ao 21 e consiste em duas curtas intervenções da voz, “acompanhadas” por dois

8. Eric Walter White, *Stravinsky. The Composer and his Works*, 2ª ed., Berkeley, 1979, pp. 236-237.

9. Andre Boucourechliev, *Igor Stravinsky*, Paris, 1982, pp. 134-136.

10. Cf., p. ex., P. E.-Barbier, Encarte de CD: *Igor Stravinsky – Les Noces*, etc. Praga 1994, PR 250057 HM 90.

acontecimentos distintos: o primeiro é a articulação em ostinato do acorde Mi – Ré# – Sol# pelas cordas; o segundo se dá com as participações alternadas do clarinete, de um lado, e do fagote, oboé e, eventualmente, a flauta, de outro. Os segmentos destinados ao clarinete se organizam por saltos de 4^a, enquanto os demais instrumentos alternam entre configurações escalares e melismáticas. Estas relações estão expressas esquematicamente no exemplo 1a (na página 225).

Figura 2. Extrato de *Le colonel*.

III
ПОЛКОВНИКЪ — LE COLONEL
DER OBERST

Allegretto ♩. 110 - 120

Canto

Flauto grande

Oboe

Clarinetto in [Sb] B

Fagotto

Violino

Viola

Violoncello

Contrabasso

Музыкальный фрагмент из оперы «Le Colonel» (III-й акт, сцена «Полковникъ»). Скорость: Allegretto (110-120 уд. в мин.).

Инструментальная часть (фрагмент):

- Clarinetto in Bb: *f*, *p*, *mf*
- Fagotto: *f*, *p*
- Violino: *subito sempre stacc.*
- Viola: *subito sempre stacc.*
- Violoncello: *f*, *p*, *subito*
- Contrabasso: *f*, *p*, *subito*

Вокальная часть (фрагмент):

Пошелъ пол-ковникъ по-гу-лять,
Le en - lo - nel part pour la classe.
Der O - berst ging heut ü - ber Land.

Музыкальные детали:

- Вокал: *mf*
- Корни: *leg.* (легко), *расс.* (расслабленно)
- Корни: *rit. e sempre sf*
- Корни: *rit. e sempre sf*

1 5

22

Пти - чка пе - ре - пё - ло - чка |
lir' sur' un' per - driz, — la
 Was - ser woll - te sie krii - gen,

27

Па - ла про - па - ла, Ползъ
il ap - jall' son chien, son
 П'шп - лэгъ ш' un - t'n, in

pizz. sempre sf

pizz.

33
 Doppio movimento ♩ = 60

- па по - по - ви - ча, Пе - тра - Пе - тро - ви - ча.
feml' la — bal - lu... Chass' - ra jamais plus.
 По - ре По - ро - вичъ, дер Пе - тер Петровицъ.

rit.

dim.

dim.

dim.

arco dim.

pizz. sf

pizz. sf

ppp sf

ppp sf

Na segunda seção, Stravinsky confere maior dinamismo à parte vocal: ele estende o tricíorde Mi – Fá# – Sol para uma heptacorde diatônico (Mim harmônico: Mi – Fa# – Sol – Lá – Si – Dó# – Re#) mas que, em

razão do emprego isolado do Ré#, poderia ser definido como um hexacorde contido no modo dórico em Mi. Na parte instrumental ele prossegue apenas com a configuração das cordas (compassos 22-26), para alcançar o ponto culminante de todo o ciclo com a diluição do ostinato e um alargamento e adensamento do acorde Mi – Ré# – Sol# (exemplo 1b).

Exemplo 1a. *Le colonel* – compassos 1-21.

1 cordas clar. 5 fagote 6 voz

8 cordas clar 10 fag, oboé 15 voz

17 cordas clar. 18 fag, oboé

Detailed description: This block contains three staves of musical notation for measures 1-21 of 'Le colonel'. The first staff (measures 1-5) is labeled with '1 cordas clar.', '5 fagote', and '6 voz'. The second staff (measures 6-10) is labeled with '8 cordas clar.', '10 fag, oboé', and '15 voz'. The third staff (measures 11-18) is labeled with '17 cordas clar.' and '18 fag, oboé'. The notation shows a melodic line in the upper voice and a complex accompaniment in the lower voices, primarily consisting of chords and moving lines for the strings and woodwinds.

Exemplo 1b. *Le colonel* – compassos 22-32.

22 voz 27

cordas tutti

Detailed description: This block contains two systems of musical notation for measures 22-32 of 'Le colonel'. The first system (measures 22-26) features a vocal line labeled '22 voz' and a string accompaniment labeled 'cordas'. The second system (measures 27-32) features a vocal line labeled '27' and a string accompaniment labeled 'tutti'. The notation shows a vocal line with a melodic contour and a string accompaniment that becomes more dense and complex in the 'tutti' section.

Finalmente, no breve segmento conclusivo o compositor transforma abruptamente, na parte vocal, a construção escalar anterior no segmento pentatônico (Si – Lá – Sol – Mi – Ré), presente na escala dórica acima referida (dando continuidade à priorização do Mi). Na parte instrumental, as vozes se movem cromática e compactamente (fusão). Todo agregado atuante na parte vocal está refletido nestas partes par a par com o agregado antes descrito pelo clarinete (exemplo 1c).

Exemplo 1c. Le colonel – compassos 33-34.

Em seu artigo “Interval Cycles in Stravinsky’s Early Ballets”¹¹, Antokoletz interpreta a formação de alguns gêneros harmônicos na música de Stravinsky (alternâncias diatônicas, escalas octatônica e de tons inteiros) como o resultado da atuação conjunta de segmentos formados a partir de ciclos de intervalo. Na discussão sobre as formações harmônicas em *Petrusca*, ele desenvolve a idéia de uma “gradual intrusion of the black – key cyclic partition (F#-C#-G#-D#-A#) into that of the white keys (F-C-G-D-A-E-B)”¹².

Em *Pribaoutki* o compositor parece perseguir esta mesma idéia, mas assumindo conseqüências diversas daquelas verificadas em obras anteriores. Nelas, não se trataria da inclusão “gradual” de notas do âmbito das “teclas pretas” no conjunto das “brancas”, mas sim da justaposição e superposição de conjuntos extraídos destes “espectros” do ciclo com-

11. Elliott Antokoletz, “Interval Cycles in Stravinsky’s Early Ballets”, *JAMS* 39.3, pp. 578-614, 1986. Ver também do mesmo autor *The Music of Béla Bartók*, Berkeley, 1984, pp. 312-318.

12. Exemplo disso representa o próprio “acorde Petrusca”, que consiste no trêmolo das tríades maiores de Dó e Fá# (Dó – Mi – Sol) / (Lá# – Dó# – Fá#).

pleto dos intervalos de 5ª. Em *Le colonel*, estas configurações se justapõem através da oposição básica entre clarinete, de um lado, e fagote e oboé, de outro. No entanto, a estrutura destinada às cordas reflete de forma simultânea estas relações, asserindo priorização ao Mi da linha vocal, representante do âmbito das brancas, mas contraposto às notas Ré# – Sol#, que não apenas representam o âmbito oposto, mas estão dispostos da mesma forma intervalar em que se desenvolve a linha do clarinete. A impressão que se tem aqui é a de que o compositor “divide” o material diatônico com o qual constrói a melodia (Mi – Fá# – Sol – Lá – Si – Dó# – Ré#) entre notas naturais e alteradas e toma-as isoladamente como ponto de referência para a inclusão de novas etapas do ciclo das quintas. O choque dissonante resultaria da superposição estrutural dos sons representantes destes dois âmbitos e não, como presumido no caso de *Les Noces*, como resultado de uma intenção colorística do compositor.

Na primeira parte de *Le colonel*, os segmentos extraídos do âmbito das notas alteradas são redutíveis às formas diatônicas mais primárias. Aí se apresenta nitidamente a necessidade da reinterpretação do Fá como Mi#, já que é através desta nota que Stravinsky estende o tetracorde inicial Sol# – La# – Dó# – Ré# (0 – 2 – 5 – 7) para o segmento pentatônico seguinte Sol# – La# – Dó# – Ré# – Mi# (0 – 2 – 5 – 7 – 9). No âmbito das notas naturais, o compositor utiliza regularmente hexacordes, nos quais é omitida eventualmente uma nota de ligação entre duas quintas.

Considerando-se o Fá# que aparece no acorde de ampla tessitura do compasso 27, assim como a “intrusão” do Mi# no âmbito das notas naturais, chegaríamos a uma representação escalar que me parece ilustrar adequadamente a forma básica de dispor os materiais mais empregados em *Pribaoutki*, assim como em algumas outras obras do compositor neste período (exemplo 2)¹³, na página seguinte. A exemplo da observação acima sobre *Les Noces*, é sugerida aqui uma oposição sistemática entre conjuntos diatônicos diversos (DóM e SiM ou Fá#M), equivalente a um pensamento polimodal (ou mesmo politonal), ainda que estes termos tenham sofrido certo desgaste na crítica contemporânea.

13. A primeira canção de “Quatre chants russes,” de 1918-1919, é também um exemplo expressivo desta concepção. Várias outras obras do período merecem ser abordadas, ainda que parcialmente, segundo este critério analítico.

Exemplo 2.



Figura 3. Le four (extratos).

НАТАШКА — II — LE FOUR
MARIANNE

Allegro J. = 100

Canto	<p>На - таш-ка, На - таш-ка! Сла-ден-ка ку-лаж-ка, Слад- Lou - i - se, viens vi - le, viens vi - le, ma fil - le; tu Mari - an - ne, Mari - an - ne, kein Teig in der Pfan - ne, im</p>
Flauto grande	
Corno inglese	
Clarinetto in [Lia] A	
Fagotto	
Violino	
Viola	
Violoncello	
Contrabasso	

5

ка ме-до-ва-я, Выпе-чи не бы-ва-ла, Жа-ру не ви-да-ла.
 pâte est le - vé-r... Cours à la cui - si - ne cher - cher la fa - ri - ne...
 O - fey kein Feu-er, das Mehl ist zu teu-er, das ist nicht ge - heu-er.

arco, sul Sol-G pizz. arco, sul Sol-G pizz. arco, sul Sol-G
 arco pizz. arco pizz. arco

5 10

11 (J. . .) *Meno mosso* - 100

Сыг-ра-ли ут-ки в ду-ду-ки,
 Lis ex-écutez com-mé-ment à souffler
 Ent-lein mit Schal-mel - en Ma-sen,

Fl.
 Clar.
 Fg.
 Vl.
 Vla.
 Vcl.
 Cb.

sempre timbre
pizz.
arco, sul Do-D (sempre)
sf
f

18

Сло-ва не-и про-ти-га-ть,
 et les poids qui tournent en rond,
 sen und stetzt auf ei-nem Bein.

Fl.
 Clar.
 Ing.
 Ce.
 Fg.
 Vl.
 Vcl.
 Cb.

arco
arco
pizz.

4. Le four

Na segunda canção, *Le four*, a linha vocal restringe-se na primeira parte (compassos 1-11) ao segmento Mib – Réb – Dó – Sib (0-2-3-5). As

notas alteradas da melodia são mantidas no acompanhamento de quintas paralelas do contrabaixo e violoncelo, acrescidas do Lá^b (0-2-3-5-7). Superpostas a esta estrutura, estão as notas Ré – Mi – Sol (0-2(-)-5) das madeiras, viola e violino solo. O choque dissonante se estabelece entre as notas iniciais Ré, Mib e Mi. O Sol do violino compõe inicialmente uma tríade com o contrabaixo e o violoncelo, mas é gradualmente isolado, na medida em que as 5^{as} se deslocam para a região grave. Finalmente, na segunda metade da frase (compasso 7), violino, flauta e clarinete repetem todas as notas alteradas, inserindo as notas Lá e Si (Dó^b) no âmbito das notas naturais (exemplo 3a, ver também discussão abaixo e exemplo 6a).

Exemplo 3a. Le four – compassos 1-11.

Na segunda seção da mesma canção ocorre algo semelhante à última seção de *Le colonel*: enquanto lá se manteve a sonoridade de 4^a predominante na parte anterior, compactada com notas naturais, aqui, da mesma forma, é mantida a sonoridade precedente das 5^{as} do âmbito das notas alteradas no primeiro compasso ((Si) – Fá[#], Dó[#], Sol[#]) (compassos 11 e 13), mas próximas ou fundidas ao âmbito oposto através das notas do corne inglês e, principalmente, na passagem cromática dos compassos 12 e 14. Aí se apresenta também o único segmento não diatônico da parte vocal em todo o ciclo (cf. exemplo 6a). Observe-se, no entanto, que as notas intrusas Mi e Si constituem um intervalo de 5^a, referenciável diretamente ao ciclo das notas naturais (exemplo 3b, na página seguinte). As notas desta parte constituem também um exemplo daquela interferência entre os gêneros diatônico e octatônico referida por Toorn: Mi – Mib – Ré^b – Dó – (?) – Sib (cf. discussão abaixo e exemplo 6 a, b).

Exemplo 3b. *Le four* – compassos 11-14.

Finalmente, na última seção (compassos 16-20), da mesma forma como em *Le colonel*, vê-se priorizada a nota principal da estrutura vocal (Ré) através do contrabaixo e do clarinete, acompanhada por um conjunto diatônico superposto à mesma formação do âmbito das notas alteradas (na forma invertida). Considerando-se a fugaz aparição das notas Si, Mi e Dó na passagem final do fagote, chegaríamos à escala diatônica completa no modo dórico abrangendo todo o âmbito das notas naturais (exemplo 3 c).

Exemplo 3c. *Le four* – compassos 16-20.

5. *L'oncle Armand*

Em *L'oncle Armand* convém considerar primeiramente a segunda seção (compassos 13-21). Stravinsky retém na melodia o conjunto (Lá) – Sol – Fá – Mi – Ré (0-2-3-5), que, para a construção da primeira seção, gerou uma série de operações nos termos da interação diatônica/octatônica (cf. discussão abaixo, exemplo 6 b). O acompanhamento é quase totalmente concentrado na parte do clarinete, impedindo a formação de conjuntos superpostos na parte instrumental. Como em *Le colonel* e *Le four*, a parte se organiza por intervalos de 4ª e 5ª. O clarinete articula praticamente oito notas do total cromático. As quatro notas restantes (Lá – Sol – Mi – Ré) são todas empregadas na melodia e estão em uma relação intervalar de 5ªs diretas, denotando uma ordem de complementaridade segundo um princípio circular. É possível salientar alguns grupos de oposição às notas alteradas do acompanhamento linearmente dispostos, ou, inversamente, de reforço às notas naturais da melodia: o primeiro destes grupos é o intervalo Ré – Sol no compasso (19), inserido também com o fim de priorizar as notas melódicas principais. Finalmente, a articulação no primeiro compasso da 5ª Fá – Dó visivelmente relaciona-se ao Sol da melodia segundo a mesma configuração apresentada, por exemplo, no acorde inicial no acompanhamento da parte B de *Le four*. Nesta parte de *L'oncle Armand*, Stravinsky parece inverter a prioridade atribuída ao ciclo formado a partir das notas naturais, agrupando em um mesmo acontecimento as sete notas correspondentes à escala de Fá#M, uma vez que se reescreva no compasso 18 o Fá como Mi#. Neste mesmo compasso encontra-se a articulação sucessiva de cinco intervalos de quarta, imediatamente precedidos pela nota Si do compasso anterior: Mi# – Lá# – Ré# – Sol# – Dó# – Fá# – Si (exemplo 4a, na página 235).

Em seguida, o compositor cria um segmento surpreendente, de contorno melódico semelhante à conclusão do primeiro segmento de *Les Noces*, e que culmina com a extensão para Dó do pentacorde utilizado em toda a seção. Trata-se aí de uma inversão de registros: o Ré superior passa para a parte grave, enquanto o movimento contínuo de 4ªs é interrompido com o deslocamento do Dó# e do Ré# (Réb e Mib) para a voz superior (fusão) (exemplo 4b, na página 235).

Figura 4. L'oncle Armand (extratos).

I
L'ONCLE ARMAND
КОРНИЛО
ONKEL PETER

1-6 / 7-11

Cto. У - Ма - ка - рья на пес-ку-у-у-у)
at-ter tout droit du ju - ment
ein - die al - te braune Stuck-u)-to

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

VI. pizz. arco gliss.
mf

Vla. pizz. arco sul Do-D
mf

Vlc. mf

Cb. mf

ffp sub.

13
poco rit. Poco meno mosso ♩ = 84

Cto. При-и-и-и-раз-мычъ го-ре-го-ку-у-у-у- Сто-итъ бранка въ туяс-ку,
à l'on - beige du Che-val Blanc: — Là est un jo - li vin clair,
fah-(ah-ahr im Nu demWirtshaus zu-(u-u). — Schäumt im Kru-ge hell das Bier,

Fl.

Ol.

Cl. some sopra

Fg.

VI. Jé lé some sopra

Vla. pizz. arco sul Do-D

Vlc. mf

Cb. mf

10 ffp sub.

15

15

Cto. Бражка пьяна - я пьяна, Ве - се - ла хмель - на - я го - ло - вал
 qui fait so - leil dans le verre; le - je - ti pin tend le cœur constant;
 al - le Sorgen schwindend; hel - len Kopf bringst du - an - dem nachhaus.

Fl.
 Ob.
 Cl.
 Fg.
 VI.
 Vla.
 Vlc.
 Cb.

20

Cto. Бра - жку порний вы - пи - вай!..
 boire ton chag - rin de - dans.
 Trin - - ke, On - kel, trink' nur aus!

Fl.
 Ob. Cadenza
 Cl. *mp*
 Fg. *pp* lunga, colla parte
 VI. *pizz.*
 Vla. *pizz.*
 Vlc. *ff*
 Cb. *ff*

20

Exemplo 4a. *L'oncle Armand* – compassos 13-19.

Exemplo 4b. *L'oncle Armand* – compassos 20-1

Finalmente, na conclusão (compasso 22), a parte do oboé apresenta uma escala octatônica alterada apenas pela substituição do Mib pelo Mi, onde se revela a interação com o sistema diatônico. Incluindo-se as notas do clarinete, resultaria também na fusão dos conjuntos de notas alteradas e naturais que ocorre em outras partes da obra (exemplo 4 c).

Exemplo 4c. *L'oncle Armand* – compasso 22.

6. A Interação Octatônica/Diatônica

6.1. *Le vieux et le lièvre*

A primeira parte de *Le vieux et le lièvre* – e apenas ela –, ganha uma apreciação mais detalhada no trabalho de Toorn¹⁴. Ainda que ele não a analise propriamente, entende-se que esta canção apontaria para a presença mesmo subjacente da escala octatônica às configurações cromáticas e dissonantes na obra. O recurso principal para isso seria o da interpenetração de estruturas diatônicas em contexto octatônico pré-definido, sobretudo através de deslocamentos e extensões do segmento 0-2-3-5. Na primeira parte desta canção, Stravinsky dispõe o tetracorde isoladamente na parte vocal e no clarinete em um contexto nitidamente octatônico, ocupando seis notas da escala: Ré – Dó – Si – Lá – Sol# – () – Mi# (). Logo a seguir, no compasso 15, aparece a nota Sol nas cordas, criando a ambigüidade entre a escala octatônica até então vigente e uma presumida escala diatônica no modo dórico em Ré. Desta ambigüidade

Figura 5. *Le vieux et le lièvre* (extratos).

IV
СТАРЕЦЪ И ЗАЯЦЪ — LE VIEUX ET LE LIÈVRE
DER GREIS UND DER HASE

Lento ♩ = 66

Canto

auto grande

arno inglese

clarinetto in $[A^4]$

Fagotto

Violino

Viola

Violoncello

Contrabasso

5

14. *Op. cit.*, p. 470, n. 7, assim como p. 41, exemplo 7, e pp. 131-133.

15

15

Грѣ спитъ старецъ Ди варитъ на-варѣ; При-бѣ-
 puis veit - là qu'il veit, fait cuir' sa soupe sans feu. Un
 Greis sitzt seit Wo-chen, will sich Sup-pe ko-chen. Kommt ein

pizz. *arco sul pont.*

32

32

И при-ка - залъ старецъ, без - но - го - му бѣ - жать,
 Et l'aveit a dit comm' ça, un bes - su d'ê - tre - nir droit,
 Der Greis dann ge - sagt hat: Oh - ne Arm wer - ge - puekt hat,

Fl.
 Cor. ingl.
 Cl.
 Fg.
 Vi.
 Vla.
 Vlc.
 Cb.

35

52

52

Fl.
 Cor. ingl.
 Cl.
 Fg.
 Vi. *pizz.*
 Vla.
 Vlc.
 Cb. *pizz.*

55

surge mais um segmento cromático, estabelecido entre as notas Sol e Sol#, provenientes respectivamente das escalas dórica e octatônica (exemplo 5a).

Exemplo 5a. Le vieux et le lièvre – compassos 1-29.

DIAT.

OCT.

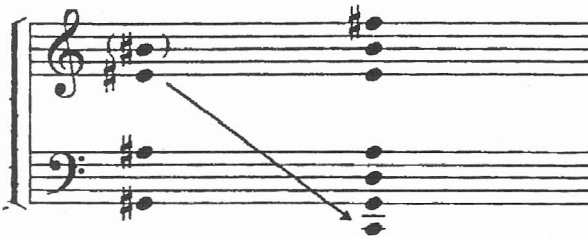
Na segunda seção, o compositor procede de maneira semelhante, à primeira, mas de forma mais sutil. A extensão diatônica anterior, que faltara à melodia vocal anterior (Sol – Fá – Mi – Ré (0-2-3-5)), torna-se pivô de duas escalas: na primeira trata-se de uma escala eólia em Ré, com o qual constrói a parte melódica e do fagote; no segundo caso, o compositor agrega-lhe a extensão octatônica. No acompanhamento, predominantemente octatônico, a nota intrusa passa a ser o Lá e não mais o Sol da seção anterior. Aqui também se dá uma superposição de conjuntos de notas naturais e alteradas, sem abranger, no entanto, largos espaços do ciclo de 5^{as}: Lá e Sol são destinadas à linha do baixo, enquanto as partes superiores são criadas com as notas alteradas (exemplo 5 b).

Exemplo 5b. Le vieux et le lièvre – compassos 30-49.

Na conclusão (compassos 50-57) Stravinsky rerepresenta com o clarinete a configuração do início, cuja única alteração é a inclusão da nota Sol diretamente na parte solista do clarinete e, portanto, interpretando aquele segmento enquanto parte de uma configuração diatônica: Ré – Dó – Si – Lá – Sol (v. exemplo 5a). No compasso seguinte (57) observa-

mos o acorde de acompanhamento nitidamente criado a partir do ciclo de 5^{as} (Lá – Mi – Si – Fá#), com a intrusão do Mi na escala octatônica mas extensiva do segmento diatônico nos termos de uma escala dórica em Lá ou, ambigüamente, eólia em Mi: Lá – Sol – Fá# – Mi – Ré – Dó – Si. Aí também aparece a nota Lá#, introduzida entre os dois acordes como apojatura do Fá# da flauta, repetida em seguida pelo clarinete e acrescentando uma discreta coloração da escala de tons inteiros ao segmento final. A proximidade da apojatura com a sonoridade octatônica anterior (Fá (Mi#) – Sol#) me parece justificar sua leitura como parte de um ciclo de 5^{as}, sem, no entanto, vincular aqui toda a estrutura à idéia de divisão em ciclos opostos de notas naturais e alteradas (exemplo 5 c).

Exemplo 5c. compassos 50-57.



Uma interpretação deste segmento nos termos da interação dos dois sistemas implicaria um desmembramento do compasso 57. O segmento Ré – Dó – Si – Lá – Sol ganharia a extensão Fá# – Mi (dórico em Lá); o segmento 0-2-3-5, daí resultante (Lá – Sol – Fá# – Mi), tornar-se-ia pivô para um novo conjunto octatônico, de onde proviria o Sib (Lá#), inexistente naquela escala. De toda forma, a organização do acorde sugere uma orientação pelo ciclo de 5^{as} (exemplo 5d).

Exemplo 5d.

dórico em lá

DIAT. 0 2 3 5

OCT.

Toorn refere-se sumariamente também à segunda canção, *Le four*, como exemplo de interpenetração diatônica/octatônica. Lá está presente, igualmente, o segmento 0-2-3-5 na melodia vocal. Os intervalos de 5ª do violoncelo e contrabaixo reforçam este segmento e, exatamente como em *Le vieux et le lièvre*, acrescentam-lhe também a extensão diatônica (-7) através do Lá♭. Simultaneamente, o compositor apresenta o Mi octatônico, mas também a nota Ré, que aumenta o cromatismo geral da passagem sem ter sua origem em uma presumida extensão octatônica daquele segmento (Mi♭ – Ré♭ – Dó – Sib – Lá – Sol – Fá# – Mi). O fim da seção apresentará ainda o Si (compasso 11), que, da mesma forma que o Ré, não pertence a este conjunto. Aqui, portanto, o compositor toma como referência o segmento que contém a extensão diatônica (Sib – Lá♭), para expandi-lo na forma octatônica, de onde provêm as notas Ré e Si. O segmento vocal da seção seguinte de *Le four* (Mi – Mi♭ – Ré♭ – Dó – Si – Sib) seria criado, portanto, a partir da fusão destes dois conjuntos (exemplo 6a).

Exemplo 6a. Le four, compassos 1-11.

The image shows musical notation for three parts: VOZ (voice), cello, cb (cello and double bass), and madeiras (woodwinds). The VOZ part is labeled 'DIAT.' and shows a scale with notes 0, 2, 3, 5. The cello, cb part is labeled 'DIAT.' and shows a scale with notes 0, 2, 3, 5. The madeiras part is labeled 'OCT.' and shows a scale with notes 0, 2, 3, 5. The notes are written on a staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb).

Finalmente, na primeira seção de *L'oncle Armand*, a oposição entre ciclos de notas alteradas e naturais não pode ser invocada como referência à criação de cromatismo. Ao contrário, ela oferece um exemplo expressivo e mais complexo de conjuntos octatônicos, articulados a partir do segmento 0-2-3-5. Este segmento consta do conjunto vocal diatônico Sib – Lá♭ – Sol – Fá – (Mi♭). As notas Sol – Fá – Mi – Ré, visíveis sobretudo no nível textural médio do acompanhamento (viola e violoncelo), incluem a extensão octatônica àquele segmento: Sib – Lá♭ – Sol – Fá – Mi – Ré. Na parte inferior (contrabaixo e violoncelo), ob-

serva-se ainda a presença constante do F \sharp e Sol \sharp (Láb). Estas notas seriam extraídas de uma leitura alternativa do segmento diatônico para a geração de uma nova escala octatônica, transposta, e que apresenta uma série de notas em comum com os dois conjuntos “primários” (exemplo 6b).

Exemplo 6b. *L'oncle Armand* – compassos 1-12.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is labeled 'DIAT. voz' and contains a melodic line with fingerings 0, 2, 3, 5. The middle staff is labeled 'vln. cello. OCT.' and contains a similar melodic line with fingerings 0, 2, 3, 5. The bottom staff is labeled 'cb cello' and contains a melodic line with a dashed line below it, indicating a lower register.

7. Nota sobre as Construções Verticais

Cabe aqui fazer uma referência direta às construções verticais da obra expressa nos exemplos 7 a-d¹⁵. Este aspecto vem sendo omitido cada v \acute{e} z mais da apreciação deste tipo de repertório, embora se possa notar no presente caso uma tremenda coerência estilística a partir da articulação de acordes. Em primeiro lugar, é importante observar a predominância de formações que indicam uma concepção harmônica marcadamente cromática. A grande maioria de acordes contém o intervalo de sétima maior (ou segunda menor). Em menor grau, mas expressivamente, estão presentes acordes que contém também o trítono.

Agregados nitidamente diatônicos ocorrem em número muito menor e em situações estratégicas, para marcar o início ou o final das seções. Exemplos disso são os seguintes:

– em *L'oncle Armand*, os agregados [0-2-7], [0-3-7] e [0-5] no início da parte B e nos compassos 16 e 19 como finalização das duas sub-seções;

15. O exemplo 7, bem como os comentários seguintes, pretendem demonstrar apenas os tipos de formação vertical visados com mais frequência pelo compositor.

- em *Le four*, [0-2-5-7], igualmente no início de B e, alternativamente, [0-4-7] no início de A;
- em *Le colonel*, [0-4-7] e [0-5] no início de C e final; e,
- em *Le vieux et le lièvre*, [0-2-5-7] no final.

Como sonoridades tipicamente octatônicas, verticalmente dispostas, identifico apenas os agregados da parte A e C de *Le vieux et le lièvre*, assim como, alternativamente, o agregado inicial de *L'oncle Armand*.

Finalmente, cabe mencionar os agregados principais, que se apresentam em todas as peças com extrema regularidade. Trata-se das formações [0-1-5] e [0-1-6]¹⁶. Na parte B de *L'oncle Armand*, estes agregados se alternam com as sonoridades diatônicas até a cadência vagamente “tonal” do compasso 16. Nos dois compassos seguintes, Stravinsky cria um contraste marcante. Ele transpõe seguidamente o acorde [0-1-6] até completar o conjunto total de notas cromáticas com o aparecimento fugaz e cadencial do Ré no compasso 19. O mesmo agregado é usado para a cadência final.

Em *Le colonel*, a preferência recai inversamente sobre o conjunto [0-1-5], com o emprego ocasional de [0-1-6]. Observe-se que nos compassos 6 e 11, as notas acrescentadas a este acorde (Sol e Ré) permitiriam reinterpretá-lo respectivamente como [0-1-5] e [0-1-6], omitindo-se o Mi. Em *Le vieux et le lièvre*, Stravinsky escolhe exatamente estes dois agregados para a construção de uma longa seção em ostinato nos compassos 30-49 e, em *Le four*, eles se fundem para compor as seções A e C.

16. Na tabela estabelecida por Allen Forte, [0-1-4] e [0-1-5] correspondem respectivamente aos conjuntos 3-3 e 3-4. Estes conjuntos compreendem também, respectivamente, as formações [0-3-4] e [0-4-5]. Isto se dá em razão da coincidência do chamado vetor intervalar, isto é, tanto [0-1-4], quanto [0-3-4] possuem uma segunda menor, uma terça menor, uma terça maior e nenhum dos demais intervalos. Para essa contagem leva-se em consideração apenas os intervalos compreendidos no âmbito do trítone. No exemplo 7, o complemento “x” a estes agregados representa notas acrescentadas aos agregados “principais” e arbitrariamente omitidas com o fim de tornar melhor perceptíveis as repetições de acordes.

Exemplo 7a. L'oncle Armand.

1 13 17

0-1-4
Oct?

0-1-5

0-1-6

0-1-6

0-1-5

0-1-6

0-1-5

0-1-6

0-1-6

0-1-6

0-1-6

0-1-6

0-2-7
Oct.

0-4-7 0-3-7
Diat.

0-3-7
Diat.

0-2-7
0-4-7

0-1-6

0-1-5

19 22

0-1-6

0-1-6

Exemplo 7b. Le four.

b) Le tour

1 12 16

0-1-5

0-1-5

0-1-6

0-1-6

0-1-6

0-2-5-7
Diat.

0-1-5

0-1-6

Exemplo 7c. Le colonel.

1 (6) (11) 27 33

0-1-5

0-1-5

0-1-5

0-1-6

0-1-5-x

0-1-5

0-1-x

0-1-5

0-1-5-x

0-4-7

0-1-5

0-1-5-x

Exemplo 7d. Le vieux et le lièvre.

1 30 50

0-1-4
Oct.

0-1-5

0-1-6

0-1-4
Oct.

0-2-5-7
Diat.

Conclusão

Este breve estudo de *Pribaoutki* demonstra o valor de dois procedimentos de Stravinsky para a construção de ambientes harmônicos marcados pelo emprego expressivo de formações cromáticas e dissonantes. O processo de interação octatônica/diatônica foi identificado por Toorn em seu excelente e abrangente trabalho sobre o percurso percorrido pelo compositor em toda sua trajetória. Estas canções ficaram de fora de sua ampla abordagem. A verificação deste procedimento com base em *Pribaoutki* me pareceu ainda relevante, por apresentar uma faceta, quem sabe ainda mais experimental do que aquela revelada em obras anteriores, inclusive a *Sagração*. Esta tendência se revela no segundo processo aqui abordado, que é o da oposição sistemática de blocos texturais caracterizados por âmbitos opostos do ciclo de 5^{as}, dados pelas seqüências de notas naturais e alteradas. Em outras palavras: ainda que nos pareça indiscutível o valor da interpenetração dos gêneros como um processo de construção também em *Pribaoutki*, não se pode negar que ela sozinha não dá conta da densidade cromática estabelecida entre as formações verticais e os planos texturais presentes na obra.

Diferentemente do diatonismo, a escala octatônica não é construída a partir do ciclo de intervalos de 5^a. Este intervalo surge quatro vezes, deixando de fora um presumido elo de ligação. Conseqüentemente, qualquer conjunto redutível às notas de pelo menos duas 5^{as} contíguas representa uma distorção ao sistema octatônico. Exceção feita à *Le vieux et le lièvre*, Stravinsky não procede, sobretudo no acompanhamento, com acréscimos graduais, mas sim com a construção de segmentos de 5^{as} diretas em âmbitos simultâneos, obstruindo em várias partes de *Pribaoutki* a possibilidade de referência imediata àquela escala. O diatonismo, ao contrário, se sobressai em razão da condução melódica vocal. Observe-se novamente nos exemplos de *Le colonel* (exemplo 1) e da segunda seção de *L'oncle Armand* (exemplo 4a) os diversos intervalos de 5^{as} diretas, distribuídos ainda em dois âmbitos paralelos, como um reflexo ideal desta concepção.

Em resumo: além de prosseguir especulando com os modos russos, nestas canções Stravinsky não apenas emprega com consistência o ciclo de 5^{as} para a extração de agregados harmônicos, mas determina âmbitos exclusivos para este fim. Diferentemente do início de *Les Noces*, estes

âmbitos equivalem aos conjuntos de notas naturais e alteradas. O compositor reserva aos agregados extraídos destes conjuntos registros texturais distintos (superposição) e entrelaça-os como um recurso formal (fusão, compactação). Tanto a superposição quanto a fusão apontam para conjuntos maiores complexos, dificilmente referenciáveis de forma direta a gêneros harmônicos específicos. O emprego de tríades e conjuntos diatônicos no aspecto vertical é ocasional e segue nitidamente a intenção deliberada do compositor de pontuar momentos estratégicos das peças.

Os traços gerais da obra de Stravinsky neste período, apresentados no início deste trabalho, apontam para uma radicalização dos elementos que o compositor desenvolvia em sua obra até então. Instrumentação e orquestração representam expressivamente em *Pribaoutki* indícios de busca e mudanças estilísticas nos termos de um acirramento ainda maior da linguagem. É plausível, portanto, que se busque uma equivalência destes traços estilísticos no contexto da construção harmônica. Da mesma forma, é plausível imaginar que uma série de peças curtas como estas, tão caras a seus ilustres contemporâneos vienenses, possa se constituir no momento mais adequado de experimentação.