

O anticlímax da *História do Soldado* de Stravinsky: proporção, coerência harmônica e relação texto-música na seqüência *Pequeno Coral, Canção do Diabo e Grande Coral* ¹

FAUSTO BORÉM

The anti-climax in the *The Soldier's tale* by Stravinsky: proportion, harmonic coherence and text-music relationship in the *Small Chorale, The Devil's Song* and *Great Chorale*

Resumo

Estudo sobre o anti-clímax em *A História do Soldado*, de Stravinsky, a partir da análise tonal, escalar e de conjunto de notas (*pitch class set*) dos movimentos *Pequeno Coral*, *Canção do Diabo* e *Grande Coral*. Elementos e relações estruturais dentro de cada movimento, entre eles e deles com o todo da obra revelam um alto grau de unidade, observado na forma, coerência harmônica, proporções e relação texto-música, os quais são colocados a serviço da ação dramática e refletem o contexto histórico da Primeira Guerra Mundial e seus efeitos sobre o compositor, assim como em toda a comunidade europeia.

Palavras-Chave: Igor Stravinsky, *A História do Soldado*, análise musical.

Abstract

Study about the anticlimax in Stravinsky's *The Soldier's Tale*, departing from a combination of tonal, scalar and pitch class set analysis of the movements *The Little Chorale*, *The Devil's Song* and *Great Chorale*. Structural elements and relationships inside each movement, among movements and in relation to the whole work reveal a high degree of unity, exhibited in their formal construction, harmonic coherence, proportions and text painting, which fuel the dramatic action and reflect the World War I's historical context and its effects on the composer, as well as on the whole European community.

Keywords: Igor Stravinsky, *The Soldier's Tale*, musical analysis.

Introdução

O autoritarismo da Primeira Guerra Mundial ainda assolava a Europa quando Stravinsky (1882-1971) escreveu, em 1918, o ballet narrado *L'Histoire du Soldat* (Stravinsky, 1924). Sua concepção da trama alegórica adaptada por C. F. Ramuz² foi muito oportuna (e mantém-se atual), pois traduziu em música o acirramento de valores maniqueístas daquele período: o Bem e o Mal, o Amor e o Ódio, a Liberdade e a perda da Liberdade. Filosoficamente, *A História do Soldado* pode ser descrita como um jogo dialético crescente de sentimentos humanos opostos. Stravinsky prepara o clímax da obra gradativamente, o qual é reservado ao triângulo de forças formado pelos personagens Soldado, Princesa e Diabo. Cena a cena, faz-nos pressupor a vitória do Soldado por meio do seu amor, seja pela Princesa que o acompanha, ou seja, pela mãe distante, que o espera no país de origem. Entretanto, Stravinsky escolhe um desfecho inusitado, ao optar pela submissão do Soldado ao Diabo e abandono dos seus dois amores, numa clara alusão à ação dos governos tirânicos e cerceamento da liberdade na Europa contemporânea da obra. Ele mesmo, Stravinsky, via-se impossibilitado de receber os *royalties* de seu editor na Rússia, lidar com seus negócios de família e sem poder se encontrar com Diaghilev e seu balé, retidos em Londres (Porter, 1988, p.iii).

A Primeira Guerra Mundial não apenas influenciou o conteúdo estético de *A História do Soldado*, mas também impôs a Stravinsky uma economia de meios orquestrais, que passa a caracterizar sua música desse período em diante. Nessa obra, idealizada para um grupo itinerante, ele reduziu a orquestra sinfônica a apenas sete instrumentos (violino, contrabaixo, clarineta, fagote, trompete, trombone e bateria), procurando manter os timbres característicos e larga tessitura de cada família orquestral. Por outro lado, a tradicional e numerosa companhia de danças russa, à qual estava acostumado, foi reduzida a uma bailarina somente, acompanhada por um narrador e dois atores. As versões desta obra para concerto, ainda mais econômicas, geralmente não incluem a bailarina (Stravinsky, 1988) e, em forma de suíte, mesmo os atores e o narrador.

A seqüência formada pelos movimentos *Pequeno Coral*, *Canção do Diabo* e *Grande Coral* é crucial para o desenrolar da narrativa, porque contém o inesperado anticlímax de um enredo que, desde o início, sugere a vitória do Bem sobre o Mal. O presente estudo propõe a combinação de três abordagens analíticas musicais - tonal, escalar e de conjunto de notas (*pitch class set*) - como procedimentos para revelar e confirmar não apenas as estruturas individuais de cada movimento dessa seqüência, mas também como esses três movimentos estão relacionados entre si e com o todo da obra.

Dois princípios da abordagem analítica desenvolvida por Heinrich Schenker (1868-1935) para música tonal são também empregados nesse estudo. Primeiro, a organização de grandes seções ou movimentos de uma obra musical através de esqueletos harmônicos baseados em simples progressões. Segundo, o prolongamento de pontos de apoio harmônicos estruturais através da inserção de harmonias adjacentes (Forte e Gilbert, 1982, veja o Capítulo 5 - *Harmonic Relations* e o Capítulo 8 - *The Concept of Prolongation*).

Os fundamentos e terminologia da Teoria Escalar utilizados aqui foram compilados por Lewis Nielson (1991), a partir do livro *The Music of Igor Stravinsky*, de Pieter C. van den Toorn e do artigo *Problems of Pitch Organization in Stravinsky*, de Arthur Berger.

A Teoria de Conjunto de Classe de Notas (*Pitch Class Set Theory*), ou simplesmente Teoria de Conjunto de Notas, como será referida nesse estudo, foi desenvolvida por Allen Forte na década de 1960 e, depois, sistematizada em 1973 no livro *The Structure of Atonal Music*. Parte da terminologia e dos concei-

tos dessa teoria foram primeiramente apresentados em português, no Brasil, por Ilza Nogueira, no glossário do artigo *Ambigüidade e contextualidade: princípios fundamentais da linguagem pós-tonal de Ernst Widmer* (*Cadernos de Estudo: Análise Musical*, 1988, vol.5, p.1-20). Adotarei a mesma terminologia aqui, exceção feita ao termo “classe de conjuntos”, que será traduzido do inglês *set complex* como “complexo de conjuntos de classe notas” (ou, abreviadamente, “complexo de conjuntos cn”). O termo “classe de notas” (ou “cn”) será mantido, embora se refira à “altura” (elemento musical independente de registro ou duração). Outros termos analíticos aparecerão em negrito ao longo do texto, e suas definições serão apresentadas em notas ao final do texto. O Apêndice 1, também ao final do artigo, traz uma tabela tipológica das relações dos conjuntos de notas do *Pequeno Coral*, *Canção do Diabo* e *Grande Coral*.

Stravinsky sempre foi dogmático em relação à performance de sua música: “...sempre tive esta ansiedade de encontrar uma maneira de impor algumas restrições na notória liberdade [dos intérpretes], comum hoje em dia...” (Stravinsky, 1936, p.101). Mesmo que tenha dito diversas vezes e enfaticamente que “...minha música é para ser ‘lida’, para ser ‘executada’, mas não para ser ‘interpretada’” (Stravinsky e Craft, 1959, p.139), devem-se ter cuidados com inconsistências da própria partitura e de diferentes edições que, eventualmente, nos levam a tomar decisões interpretativas. Nicholas Hare (1988, p.v) observa que Stravinsky “...nem sempre foi consistente na sua notação e, em algumas ocasiões, descuidado...”. Os originais de *A História do Soldado*, que Stravinsky preparou em 1918, perderam-se. Em 1987, John Carewe preparou uma nova edição da obra, corrigindo e racionalizando diversas mudanças anotadas pelo compositor (principalmente na *Marcha Triunfal do Diabo*, que quase dobrou de tamanho, e na parte da percussão, em vários movimentos) a partir do autógrafo de um copista de 1920 e da primeira edição de 1924. Apesar de Stravinsky ter deixado algumas gravações regidas por ele mesmo e recomendá-las como referência auditiva,³ foi utilizada aqui a gravação de *A História do Soldado* de 1988, regida por Kent Nagano (veja referências completas na bibliografia abaixo), que se baseou na partitura editada por Carewe. Finalmente, a experiência de interpretação dessa obra pelo presente autor, diversas vezes ao longo de duas décadas, é que estimulou a análise de uma percepção sensorial do ponto de vista do ouvinte que, embora não explícita, mostra-se fundamental para a compreensão do desenrolar de *A História do Soldado*.

Contexto analítico geral da seqüência *Pequeno Coral, Canção do Diabo e Grande Coral*

Os esquemas harmônicos gerais desses três movimentos mostram a existência de progressões tonais estereotipadas no modo maior (I-IV-V, IV-V₇-I, V/V-V, etc.). Entretanto, as harmonias locais são geralmente resultantes do contraponto e não apresentam hierarquia tonal. A natureza linear e independente das vozes gera texturas harmônicas bastante consonantes ou bastante dissonantes, que Stravinsky coloca a serviço do texto.

A análise escalar desses três movimentos mostra que modos distanciados de uma 5ª justa são superpostos para expressar serenidade ou resignação, tanto no *Pequeno Coral* quanto no *Grande Coral*, e que modos distanciados de uma 2ª maior ou 2ª menor são superpostos para criar o caráter perturbador da *Canção do Diabo*.

A análise de conjunto de notas desses três movimentos mostra que, embora tenham **complexos de conjuntos**⁴ (ou **K**) diferentes, eles têm grande similaridade entre si. A repetição e a localização de conjuntos cn de conteúdo cromático ou diatônico foram genialmente escolhidas por Stravinsky para sublinhar o texto.

A ação que precede a seqüência *Pequeno Coral, Canção do Diabo e Grande Coral* pode ser sumariada como uma “guerra alegórica” de danças. De um lado, aparecem o *Tango*, a *Valsa* e o *Ragtime*, dançados pela Princesa para deleite do Soldado. Do outro, a *Canção do Diabo* é dançada pelo Diabo, também sedutor. No confronto final dessas quatro danças, o Diabo é o perdedor. Após dançar freneticamente e cair exausto no chão, ele é arrastado para fora do palco pelo casal vitorioso.

Em seguida, tríades consonantes e pomposas dão início ao *Pequeno Coral*, durante o qual o Soldado e a Princesa se abraçam, confirmando a vitória do amor. Embora Stravinsky faça claras referências à linguagem tonal no início e no final das duas frases que constituem este curto movimento (c.1-5, e c.6-8), a progressão local de acordes não é regida pela condução de vozes tradicional do tonalismo, mas, sim, por uma ambigüidade modal (ou polimodalismo). A **nota focal**⁵ Ré, que aparece claramente no modo jônico no fagote (c.1-5), parece mover-se uma quinta justa acima, nas linhas do trombone e da clarineta.

Assim, não há a definição de um modo específico nos c.1-5, uma vez que as breves linhas de cada instrumento apontam para direções diferentes na cadência não conclusiva que fecha o movimento (Ex.1).

	c.1	c.5	c.8
nota focal Ré (modo jônico)	I	-----V	
nota focal Lá ? (modo não definido)	I	-----V/V	

Ex.1 - Ambigüidade modal no *Pequeno Coral*

As análises de conjuntos cn de ambos os Corais mostram que a superposição de seus **segmentos lineares**⁶ gera, verticalmente, um grande número de conjuntos cn de quatro elementos. Uma interpretação de suas harmonias poderia também ser realizada por meio da redução da maioria dos conjuntos cn de quatro elementos ao conjunto de três elementos cn 3-11, por meio da exclusão de notas não harmônicas (notas de passagem, bordaduras, etc.). De fato, a ocorrência exclusiva de tríades e **díades**⁷ maiores e menores em pontos de articulação formal dos movimentos e o emprego generoso de notas de passagem e bordaduras apontam para o fato de que o conjunto 3-11 permeia tanto os Corais quanto a Canção do Diabo, estabelecendo grande coerência e unidade nessa seqüência de movimentos. Além disso, o conjunto 3-11 é empregado na Canção do Diabo do começo ao fim (numa figura de acompanhamento que amálgama o violino e o contrabaixo), estabelecendo o contato de suas extremidades com os dois corais que circundam este movimento.

Análise detalhada do *Pequeno Coral*

O conjunto cn 6-9, encontrado na primeira frase da clarineta (c.1-5), é o **conjunto nexus**⁸ do *Pequeno Coral*. A coleção dos segmentos horizontais do *Pequeno Coral* mostra que esse movimento é muito **conectado**,⁹ uma vez que a maioria desses conjuntos cn pertence ao **sub-complexo cn** (ou **Kh**)¹⁰ de 6-9 (veja Apêndice 1). Além disso, o conjunto nexus 6-9 tem **relações de similarida-**

de¹¹ com todos os outros conjuntos cn de 6 elementos que aparecem no *Pequeno Coral*. O conjunto 3-11, que organiza harmonicamente o *Pequeno Coral*, é um **sub-conjunto cn** (veja definição na nota 2) que está contido na maioria dos conjuntos cn lineares deste movimento.

O Soldado e a Princesa permanecem abraçados no palco enquanto o Diabo, derrotado, inexplicavelmente, reúne forças e retorna sorrateiramente, na *Canção do Diabo*, para anunciar sua vingança. Pode-se pensar, aqui, num paralelo entre o texto e a música. Como se abraçam o Soldado e a Princesa, se abraçam também as linhas do contrabaixo e do violino, formando o acorde perfeito de Dó maior, que atravessa todo o movimento em *ostinato*. Ao mesmo tempo, assim como o Diabo que ressurge, melodias contrastantes e impositivas no trombone e no trompete intervêm perturbadoramente (c.12-17, 29-32, e 36-39) para ilustrar suas palavras fatídicas: “*Recapturado por mim, seu destino será pior...*”, depois “*... meu ódio aumenta...*” e, finalmente, “*... para ver que, vivo, ele será tosss... tado!*”. A seguir, esse contexto é analisado em detalhe.

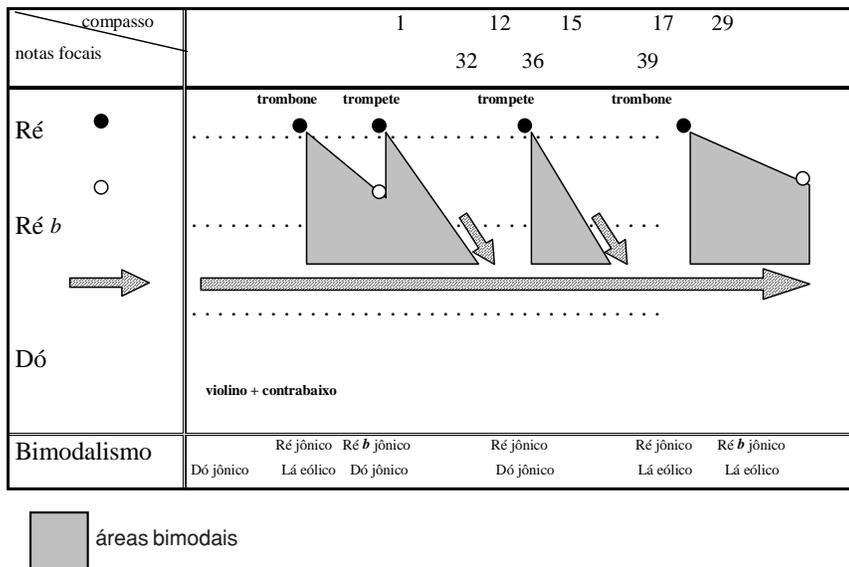
Análise detalhada da *Canção Do Diabo*

A estrutura escalar geral da *Canção do Diabo* pode ser descrita como uma linha triádica inteiramente focada em Dó, sobre a qual estão superpostos fragmentos melódicos cadenciais, que estabelecem uma bitonalidade temporária. As notas focais desses fragmentos melódicos estão a uma distância de uma segunda maior (Ré) e uma segunda menor (Ré bemol) do foco principal (Dó). A linha do trombone nos c.12-15 inicia-se no modo jônico em Ré, mas, ao invés de concluir no mesmo modo, é “diabolicamente torcida” uma segunda menor abaixo, sugerindo uma cadência no modo jônico em Ré bemol (Ex.2. Veja também o Ex.3).

The image contains two musical staves for trombone in 2/4 time. The top staff shows a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. An arrow labeled 'Ré jônico' points to the G4 note. A horizontal bar above the staff indicates a 'cadência esperada em Ré maior' (expected cadence in D major) ending on the C5 note. The bottom staff shows the same melodic line up to G4, but then descends: F#4, E4, D4, C4, B3, A3. An arrow labeled 'Ré jônico' points to the G4 note. A horizontal bar above the staff indicates a 'cadência de fato: 1/2 tom abaixo em Ré b maior' (actual cadence: 1/2 tone lower in D minor) ending on the B3 note. Both staves are labeled 'trombone' and 'm.12'.

Ex.2 – *Canção do Diabo*: cadência esperada e cadência “diabolicamente torcida”

A linha do trompete nos c.15-17 aponta para um retorno à nota focal Ré por meio de um acorde de sétima da dominante, mas é atraída pela nota focal do *ostinato* formado pelo violino e contrabaixo para, finalmente, também concluir com uma cadência em Dó (Ex.3). Enquanto o par violino/contrabaixo mantém a nota focal Dó, o **foco escalar**¹² desvia-se do modo jônico para o modo eólico nesta mesma passagem (Ex.3). Os mesmos eventos repetem-se ao final do movimento, mas em ordem inversa e separadamente: o trompete (Ré para Dó) nos c.29-32 e o trombone (Ré para Ré bemol) nos c.36-39 (Ex.3).



Ex.3 – Bi-modalidade e notas focais na *Canção do Diabo*

Os fortes contrastes existentes na *Canção do Diabo* aparecem com uma transparência ainda maior sob a perspectiva da análise de conjunto de notas. O conjunto 7-1, encontrado na linha do trombone, não pertence ao complexo de conjuntos K (6-13), que contém o conjunto nexus. Além disso, o conjunto 7-1 não é conectado nem mesmo com o subconjunto 3-11, que permeia todo o movimento.

Análise detalhada do *Grande Coral*

Após a *Canção do Diabo*, a expectativa do público é dirigida para uma luta final entre o Soldado e o Diabo, pois este, que já fôra derrotado uma vez, retorna à cena novamente. Entretanto, ao invés de tornar-se uma moldura musical para preparar essa ação, o *Grande Coral* nos surpreende com uma guinada repentina e determinante - um anticlímax - para a conclusão da *História do Soldado*. O Soldado, que vencia a luta contra o Diabo, entrega-se inexplicavelmente, sem lutar. A escolha do coral luterano como modelo para o *Grande Coral* revela

o senso crítico de Stravinsky em relação a valores contraditórios àqueles pregados pela Igreja, revelando temor, obediência cega e passividade. Valores que, eventualmente, poderíamos especular, sublinhavam o ir e vir dos cidadãos na Europa daquele período.¹³ O mesmo gênero musical sacro, que foi usado para expressar amor e serenidade no *Pequeno Coral*, é usado aqui para articular a virada arbitrária da *História do Soldado*. A grandiosidade e pompa no início do *Grande Coral* gradualmente dá lugar a um sentimento de frustração, ao mesmo tempo em que se revela a posição de submissão e resignação do Soldado de não retornar ao aconchego de sua casa e à mãe, e de não permanecer ao lado de sua amada, a Princesa.

O texto do *Grande Coral*, que engendra essa mudança brusca de direção na ação dramática, pode ser dividido em três partes, de acordo com seu conteúdo. A primeira parte do texto é uma seqüência de comandos, cujo teor impositivo lembra tanto a obediência religiosa quanto a militar. Proferidos pelo narrador, prepararam a inesperada “deposição de armas” do Soldado: “*Você não deve buscar para somar...*” (c.4 em diante), e “*Ninguém pode ter tudo...*” (c.9 em diante). As tríades maiores em *fortissimo* sob fermatas *ad libitum* enfatizam a relação texto-música, explicitando a imposição, ausência de conflito e o reestabelecimento da ordem.

A segunda parte do texto do *Grande Coral* retrata o Soldado como se estivesse passando por um processo de lavagem cerebral. Ao mesmo tempo em que desiste de seus valores mais caros - a liberdade (ir para casa) e o amor (a Princesa), ele está aparentemente alegre. A falsa alegria do texto revela-se nas cores escuras da música. As palavras “*Uma coisa feliz ... e eu tenho tudo ...*” na mente obnubilada do Soldado (c.14 em diante) são musicalmente expressas por uma seqüência cromática ascendente de bicordes de sétima maior (c.18-19), marcando esse trecho como o mais dissonante do *Grande Coral* (Veja o Ex.8 mais à frente).

A terceira parte do texto do *Grande Coral* é caracterizada pelo tom vago e resignado de “*Bem, tudo começou... Imagine, imagine... nunca saberia...*” (c.28 em diante). A harmonia dessa seção cria uma atmosfera indefinida, que é combinada com um material diatônico em *pianissimo* no modo eólico em Lá, terminando em um acorde de quarta e sexta (que não resolve) com foco na nota Sol. Curiosamente, esta passagem de caráter introspectivo, instável e triste ocorre a cerca de 2/3 do início do movimento *Grande Coral*, numa proporção que nos

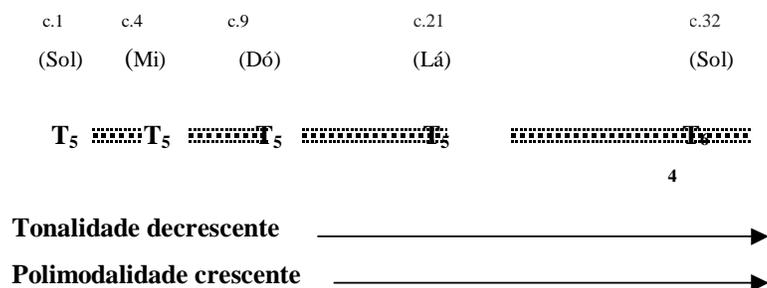
remete à seção áurea,¹⁴ característica matemática que, em música, muitas vezes coincide com a ocorrência do clímax da obra. Dentro do *Grande Coral* não temos um clímax, mas, sim, um anticlímax, em que todas as expectativas de vitória do Bem sobre o Mal são gradualmente frustradas.

O anticlímax do *Grande Coral* é precedido pelo clímax emocional e cênico da obra como um todo, representado pela crescente disputa entre o Diabo e o duo Soldado/Princesa. Esse clímax inclui as três danças (*Tango, Ragtime, Valsa*), a *Canção do Diabo* e o *Pequeno Coral* (sub-intitulado “*O Abraço*”), que coincidem aproximadamente com os primeiros 2/3 da obra. Assim, ainda sob o ponto de vista da proporção áurea na forma musical, pode-se estabelecer uma dupla relação de simetria: uma em âmbito local e outra no âmbito global (Ex.4). Em outras palavras, o clímax dá lugar a um anticlímax, que serve como tal não só para o movimento *Grande Coral*, mas também para toda a *História do Soldado*.

Ex.4 - Seção áurea, clímax e anticlímax na *História do Soldado*.

A alternância entre idiomas polimodais e cadências tonais no *Grande Coral* pode ser descrita como um processo dialético. Acordes cadencialmente tonais, bastante proeminentes no início do movimento, tornam-se gradativamente esparsos devido à interferência de materiais politonais (Ex.5). Por outro lado, o contraponto polimodal, menos freqüente no início do movimento, torna-se gradativamente mais extenso à medida que nos aproximamos do final do movimento. Além disto, o processo dialético de referências tonais dando lugar à

polimodalidade é enfatizado pelo enfraquecimento da seqüência harmônica tonal de acordes maiores. Isso fica muito evidente no espaçamento cada vez maior desses acordes e na conclusão do *Grande Coral*, em que um acorde cadencial de quarta-e-sexta não se resolve (Ex.5).



T Acordes tonais cadenciais (tríades maiores)

Contraponto polimodal

Ex.5 - Dialética entre tonalidade e polimodalidade no *Grande Coral*

Uma observação minuciosa dos materiais escalares do *Grande Coral* revela um esquema de escalas e de notas focais unificado. A relação entre uma nota focal principal e uma nota focal secundária, distanciadas de uma quinta justa, já havia sido estabelecida no *Pequeno Coral*, como foi demonstrado acima. Essa característica volta a aparecer no *Grande Coral*. Além disso, o conteúdo dos eventos harmônicos verticais, resultantes da superposição de **modos quase-tonais**¹⁵, arranjados dois-a-dois (jônico e mixolídio e, depois, eólico e dórico), permite a ocorrência de cadências que se encaixam no esquema harmônico tonal geral.

O *Grande Coral* divide-se em seis seções formais, claramente definidas por fermatas. Na primeira seção (c.1-4, veja Ex.6), a clarineta e o trompete estão no modo jônico (ou modo maior) em Sol, o trombone está no modo mixolídio em Sol, e o fagote está no modo jônico em Ré. A hierarquia tonal entre os centros focais Sol e Ré é estabelecida através da função melódica dos Fás-sustenidos (sensíveis) e da meia-cadência em Sol no c.3. Apesar disso, os Dós-sustenidos

no fagote apontam para a nota focal Ré, evitando que a nota focal Sol predomine completamente. Essa primeira seção termina com uma meia-cadência num acorde de Mi maior no c.4. Essa seção é a que contém referências tonais mais fortes em todo o movimento. Por exemplo, o acorde Dó-Mi-Sol, imediatamente anterior à primeira meia-cadência, nada mais é do que um acorde de IV grau preparatório da dominante no **foco escalar de Sol**.¹⁶ Com relação ao centro escalar de Ré, os acordes Lá- Dó # -Mi-Sol no primeiro tempo do c.2, e o acorde Lá-Dó # -Mi-Si no segundo tempo do c.4, podem ser vistos como um acorde de sétima da dominante e um acorde de nona da dominante circundando a tríade de Ré maior. Mais do que isso, essa tríade de Ré maior pode ser vista como tendo a função de subdominante, precedendo a tríade de Mi maior (vista como dominante), a qual resolve na tríade de Lá menor no c.6 da segunda seção. Deve-se observar aqui a maneira engenhosa com que Stravinsky faz referência a duas das mais estereotipadas progressões harmônicas tonais, à dominante e à tônica: I-IV-V e IV-V-i, respectivamente, diluídas no ambiente polimodal do início do movimento (Ex.6).

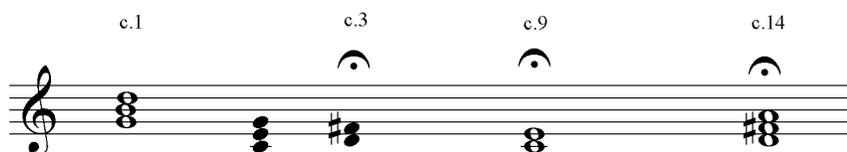
Sol: I _____ IV ___ V
 Ré: V₇ _____ I _____ V₉
 Lá: IV _____ V _____ i

Ex.6 - Referências tonais em ambiente polimodal no *Grande Coral*

Como acontece em grande parte dos materiais introdutórios na música do século XX (e de outros períodos em que haja desenvolvimento temático), os primeiros compassos do *Grande Coral* são reveladores, porque contém elementos estruturais que são reutilizados nas seções subseqüentes, em diversos níveis, como será demonstrado.

Referências tonais são menos óbvias na segunda seção do *Grande Coral* (c.5-9), principalmente porque o modo jônico não é mais utilizado. O modo mixolídio em Dó predomina em todas as vozes, mas a presença de notas estranhas a este modo sugere a penetração de outros modos. O Si natural no fagote (c.6) sugere a presença do modo eólico em Lá, e o Mi-bemol no contrabaixo no (c.8) sugere a presença do modo eólico em Dó (ou modo dórico em Dó? O Si natural poderia ainda ser visto como remanescente da escala eólia em Lá no fagote). A primeira nota focal desta seção é o Lá, que depois se move para Dó, culminando no acorde de Dó maior (c.9). A importância da nota focal Lá está no fato de que ela faz a conexão entre a primeira e a segunda seções, como foi demonstrado anteriormente.

A nota focal Sol retorna na terceira seção do *Grande Coral* (c.10-14), através da ocorrência do modo mixolídio em Sol em todas as vozes, exceto no contrabaixo e no trombone. O contrabaixo e o trombone estão no modo mixolídio em Dó, estendendo assim a nota focal da seção anterior. A terceira seção termina com um acorde de Ré maior, repetindo de maneira ampliada a meia-cadência que abre o movimento (Ex.7, compare c.1-3 com c.1-9-14).



Sol: I _____ IV ____ V

Sol: I _____ IV _____ V

Ex.7 - Paralelismo harmônico em pequena e larga escala no *Grande Coral*

Lá e Mi, respectivamente, são as notas focais primária e secundária¹⁷ da quarta seção do *Grande Coral* (c.15-22). A nota focal da primeira frase (c.15-17) permanece ambígua: a clarineta parece mudar seu foco de Ré para Mi, o fagote ondula em torno do Lá sem se ater a uma única escala, o trompete traça os contornos de uma melodia em Mi menor e o trombone esboça o modo

mixolídio (ou modo Dórico?) em Lá. Uma leve predominância do centro escalar Lá é estabelecida por uma meia-cadência com a tríade de Mi maior no c.17. Isso fica mais claramente definido na segunda frase desta seção (c.18-22). Mudando de registro, a clarineta parece focar brevemente nas notas Ré, depois Mi, e finalmente Lá, sugerindo a escala de Mi menor (ou Mi dórico?). O fagote, no modo jônico em Lá, continua oscilando em torno da nota Lá, que agora é a tônica. O trompete, ascendendo cromaticamente de Mi para Lá, está no modo jônico em Lá. O trombone também está no modo jônico em Lá e executa o estereotipado movimento harmônico do baixo V-I no final da terceira seção.

A quarta seção (c.15-22) contém as harmonias mais dissonantes do *Grande Coral*, especialmente na seqüência de quatro sétimas maiores sucessivas entre as linhas do fagote e do trompete nos c.18-19. Significativamente, essas dissonâncias polimodais movem-se principalmente em graus conjuntos cromáticos, e podem ser compreendidas como um prolongamento¹⁸ da dominante de Lá, que é a principal nota focal da seção. Essa condução de vozes cromáticas paralelas está inserida no esqueleto harmônico tonal IV-V-I, que estrutura toda a seção (Ex.8).



Ex.8 - Estrutura tonal, dissonâncias polimodais e prolongamento harmônico no *Grande Coral*.

Note que o idioma tonal IV-V-I já havia sido utilizado duas vezes em seções anteriores. Curiosamente, a cadeia de dissonâncias cromáticas não resulta em uma sonoridade áspera ou tensa. Ao contrário, as dinâmicas em *piano* do fagote e trompete estabelecem um caráter de calma, resignação, uma afirmação desolada que contribui para frustrar um *finale* grandiloqüente anunciado pelo título do movimento e pelos acordes perfeitos maiores em *fortissimo* dos primeiros compassos.

A quinta seção do *Grande Coral* (c.23-28) é a mais diatônica. Todas as vozes começam no modo eólico em Lá e são fortemente focadas na nota Lá. O violino segura a nota Lá até a cadência final que fecha esta seção. Somente no final da seção é que todas as vozes começam a se inclinar em direção à nota focal Ré. As melodias da clarineta e do trompete estão no modo eólico em Lá, e movem-se subitamente para atingir os Fás-sustenidos cadenciais no c.27. O fagote também está no modo eólico em Lá, e foca em Ré ao final de sua frase. O trombone é o único instrumento que claramente abandona o modo eólico em Lá. Entretanto, sua melodia sugere ambigüamente o modo de Ré menor (c.26), devido à presença de um Dó-sustenido e um Si-bemol. Sugere também modo de Ré eólico (c.26-27) devido à presença de um Si-bemol e um Dó-natural. O domínio absoluto da nota focal Lá nesta seção a confirma como a segunda mais importante nota focal de todo o movimento.

A sexta seção do *Grande Coral* (c.29-32) traz de volta a nota focal Sol, que é a principal nota focal do movimento. Inicialmente, ela interage com materiais escalares remanescentes da seção anterior, focados brevemente em Ré. A clarineta está no modo dórico em Ré. O fagote pode ser analisado tanto no

c.1 c.2 c.3 c.28 c.30 c.32
 Sol: I IV V V IV7⁺ I₆₄

o modo de Ré. O trompete toca somente Sol. O trombone está claramente no modo dórico em Ré. A estrutura desta seção reflete a estrutura da quinta seção do *Grande Coral*, mas em ordem inversa, refletindo o movimento. A substituição

do acorde de tônica na posição fundamental por outro em segunda inversão, e a adição de uma sétima maior ao acorde da subdominante reforçam a hipótese de que harmonias fortemente tonais gradativamente dão lugar a um contraponto polimodal e menos funcional harmonicamente (Ex.9).

A simetria encontrada nos extremos do *Grande Coral* é um exemplo das estruturas em arco que permeiam *A História do Soldado*. Um outro exemplo de simetria estrutural é a alternância entre a nota focal principal Sol e a nota focal secundária Lá nas seções do *Grande Coral*, caracterizando uma forma em arcos alternados (Ex.10).

Ex.10 - Esquema simétrico em arcos alternados das notas focais
(principal e secundária) no *Grande Coral*.

Como foi demonstrado anteriormente, a polimodalidade de Stravinsky no *Grande Coral* é baseada principalmente na superposição de modos distanciados de uma quinta justa, os quais têm em comum grande parte de seu conteúdo escalar. As seções do *Grande Coral* geralmente apresentam uma nota focal predominante (quase sempre Sol ou Lá), a qual é acompanhada de uma nota focal secundária, que permanece estacionária ou então se move em direção à outra nota focal. A seguinte tabela mostra as notas focais (e modos) principais e as notas focais (e modos) secundárias das seções do *Grande Coral* (Ex.11).

Seção:

Compassos:

Nota Focal:

Seção	I	II	III	IV	V	VI
Nota focal / modo principal	Sol jônico (mixolídio)	Dó mixolídio	Sol mixolídio	Lá jônico (mixo./dór.?)	Lá eólico	Sol mixolídio (jônico?)
Nota focal / modo secundário	Ré jônico	Lá eólico	Dó mixolídio	Mi menor	Ré menor (eólico?)	Ré dórico

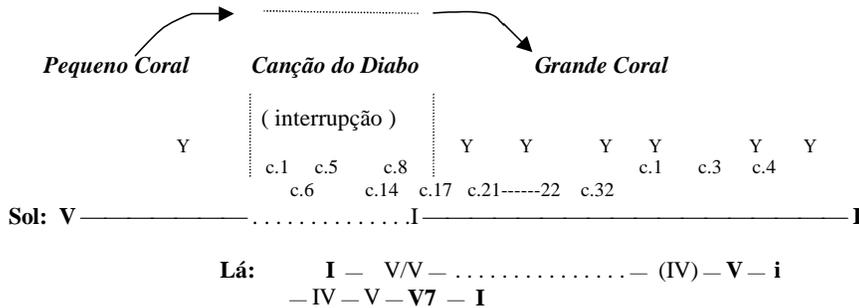
Ex.11 - Notas focais (e modos) principais e notas focais (e modos)
secundárias no *Grande Coral*

Outras relações entre o *Pequeno Coral*, a *Canção do Diabo* e o *Grande Coral*

A análise de conjunto de notas do *Grande Coral* mostra que sua construção é semelhante à construção do *Pequeno Coral* e da *Canção do Diabo*. A maioria dos segmentos verticais geram conjuntos de 4 elementos, os quais podem, na sua maioria, ser reduzidos ao conjunto 3-11, por meio da exclusão de notas não-harmônicas. As díades que ocorrem em pontos de articulação estrutural, como aquelas no *Pequeno Coral*, apresentam um problema para a segmentação vertical. Como discutido anteriormente, estas díades têm uma conotação tonal muito forte por constituírem o intervalo de terça e, assim, sugerem uma pertinência ao conjunto 3-11. Embora existam vários conjuntos de 6 elementos no *Grande Coral* (6-2, 6-Z3, 6-Z12, 6-Z25, 6-32, 6-33, 6-Z40 e 6-Z41), 6-32 pode ser claramente definido com o conjunto nexus do *Grande Coral*, uma vez que apresenta o maior número de relações Kh e relações de similaridade. A *Canção do Diabo* e o *Grande Coral* também estão inter-relacionados através da presença, em ambos, de conjuntos cn cromáticos que contrastam com materiais basicamente diatônicos. O conjunto 5-2 (segmento da clarineta, c.15-17) e o conjunto 6-2 (segmento do fagote+trompete, c.12-15) do *Grande Coral* espelha o conjunto 7-1 da *Canção do Diabo* (segmento do trombone, c.12-15). É relevante observar que ambos os conjuntos cn cromáticos sublinham o conteúdo dramático do texto, que está relacionado ao maquiavelismo do Diabo.

A natureza harmônica multifacetada do polimodalismo empregado por Stravinsky nos permite fazer uma última consideração especulativa a respeito da unidade, coerência harmônica e desenvolvimento dramático da seqüência formada pelo *Pequeno Coral*, *Canção do Diabo* e *Grande Coral*. Em primeiro lugar, a possibilidade de compreender a relação tonal dominante-tônica (V → I) entre o *Pequeno Coral* e o *Grande Coral* (notas focais Ré → Sol) como interrompida pela *Canção do Diabo* (Ex.12). Em segundo lugar, a possibilidade de uma progressão harmônica envolvendo a nota focal secundária Lá de ambos os corais e, novamente, sua interrupção pela *Canção do Diabo* (Ex.12). Ambas as interrupções do fluxo harmônico que poderia se estabelecer entre os dois *Corais* ganham maior sentido quando se observa que essa interrupção, pela *Canção do Diabo*, reflete uma interrupção cênica inesperada na *História do Solda-*

do e a substituição do seu clímax por um anti-clímax. Mais uma vez, Stravinsky nos mostra, no todo e nas partes, como utilizar as estruturas musicais para conduzir e expressar a ação dramática.



Ex.12 - Interrupção, pela *Canção do Diabo*, de possíveis progressões harmônicas tonais entre o *Pequeno Coral* e o *Grande Coral*

Apêndice 1 - Tabela sintética da Análise de Conjunto de Notas do *Pequeno Coral*, *Canção do Diabo* e *Grande Coral*.

Pequeno Coral

Conjunto Nexus	Relações Kh	Rel. Similaridade Rp	Rel. Similaridade R ₁
6-9	3-2, 3-11 4-11, 4-22 7-14, 7-23 8-23	6-33 6-Z40	6-Z40

Canção do Diabo

Conjunto Nexus	Relações Kh
6-31	3-11 8-11

Grande Coral

Conjunto Nexus	Relações Kh	Rel. Similaridade Rp	Rel. Similaridade R ₁
6-32	3-2, 3-5, 3-11 4-11 5-23, 5-27, 5-35 7-23, 7-27, 7-25 8-14 9-9	6-33	6-33

Referências

- BERGER, Arthur. Problems of pitch organization in Stravinsky. In: *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*. Ed. Benjamin Boretz e Edward T. Cone. Princeton, New Jersey: Princeton University, 1968.
- FORTE, Allen. *The structure of atonal music*. New Haven: Yale University, 1973.
- FORTE, Allen, GILBERT, Steven. *Introduction to schenkerian analysis*. New York: W. W. Norton, 1982.
- HOWAT, Roy. Bartók, Lendvai and the principles of proportional analysis. In: *Music Analysis*, v.2, n.1, p.68-95, 1983.
- HAMILTON, David. Igor Stravinsky: a discography of the composer's performances. In: *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*. Ed. Benjamin Boretz e Edward T. Cone. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1968.
- HARE, Nicholas. Notas no folheto do CD *The soldier's tale*. Pangea Records: PAND-6233, 1988. (CD).
- LENDVAI, Ernő. *Bela Bartók: an analysis of his music*. Londres: Kahn & Averill, 1971.
- NIELSON, Lewis. *Analysis of twentieth-century music*. Athens: University of Georgia, 1991.
- NOGUEIRA, Ilza. Ambigüidade e contextualidade: princípios fundamentais da linguagem pós-Tonal de Ernst Widmer. In: *Cadernos de Estudo: Análise Musical*, v.5, 1988, p.1-20.
- PERSICETTI, Vincent. *Twentieth-century harmony: creative aspects and practice*. New York: W. W. & Norton, 1961.
- PORTER, Andrew. Histoire du soldat; à Werner Rheinhardt. Notas no folheto do CD *The soldier's tale*. Pangea Records: Pand-6233, 1988. (CD).
- STRAVINSKY, Igor. *The soldier's tale*. London: J. & W. Chester, 1924.
- _____. *The soldier's tale*. Ed. John Crewe, Trad. Michael Flanders e Kitty Black. The London Sinfonietta; Kent Nagano, regência; Robert Carsen, direção de cena; Sting, Soldado; Vanessa Redgrave, Diabo; Ian McKellen, Narrador. Pangea Records: PAND-6233, 1988. (CD).
- _____. *An autobiography*. New York: ?, 1936.
- STRAVINSKY, Igor e CRAFT, Robert. *Conversations with Igor Stravinsky*. Garden City, New York: Alfred A. Knopf, 1959.
- TOORN, Pieter C. van den. *The music of Stravinsky*. New Haven: Yale University, 1983.

Notas

1Este estudo é resultado do projeto "Pérolas" e "Pepinos" do Contrabaixo, que conta com auxílio financeiro do CNPq, FAPEMIG e Fundo FUNDEP/UFMG e visa a desenvolver o conhecimento sobre a história, compositores e obras significativas para o

contrabaixo. *A História do Soldado* representa um marco fundamental para a emancipação do contrabaixo na música de câmara.

2 Stravinsky traduziu, para Ramuz, estórias russas de Afanasiev sobre soldados com o Diabo e contou-lhe também suas lembranças de uma banda de rua (trompete, trombone e fagote) em Sevilha e um sonho com um cigano tocando violino na beira de uma estrada (Porter, 1988, p.iii-iv).

3 Há três gravações da suíte de *A História do Soldado* com a direção do próprio Stravinsky (Hamilton, 1968, p.274), todas pela Columbia Records: a primeira, em disco de 78 rotações, foi realizada em Paris, em 1932 (3-Col.M-184), a segunda foi feita em New York, em 1954 (Col.MI-4964) e a última, em versões monofônica e estéreo, foi feita em Hollywood, em 1961 (Col.ML-5672 e Col.MS-6272).

4 **Complexo de conjuntos**, ou **K**, é uma coleção de conjuntos cn relacionados por inclusão, formado por um conjunto cn (e seu complemento) e todos os seus subconjuntos cn (e seus complementos). **Complemento** de um conjunto cn é aquele que contém todos os outros membros que faltam para completar o total cromático sem repetição; por exemplo, 5-35 e 7-35. **Subconjunto** é um conjunto cn cujos elementos estão contidos em outro conjunto cn , chamado **Superconjunto**; por exemplo o conjunto cn 4-5 (0, 1, 2, 6) é um subconjunto do superconjunto 8-6 (0, 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8), uma vez que todos os seus elementos (0, 1, 2, 6) estão contidos em 8-6.

5 **Nota focal**, na Teoria Escalar, é o grau de uma escala que se destaca sobre as demais através de contorno melódico, repetição, ornamentação, pertinência ao acorde da tônica, cadências harmônicas e melódicas.

6 **Segmentação**, na Teoria de Conjunto de Notas, é o procedimento analítico para determinação (vertical, horizontal ou ambas) dos conjuntos cn através da seleção de unidades musicais (harmônicas, melódicas, ou harmônico-melódicas) significativas de uma composição.

7 A teoria de Allen Forte prevê apenas conjuntos cn contendo de três a nove elementos. Apesar disso, **díades**, que equivalem a conjuntos de dois elementos, podem ser incorporadas em análises de conjuntos de notas pela freqüência de sua classe intervalar em vetores de conjuntos cn proeminentes na música (Nielson, 1991), como na escrita cada vez mais econômica e rarefeita de Stravinsky, que, muitas vezes, se reduz a apenas duas classes de notas.

8 **Conjunto nexus** é o conjunto referencial de um complexo de conjuntos que possui o maior número de relações de inclusão com os conjuntos cn deste complexo. Os conjuntos nexus são prioritariamente hexacordes, uma vez que têm complexos de conjunto cn menores e, por isso, mais diferenciados.

9 **Conectividade**, na Teoria de Conjunto de Notas, refere-se à condição em que todos os conjuntos cn formados pelos segmentos de uma composição (ou seções significativas de uma composição) estão interrelacionados, através de um ou mais conjuntos nexus (veja Nota de rodapé 6). Embora Forte não especifique graus de conectividade, pode-se dizer que uma peça é **mais conectada** ou **menos conectada** com base no grau de coerência e hierarquização de seus segmentos. Um paralelo pode ser traçado entre o grau de conectividade em música atonal e o grau de funcionalidade harmônica em música tonal.

10 **Subcomplexo de conjuntos cn**, ou **Kh**, é a restrita coleção dos conjuntos cn que tem relação de inclusão simultaneamente com (1) o conjunto nexus e (2) com o complemento desse conjunto nexus. A incidência de relações do Kh está diretamente relacionada com o grau de unidade de uma seção ou composição atonal.

11 **Relações de similaridades** na Teoria de Conjuntos de Notas referem-se às maneiras com que podem ser comparadas as semelhanças e diferenças estruturais (classes de notas e conteúdo intervalar) entre dois conjuntos cn de mesma cardinalidade (mesmo número de elementos) não-equivalentes. Existem três tipos principais de similaridade: R_p , R_1 (e R_2), e R_0 .

12 **Foco escalar** na Teoria Escalar é a predominância de uma escala sobre as demais através da ênfase nos seus graus característicos, ou nos acordes da tônica e dominantes(s), ou em cadências harmônicas e melódicas, etc. Para uma explicação detalhada sobre formação de escalas modais, graus característicos e dominantes duplas, veja Persichetti (1961, p.31-65).

13 Stravinsky mudou-se da Rússia para a França em 1911, para a Suíça em 1914, de volta à França em 1920 e, finalmente, em 1939, emigrou para os Estados Unidos.

14 **Seção áurea** é a divisão de uma linha em duas partes, de maneira que a proporção do segmento menor para o segmento maior é igual à proporção do segmento maior para a somatória dos dois segmentos. Os segmentos equivalem a 0.618 e 0.382 do todo, o que é aproximadamente 2/3 e 1/3. Esta proporção é também encontrada com

bastante aproximação na Série Fibonacci (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, etc.). Para outros exemplos do uso da seção áurea em música, veja o livro *Bela Bartók: An Analysis of His Music* (Lendvai, 1971) e o artigo *Bartók, Lendvai and the Principles of Proportional Analysis* (Howat, 1983).

15 **Modos quase-tonais** (jônico e mixolídio; eólico e dórico) são aqueles que guardam uma similaridade melódica e harmônica significativa com as escalas maior e menor, respectivamente.

16 A terminologia **foco escalar em Sol** inclui o foco escalar em Sol jônico e o foco escalar em Sol mixolídio.

17 Em Teoria Escalar, quando há predominância de mais de uma nota focal, pode-se pensar hierarquicamente em uma **nota focal primária** e uma **nota focal secundária**.

18 O termo **prolongamento**, criado por Heinrich Schenker (1868-1935), refere-se à continuação da função de uma nota ou acorde, mesmo que não estejam presentes todo o tempo. Veja mais sobre prolongamento no livro de Forte e Gilbert (1982, p.142-148).