

Estruturas harmônicas em Stravinsky: condução de vozes atonais nas texturas corais de *Agnus Dei*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Marco Antônio Ramos Feitosa

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - marco.feitosa@yahoo.com

Resumo: Neste artigo, são analisadas as estruturas harmônicas das partes corais de *Agnus Dei*, o último movimento da *Missa* de Igor Stravinsky através do conceito de “encadeamento” ou “condução de vozes atonais” (Straus) e da Teoria Pós-Tonal. Na análise evidenciamos tais procedimentos contrapontísticos enquanto um sofisticado e interessante processo composicional.

Palavras-chave: Igor Stravinsky. *Missa*. Condução de vozes atonais. Teoria Pós-Tonal.

Harmonic Structures in Stravinsky: Atonal Voice-Leading in Chorale Textures of *Agnus Dei*

Abstract: In the present paper, we analyze the harmonic structures of the choir parts from *Agnus Dei*, the last movement of Igor Stravinsky’s *Mass*, through the concept of “atonal voice-leading” (Straus) and through the Post-Tonal Theory. In the analysis we highlight the work’s contrapuntal procedures as a sophisticated and interesting compositional process.

Keywords: Harmonic Structures in Stravinsky. Atonal Voice-Leading. Post Tonal Theory.

1. Considerações Iniciais

Composta no período de 1944 a 1948, para coro misto e duplo quinteto de sopros¹, a *Missa*, do compositor russo Igor Stravinsky (1882-1971), caracteriza-se como sendo um dos exemplos mais significativos da música sacra do século XX, dada a sua linguagem e estruturação musical (pós-tonal) – uma inovação, em certo sentido, em meio ao gênero musical litúrgico da época, haja vista os novos parâmetros de estruturação e organização das alturas empreendidos – e o seu caráter bastante objetivo, essencialmente litúrgico e funcional. Trata-se, portanto, segundo as palavras do maestro americano Robert Craft (1923-), de um dos “mais fortes desafios, nos últimos duzentos anos, ao declínio da Igreja como instituição musical”².

Tal desafio foi ainda maior ao se considerar o nível de dificuldade de execução da obra, sobretudo do ponto de vista da afinação do coro, o que inclusive fez com que o compositor optasse por fazê-la segundo a tradição do culto católico romano, a despeito de suas raízes ortodoxas, tendo em vista o fato de que na Igreja Ortodoxa não são permitidos instrumentos musicais além da voz durante as celebrações litúrgicas:

Eu queria que minha *Missa* fosse utilizada liturgicamente, uma impossibilidade absoluta na medida em que se tratava da Igreja Russa, em que a tradição ortodoxa

proíbe instrumentos musicais em seus serviços e em que posso suportar o canto sem acompanhamento [*a capella*] apenas nas músicas mais harmonicamente primitivas³.

Nesse sentido, os instrumentos de sopro, além, é claro, de ornamentarem e enriquecerem timbristicamente a obra, servem também de suporte harmônico para o coro, sendo imprescindíveis em algumas passagens mais complexas. No entanto, no último movimento, *Agnus Dei*, há trechos *a capella* relativamente extensos, nos quais o coro se encontra, digamos, “abandonado à sua própria sorte”, um procedimento que se distingue significativamente daqueles empregados nos movimentos anteriores e que, por isso mesmo, despertou a nossa curiosidade em compreender a sua estruturação musical, bem como os processos composicionais utilizados. Assim, buscaremos investigar de que maneira tais seções de texturas corais, exclusivamente⁴, foram estruturadas harmônica e composicionalmente.

2. Condução de Vozes Atonais

O conceito de “encadeamento” ou “condução de vozes atonais”⁵ se refere a diversos procedimentos contrapontísticos da música atonal e pós-tonal, baseados em parâmetros outros que não as regras estritas do contraponto tradicional (tonal e modal, por exemplo). Em outras palavras:

Um meio útil de descrever o encadeamento na música pós-tonal envolve a atenção ao contraponto das classes de notas criado pela transposição e inversão. Como temos visto, a transposição e a inversão envolvem o mapeamento de notas de um conjunto para o próximo. Aqueles mapeamentos podem ser entendidos como incluindo vozes pós-tonais, as quais se movem através da textura musical⁶.

Assim, os referidos parâmetros de elaboração do contraponto atonal ou pós-tonal, podem ser estabelecidos a partir de relações intervalares, como a transposição e a inversão, o que na verdade é bastante comum no contraponto tradicional, porém essas relações se dão num nível menos óbvio ou mais “abstrato”⁷. Além disso, regras de resolução e condução das vozes podem simplesmente não existir naquele contexto musical, dando lugar à simples arbitrariedade do compositor.

Sabe-se hoje que Stravinsky se valeu desse procedimento em muitas de suas obras, estabelecendo, assim, inusitadas relações musicais a partir dos intervalos entre as alturas, sejam elas pertencentes a uma determinada escala, conjunto, linha melódica, motivo, etc. São muitos os artigos⁸ que expõem essa técnica composicional em seus trabalhos, sendo

fundamentais enquanto ponto de partida para a nossa própria abordagem analítica, detalhada a seguir.

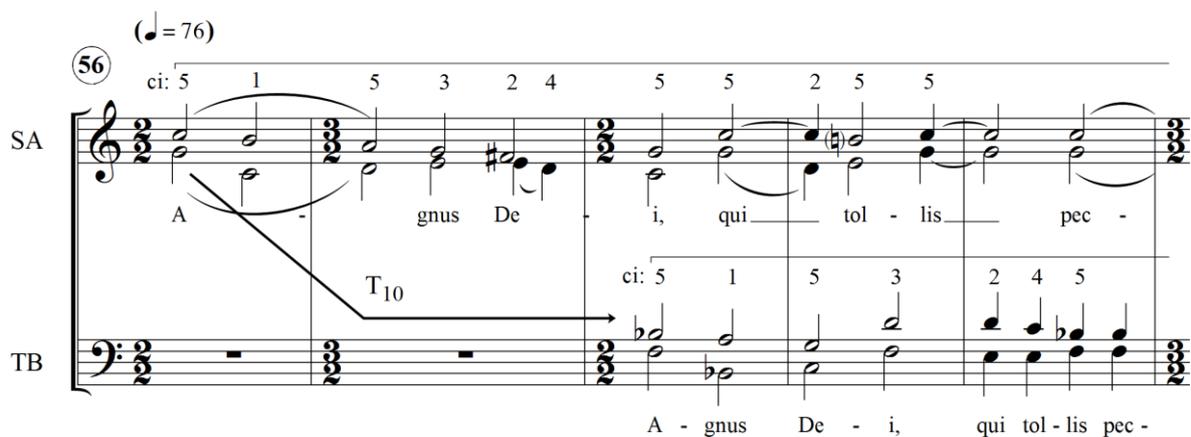
3. Estruturas Harmônicas de *Agnus Dei*

Com andamento moderado ($\pm \uparrow 76$) e duração aproximada de 3 minutos, o *Agnus Dei* possui métrica variável (multimetria⁹) e forma seccional simétrica, dividida em conformidade com a estrutura tripartida do texto:

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis.
*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona nobis pacem.*¹⁰

As seções principais, nas quais o texto é cantado, constituem-se exclusivamente de texturas corais *a capella* e são intercaladas por seções de interlúdios instrumentais idênticos, repetidos três vezes ao longo da peça, exceto pela *coda* final. Cada uma dessas seções vocais apresenta um conteúdo musical em sua maior parte independente, porém, preserva profundas relações estruturais com as outras duas, como será visto.

Na primeira seção, como em todas as outras, as estruturas harmônicas são resultado de um contraponto livre, não convencional, e o processo composicional empreendido consiste basicamente de imitações canônicas, relacionadas por transposição¹¹ e fundamentadas nas classes de intervalos¹² entre os dois pares de vozes, Sopranos e Contraltos (SA) / Tenores e Baixos (TB):



The image shows a musical score for Soprano Alto (SA) and Tenor Bass (TB) parts. The tempo is marked as $\text{♩} = 76$. The score is numbered 56. The SA part begins with a half note 'A' followed by a series of notes with fingerings: 5, 1, 5, 3, 2, 4, 5, 5, 2, 5, 5. The TB part begins with a half note 'A' followed by notes with fingerings: 5, 1, 5, 3, 2, 4, 5. An arrow labeled T_{10} indicates a transposition of 10 semibreves between the two parts. The lyrics are: SA: gnus De i, qui tol - lis pec - ; TB: A - gnus De - i, qui tol - lis pec -

57



SA
- ca - ta - mun - di: mi - se - re - re no - bis.

TB
ca - ta - mun - di: mi - se - re - re no - bis.

Exemplo 1: Seção A, imitações canônicas com classes de intervalos a T_{10} .

No Exemplo 1, nota-se que as classes de intervalos (ci) entre as vozes (díades) superiores (SA) – ci: 5, 1, 5, 3, 2, 4, etc. – foram reutilizadas, a partir do terceiro compasso da seção, através de imitações canônicas nas vozes inferiores (TB), porém transpostas a T_{10} ($G-C \rightarrow F-B \cong$). Percebe-se, também, que a maior parte dos ritmos empregados nas imitações não possui qualquer relação com aqueles utilizados nas díades originais. Fica claro que o compositor se valeu de um parâmetro específico – classes de intervalos – para construir a sua música de maneira livre, obtendo um cânone com certo teor de abstração.

Assim, poderíamos, talvez, considerar impertinente qualquer tentativa de compreensão da estrutura harmônica desse trecho através de uma abordagem analítica distinta, pois não haveria sentido, por exemplo, em se falar de funções harmônicas quando, na verdade, a harmonia é uma consequência direta daquele tipo de encadeamento, que basicamente segue uma regra de maneira quase mecânica.

Na segunda seção, o mesmo procedimento é utilizado, porém as entradas das vozes ocorrem na ordem inversa. Dessa vez, as vozes inferiores (TB) são imitadas pelas superiores (SA), transpostas a T_2 ($A-B \cong \rightarrow B-C$):



SA (Soprano): $ci: 1 \ 3 \ 3 \ 3 \ 5 \ 3$ (measures 59-60)
 TB (Tenor): $ci: 1 \ 3 \ 3 \ 3 \ 5 \ 3$ (measures 59-60)

SA lyrics: A - gnus De - i, qui tol - lis
 TB lyrics: A - gnus De - i, qui tol - lis pec -

SA lyrics: pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re no - bis...
 TB lyrics: - ca - ta mun - di: mi - se - re - re no - bis...

 Exemplo 2: Seção B, imitações canônicas com classes de intervalos a T_2 .

Observe-se, ainda, que não só as classes de intervalos iniciais das vozes inferiores (TB) do Exemplo 2 – $ci: 1, 3, 3, 3, 5, 3$ – como também as alturas (classes de notas) são idênticas às classes de notas e de intervalos das vozes superiores (SA) ao final do Exemplo 1, o que se evidencia como sendo um elemento de coerência e de unidade estrutural entre as seções, ou seja, há, então, uma continuidade imitativa da primeira seção, apesar dos valores rítmicos serem diferentes.

Na última seção vocal, temos um fato novo, diferentemente das outras seções, as entradas de todas as vozes são simultâneas, porém, seguindo a mesma ideia do processo composicional exposto até aqui. Tal simultaneidade acarretou-nos um pequeno problema: afinal, quem agora estaria imitando quem? Diante disso, optamos por insistir no mesmo método analítico e identificar as classes de intervalos dos diferentes pares de vozes:



SA
 (62) ci: 2 1 4 1 5 1 3 0
 A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta
 TB
 A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta

SA
 (63) 2 3 5 3 4 3 3 4
 — mun - di: do - na no - bis pa - cem.
 TB
 — mun - di: do - na no - bis pa - cem.

 Exemplo 3: Seção C, imitações canônicas com classes de intervalos a T_2 .

Como era de se esperar, a partir do Exemplo 3, verificamos que o último movimento não foge à regra dos anteriores, sendo utilizado, também, o mesmo procedimento canônico com base nas classes de intervalos e, inclusive, a mesma transposição da segunda seção – T_2 (D-A → E-B). Além disso, a imitação das vozes inferiores (TB) pelas superiores (SA) ocorre, ao final do terceiro compasso da seção, somente após estas terem também imitado as mesmas classes de notas e de intervalos do final da seção anterior – ci: 2, 1, 4, 1, 5. Assim, a unidade e coerência da obra são novamente reforçadas pela mesma ideia de continuidade imitativa, o que fica claro no exemplo abaixo:

Seção A		a1														a2									
SA		5	1	5	3	2	4	5	5	2	5	5	3	4	3	1	4	5	3	1	3	3	3	5	3
TB		5	1	5	3	2	4	5	5	2	5	5	3	4	3	1	4	5	3						

Seção B		a2					b1					b2			b3													
SA		1	3	3	3	5	3	3	1	3	4	5	2	3	2	1	4	1	5									
TB		1	3	3	3	5	3	3	1	3	4	5	2	3	2	1	4	1	5	1	3	0	2	3	3	2	5	5

Seção C		b2			b3				c1				c2						
SA		2	1	4	1	5	1	3	0	2	3	5	3	4	3	3	4		
TB		5	1	3	0	2	3	5	3	4	3	3	1	1	4	1	1	3	4

Exemplo 4: Relações entre as classes de intervalos das seções vocais A, B e C.

No Exemplo 4, ficam evidentes as relações entre as classes de intervalos, representadas pelos números, empreendidas nos diferentes pares de vozes em cada seção vocal (A, B e C). Os índices associados aos diversos grupos de classes de notas (a1, a2, b1, b2, etc.) indicam as imitações e correspondências que ocorrem em cada cânone. Percebe-se, ainda, que as classes de intervalos dos grupos a2, b2 e b3 são reutilizadas nas seções seguintes, confirmando-se a referida continuidade imitativa enquanto um elemento de unidade. Os grupos assinalados com asterisco (*) representam as classes de intervalos utilizadas arbitrariamente e livremente pelo compositor. Ao final da seção C, ambos os pares de vozes cantam a mesma classe intervalar (ci: 4), encerrando-se, assim, as conduções de vozes resultantes dos cânones de classes intervalares.

4. Considerações Finais

Na maioria das vezes, as análises das obras de Stravinsky são contribuições valiosas no sentido de não só compreender melhor a sua música, mas também de apreender novas e interessantes técnicas composicionais. Vimos que a condução de vozes atonais são procedimentos contrapontísticos operados numa esfera não convencional e mesmo abstrata, isto é, complexa, de difícil entendimento, estruturados musicalmente a partir de uma lógica não facilmente perceptível, o que se configura como um processo composicional sofisticado e interessante, em meio a tantas vertentes técnicas e estéticas. Acreditamos, finalmente, que este artigo tenha sido uma singela colaboração no campo da Teoria Pós-Tonal e um pequeno passo no caminho de busca pela compreensão da música do século XX.



Referências

- AGAWU, V. K. Stravinsky's "Mass" and Stravinsky Analysis. *Music Theory Spectrum*, vol. 11, n. 2, pp. 139-163, Autumn, 1989.
- BABBITT, M. Remarks on the Recent Stravinsky. *Perspectives of New Music*, vol. 2, n. 2, pp. 35-55, Spring - Summer, 1964.
- GROUT, D.; PALISCA, C. *História da Música Ocidental*. 5ª ed. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 2007.
- STEINBERG, M. "Igor Stavinsky: Mass." *Choral Masterworks: A Listener's Guide*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- STRAUS, J. A Principle of Voice Leading in the Music of Stravinsky. *Music Theory Spectrum*, vol. 4, pp. 106-124, Spring, 1982.
- _____. *Introdução à Teoria Pós-Tonal*. 3ª ed. Trad. Ricardo M. Bordini. São Paulo: Editora da Unesp, 2012 e Salvador: EDUFBA, 2013, p. 115 e 116.
- _____. Uniformity, Balance, and Smoothness in Atonal Voice Leading. *Music Theory Spectrum*, v. 25, n. 2, pp. 305-352, Autumn, 2003.
- _____. Voice Leading in Set-Class Space. *Journal of Music Theory*, vol. 49, n. 1, pp. 45-108, Spring, 2005; dentre outros.
- STRAVINSKY, I.; CRAFT, R. *Conversas com Igor Stravinsky*. Trad. Stella R. O. Moutinho. São Paulo: Perspectiva, 1984.

Notas

-
- ¹ Coro misto: SATB (há na partitura uma nota em que o compositor solicita a utilização de vozes infantis nas partes dos Sopranos e Contraltos). Quinteto de madeiras: 2 oboés, 1 corne inglês e 2 fagotes. Quinteto de metais: 2 trompetes e 3 trombones.
- ² STRAVINSKY, I.; CRAFT, R. *Conversas com Igor Stravinsky*. Trad. Stella R. O. Moutinho. São Paulo: Perspectiva, 1984, p. 102.
- ³ Tradução nossa do original: "I wanted my Mass to be used liturgically, an outright impossibility as far as the Russian Church was concerned, as Orthodox tradition proscribes musical instruments in its services and as I can endure unaccompanied singing in only the most harmonically primitive music". STRAVINSKY, I. apud STEINBERG, M. "Igor Stavinsky: Mass." *Choral Masterworks: A Listener's Guide*. Oxford: Oxford University Press, 2005, p. 272.
- ⁴ Não investigaremos aqui as seções de texturas instrumentais do movimento por já haver análises suficientes dos mesmos. Cf. GROUT, D.; PALISCA, C. *História da Música Ocidental*. 5ª ed. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 2007, p.727 e 728; e AGAWU, V. K. Stravinsky's "Mass" and Stravinsky Analysis. *Music Theory Spectrum*, vol. 11, n. 2, pp. 139-163, Autumn, 1989.
- ⁵ Do inglês: *atonal voice-leading*.
- ⁶ STRAUS, J. *Introdução à Teoria Pós-Tonal*. 3ª ed. Trad. Ricardo M. Bordini. São Paulo: Editora da Unesp, 2012 e Salvador: EDUFBA, 2013, p. 115 e 116.
- ⁷ Cf. *ibid.*, p. 12.
- ⁸ Cf. BABBITT, M. Remarks on the Recent Stravinsky. *Perspectives of New Music*, vol. 2, n. 2, pp. 35-55, Spring - Summer, 1964; STRAUS, J. A Principle of Voice Leading in the Music of Stravinsky. *Music Theory Spectrum*, vol. 4, pp. 106-124, Spring, 1982; STRAUS, J. Uniformity, Balance, and Smoothness in Atonal Voice Leading. *Music Theory Spectrum*, v. 25, n. 2, pp. 305-352, Autumn, 2003; STRAUS, J. Voice Leading in Set-Class Space. *Journal of Music Theory*, vol. 49, n. 1, pp. 45-108, Spring, 2005.
- ⁹ O termo *multimetria* se refere a métricas diferentes e sucessivas (em diacronia) e se distingue de *polimetria*, métricas diferentes e simultâneas (em sincronia).
- ¹⁰ Tradução: Cordeiro de Deus que tirais o pecado do mundo: tende piedade de nós. / Cordeiro de Deus que tirais o pecado do mundo: dai-nos a paz.
- ¹¹ Cf. STRAUS, J. *Introdução à Teoria Pós-Tonal*. 3ª ed. Trad. Ricardo M. Bordini. São Paulo: Editora da Unesp, 2012 e Salvador: EDUFBA, 2013, p. 86-88.
- ¹² Cf. *ibid.*, p. 11 e 12.