

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Música

**SINFONIA DOS SALMOS DE IGOR STRAVINSKY:
SUBSÍDIOS PARA UMA INTERPRETAÇÃO**

HERMES COELHO GOMES

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Música do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção de grau de Mestre em Música sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Augusto Östergren.

CAMPINAS – 2006

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Bibliotecário: Liliane Forner – CRB-8ª / 6244

G585s Gomes, Hermes Coelho.
Sinfonia dos Salmos de Igor Stravinsky: subsídios para uma interpretação. / Hermes Coelho Gomes. – Campinas, SP: [s.n.], 2006.

Orientador: Eduardo Augusto Östergren.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas.
Instituto de Artes.

1. Stravinsky, Igor, 1882-1971. 2. Salmos(Música).
3. Sinfonia. 4. Música coral. 5. Regência(Música). 6. Música
sacra. I. Östergren, Eduardo Augusto. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Título em inglês: “Symphony of Psalms by Igor Stravinsky: subsidy for an interpretation”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Stravinsky, Igor – Psalms(Music) –
Symphony -

Choral music – Sacred music - Conducting

Titulação: Mestrado em Música

Banca examinadora:

Prof. Dr. Eduardo Augusto Östergren

Profª Drª Helena Jank

Prof. Dr. Edmundo Villani Côrtes

Prof. Dr. Mauricy Martin

Prof. Dr. Dorotéia Machado Kerr

Data da defesa: 23 de Fevereiro de 2006

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, maestro Manoel Coelho Pinto, *in memoriam*, e Nilza Gomes Pinto, pela condução dos meus primeiros passos acadêmicos, viabilizando assim meu desenvolvimento musical.

À minha esposa Miriam e aos meus filhos Heitor e Maíra, pelo constante amor e apoio tão fundamentais à minha carreira. Sem vocês nenhuma realização profissional e acadêmica teria sentido em minha vida.

À Camerata Ars Musicalis de Campinas (Orquestra de Câmara Metrocamp) e à Associação Canto Coral Exsultate de São Paulo, pelas presenças tão marcantes em minha vida profissional. A todos os instrumentistas, cantores e amigos por sua dedicação ao meu trabalho à frente destes grupos, e pela confiança em mim depositada.

Aos professores e colegas do Curso de Mestrado em Música da UNICAMP, e a todos aqueles que de maneira direta ou indireta contribuíram para a realização deste trabalho.

Por fim, meu muito obrigado ao maestro Dr. Eduardo Augusto Östergren, meu orientador no curso de Mestrado da UNICAMP, sem o qual a realização deste trabalho não seria possível. Agradeço não só pelos momentos de orientação, mas pela amizade e disposição em transmitir seu rico conhecimento, ao qual exponho minha admiração.

RESUMO

Em busca de uma maior compreensão da Sinfonia dos Salmos de Igor Stravinsky, tendo em vista sua interpretação dentro de um processo de preparação e execução, o presente trabalho apresenta recursos teóricos, históricos e técnicos bem como aponta elementos interpretativos como subsídios para o desenvolvimento de tal processo.

O trabalho é composto de quatro capítulos que, tendo como foco central a obra em questão, aborda assuntos diversos buscando maior compreensão.

O primeiro capítulo apresenta dados do compositor em uma perspectiva histórica. O segundo é uma reflexão sobre os textos bíblicos utilizados na obra e suas origens dentro da tradição hebraica. Já o terceiro capítulo é uma análise da partitura, onde são abordados parâmetros de forma, orquestração, instrumentação, escrita vocal, harmonia e contraponto. Concluindo o presente trabalho, o quarto capítulo apresenta elementos de interpretação da obra, com sugestões para sua preparação e execução. Este último capítulo, além de ser o objetivo primeiro do trabalho, justifica todo o esforço de sua realização.

ABSTRACT

As a means for a better understanding of The Symphony of Psalms by Igor Stravinsky, and having in mind its interpretation through the process of preparation and performance, this dissertation discusses theoretical, historical and technical elements that participate in the development of the interpretive process.

It is comprised of four chapters each approaching distinct aspects of the composition.

The first chapter, in historical perspective, presents data about the composer's life . The second reflects on the Biblical texts used in the work and their origins within the Hebrew tradition. The third presents an analysis of the score as it discusses technical aspects such as musical form, instrumentation, orchestration, vocal writing, harmony and counterpoint.

As a conclusion, the fourth chapter discusses interpretive elements and practical suggestions for its performance and interpretation. This final chapter, is indeed the prime objective of this work, and justifies all effort for its realization.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
1. PERSPECTIVA HISTÓRICA.....	03
1.1. IGOR FYODOROVICH STRAVINSKY (1882-1971).....	03
1.1.1. Período Russo (1882-1920).....	03
1.1.2. Período Francês ou Neoclássico (1920-1939).....	11
1.1.3. Período Norte-americano (1939-1971).....	12
1.2. NEOCLASSICISMO.....	15
1.3. SINFONIA.....	19
2. ANÁLISE DO TEXTO.....	22
2.1. ORIGENS DOS TEXTOS BÍBLICOS.....	24
2.2. AUTORIA DOS SALMOS.....	27
2.3. A ESCOLHA DOS TEXTOS DA SINFONIA DOS SALMOS.....	29
2.3.1. 1º Movimento.....	29
2.3.2. 2º Movimento.....	32
2.3.3. 3º Movimento.....	35
3. ANÁLISE DA PARTITURA.....	39
3.1. A FORMA.....	45
3.1.1. 1º Movimento.....	45
3.1.2. 2º Movimento.....	51
3.1.3. 3º Movimento.....	53
3.2. A ORQUESTRA.....	58
3.2.1. 1º Movimento.....	60
3.2.2. 2º Movimento.....	63
3.2.3. 3º Movimento.....	66
3.3. O CORO.....	71
3.3.1. 1º Movimento.....	71

3.3.2.	2º Movimento.....	74
3.3.3.	3º Movimento.....	75
3.4.	A MÚSICA.....	78
3.4.1.	1º Movimento.....	78
3.4.2.	2º Movimento.....	88
3.4.3.	3º Movimento.....	98
4.	ASPECTOS INTERPRETATIVOS: PREPARAÇÃO E EXECUÇÃO.	118
4.1.	O REGENTE.....	118
4.1.1.	Subsídios para a interpretação da obra.....	121
4.1.2.	Elementos temporais.....	121
4.1.2.1.	1º Movimento.....	122
4.1.2.2.	2º Movimento.....	123
4.1.2.3.	3º Movimento.....	123
4.2.	O CORO.....	125
4.2.1.	A escolha do coro.....	125
4.2.2.	A escrita coral.....	127
4.2.2.1.	1º Movimento.....	127
4.2.2.2.	2º Movimento.....	131
4.2.2.3.	3º Movimento.....	134
4.3.	A ORQUESTRA.....	140
4.3.1.	A escolha da orquestra.....	140
4.3.2.	A disposição da orquestra.....	141
4.4.	PERFORMANCE.....	142
4.4.1.	Ensaio geral.....	142
4.4.2.	A execução pública.....	143
	CONCLUSÃO.....	144
	ANEXO – Lista de Obras.....	145
	BIBLIOGRAFIA.....	160

LISTA DE FIGURAS

3.1.1.	Figura 1: Célula 1.....	46
	Figura 2: Célula 1a.....	46
	Figura 3: Célula 1b.....	46
	Figura 4: Células Cel 2; Cel 1c; Cel 1d; Cel 2.....	47
	Figura 5: Célula 2b.....	48
	Figura 6: Célula 2c.....	48
	Figura 7: Célula 1e.....	48
3.1.2.	Figura 8: Sujeito 1.....	51
	Figura 8a: Tema que originou o Sujeito 1.....	52
	Figura 9: Sujeito 2.....	52
3.4.1.	Figura 10: Trecho com escala Fá Dórico.....	79
	Figura 11: Escala Octatônica.....	80
	Figura 12: Trecho com a escala Fá Dórico.....	80
	Figura 13: Escala Frígia de Mi e variação Cel. 1a.....	81
	Figura 14: Célula 1b.....	81
	Figura 15: Trecho com Célula 2.....	83
	Figura 16: Trecho com Célula 1d.....	83
	Figura 17: Trecho com <i>tutti</i> coral <i>Et precationem meam</i>	83
	Figura 18: Células 2a.....	84
	Figura 19: Trecho com notas repetidas e <i>ostinato</i>	86
3.4.2.	Figura 20: Motivo do Sujeito 1.....	90
	Figura 20a: Motivo do Sujeito 1.....	90
	Figura 21: Motivo do Sujeito 1.....	90
	Figura 22: Exemplo de sensível: modal e tonal.....	91
	Figura 23: Exemplo de sensível: modal e tonal.....	91
	Figura 24: Sujeito 2.....	93

Figura 25: Variação do material rítmico – trombone.....	95
Figura 26: Trecho do Sujeito 2 – harmonizado.....	97
3.4.3. Figura 27: Trecho do <i>Alleluia</i>	100
Figura 28: Trecho do <i>Laudate Dominum</i>	100
Figura 29: Fanfarra.....	103
Figura 30: Exemmplo de sensível: modal e tonal.....	104
Figura 31: Fanfarra em tercinas.....	105
Figura 32: Escala Frigia de Mi.....	106
Figura 33: Trecho dos sopranos e contraltos <i>Laudate, Laudate Eum...</i>	107
Figura 34: Trecho da Célula original do <i>Laudate Dominum</i>	112
Figura 35: Escla Hexafônica.....	113
Figura 36: Trecho da Coda: <i>Laudate eum in cymbalis</i>	115
Figura 37: Trecho – movimento pendular.....	115
4.2.2.1. Figura 38: Tema inicial dos contraltos.....	127
Figura 39: Trecho inicial dos contraltos – sugestão de interpretação....	128
Figura 40: Trecho de linha melódica, texto: <i>Sicut Omnes</i>	130
4.2.2.2. Figura 41: Trecho com exemplo de “s”.....	132
Figura 42: Trecho de textura homofônica.....	133
4.2.2.3. Figura 43: Trecho <i>Laudate Eum</i>	135
Figura 44: Exemplo de interpretação.....	136
Figura 45: Exemplo de interpretação.....	136
Figura 46: Exemplo de interpretação.....	136

LISTA DE GRÁFICOS

3.1.1. Gráfico 1: 1º Movimento.....	45
3.1.2. Gráfico 2: 2º Movimento.....	51
3.1.3. Gráfico 3: 3º Movimento.....	53
3.4.2. Gráfico 4: Exposição da Fuga 1.....	89
Gráfico 5: Exposição da Fuga 2.....	92

LISTA DE TABELAS

3.1.1. Tabela 1: 1º Movimento.....	50
3.1.2. Tabela 2: 3º Movimento.....	57
3.3.1. Tabela 3: Extensão vocal – 1º Movimento.....	71
3.3.2. Tabela 4: Extensão vocal – 2º Movimento.....	74
3.3.3. Tabela 5: Extensão vocal – 3º Movimento.....	75
3.4.1. Tabela 6: Células do 1º Movimento.....	79
3.4.3. Tabela 7: Andamentos do 3º Movimento.....	98
Tabela 8: Células do 3º Movimento.....	99

INTRODUÇÃO

Escrever sobre uma obra de arte é um grande desafio. Tentar descrever ou explicar uma criação musical, principalmente quando este processo tem como foco a interpretação, pode parecer algo bastante pretensioso. No entanto, um trabalho de pesquisa sobre uma determinada obra musical, é uma tentativa de explicá-la, de discorrer sobre sua essência, sobre sua relação com o compositor, e ainda sobre aspectos históricos, estruturais e estéticos que a envolvem, a fim de buscar um resultado que possa apresentar propostas satisfatórias para a sua execução.

O presente trabalho se propõe a compreender a *Sinfonia dos Salmos* de Igor Stravinsky e a apresentar recursos que possam auxiliar o intérprete – regente, orquestra e coro – na preparação e execução desta obra. Deve-se aqui entender a questão do interpretar, ligada às atitudes de preparação, montagem e execução. Portanto, tratar de aspectos interpretativos é referir-se a elementos que a partir da pesquisa e da análise precisam ser assimilados e entendidos no seu desenvolvimento.

Os quatro capítulos deste trabalho, cada um abordando aspectos distintos da obra, estão dispostos de maneira a ajudar o intérprete no ato de preparação da obra.

O primeiro capítulo procura, numa perspectiva histórica, abordar os diversos períodos da vida do compositor. Nele o leitor encontrará ainda um pequeno material sobre o período neoclássico, tanto pela obra em questão pertencer a este período como pelo compositor ser considerado um dos maiores expoentes desta corrente musical. Encerrando este capítulo, há uma parte dedicada à definição da palavra “Sinfonia” no decorrer da história da música ocidental. O segundo capítulo é uma reflexão sobre o texto dos salmos utilizados, buscando

uma maior compreensão de suas origens e autorias. Também serão estudados aspectos sobre a escolha dos textos, as características peculiares a cada salmo escolhido e sua aplicação no contexto musical. O terceiro capítulo apresenta a partitura com uma análise voltada para o intérprete, salientando aspectos que possam contribuir diretamente a uma maior compreensão da obra. São abordados parâmetros como a forma, a escrita orquestral e coral, instrumentação e uma análise harmônica, melódica e contrapontística. Finalmente o quarto capítulo, principal foco deste trabalho, tendo como base os aspectos estudados anteriormente, aborda diversos elementos de interpretação e prática do processo de preparação, montagem e execução da obra.

O leitor do presente trabalho poderá se orientar com os aspectos aqui analisados e abordados, como também poderá se beneficiar com o número de gravações de CD's e DVD's disponíveis no mercado. Recomendamos que os interessados tenham a partitura da obra em mãos, para que possa realizar uma leitura mais detalhada e uma maior compreensão do seu conteúdo.

CAPÍTULO I

PERSPECTIVA HISTÓRICA

1.1 – IGOR FYODOROVICH STRAVINSKY: 1882 – 1971

Nasceu em 17 de junho de 1882 na Rússia, em Oranienbaum, atualmente chamada de Lomonosov. Sua carreira é frequentemente dividida em três períodos: o primeiro é chamado de Período Russo, o segundo Período Francês ou Neoclássico e o terceiro em Período Americano ou Serial.

1.1.1 - Período Russo: 1882 – 1920

Igor Stravinsky é o terceiro filho, de um total de quatro, do casal Fyodor Ignat'yevich Stravinsky e Anna Kholodovsky. Seu pai era um baixo de ópera bem considerado e um talentoso ator no Casa de Ópera Imperial¹, e lá conheceu Anna que veio tornar-se sua esposa.

Stravinsky passou a infância em St Petersburg, cidade que ele muito apreciava, onde seus pais tinham um apartamento no Canal de Krukov. No verão a família ia para o campo, em propriedades de membros da família ampliada. Frequentou a Escola de St. Petersburg dos 11 aos 15 anos e depois transferiu-se para a Escola Gurevich. Estudou oito semestres de Direito

¹ GARDNER, H. *Mentes que criam*. Tradução: Maria Adriana Veronese. Porto Alegre: Artes Médicas, 1966. p.154.

na Universidade de St Petersburg, mas ele mesmo declarou que fora mau aluno em ambas as escolas, e na faculdade.

Em casa Stravinsky sempre escutava o pai estudando canto operístico, e logo cedo foi encorajado a freqüentar apresentações de balé e montagens de óperas em *Mariinsky*. Já idoso, lembrava ter assistido Tchaikovsky em um concerto de gala em celebração do quinquagésimo aniversário de *Ruslan e Lyudmilla* de Glinka, poucas semanas antes da repentina morte do compositor.

Gardner² comenta que Stravinsky tinha muitas lembranças vívidas envolvendo sons. Recordava-se, por exemplo, de um camponês que não podia falar, mas tinha o hábito fascinante de estalar a língua de forma muito barulhenta e que cantava uma canção de dois sons, os únicos que ele podia pronunciar com grande rapidez e perícia, e ainda acompanhava esses sons pressionando a palma da mão direita contra sua axila, fazendo uma série de ruídos que soavam (eufemisticamente) como beijos estalados. Stravinsky tentava recriar esta música em casa. Quando pequeno também imitava outros sons, como o canto das mulheres de um vilarejo vizinho voltando para casa depois do trabalho.

Aos 9 anos, Stravinsky começou a estudar piano com Mlle A. P. Snetkova, e em seguida com Mlle L. A. Kashperova, uma aluna de Anton Rubinstein. Seus pais esperavam que com o tempo ele se transformasse em um pianista profissional. Recebeu aulas de harmonia de Fyodor Akimenko, e mais tarde instruções em harmonia e contraponto de Vassily Kalafaty. Durante sua adolescência divertiu-se muito fazendo improvisações ao piano, e logo começou a se

² *ibid.* p.155.

interessar pela composição. Um dos seus colegas de classe, Vladimir, era o filho caçula do compositor Rimsky-Korsakov.

No verão de 1902, Stravinsky acompanhou seus pais para Bad Wildungen e descobriu que Rimsky-Korsakov estava na vizinhança. Aproveitou a oportunidade para visitá-lo e conversar sobre sua carreira futura. Ficou um pouco decepcionado com Rimsky-Korsakov, pois após mostrar-lhe sua pequena composição para piano, não recebeu nenhuma demonstração de entusiasmo. No entanto, Rimsky-Korsakov o aconselhou a não entrar para o conservatório, mas continuar a freqüentar aulas particulares de harmonia e contraponto e se propôs a supervisionar suas composições dali em diante. Poucos dias após este encontro o pai de Stravinsky faleceu, em 1902, e durante os próximos seis anos Rimsky-Korsakov se tornou como um pai para Stravinsky, e grandemente lhe ajudou no estudo da composição e instrumentação. Gardner nos lembra que “Stravinsky foi aluno do experiente compositor, o decano dos compositores russos, e cada vez mais, seu amigo, confidente e filho sucedâneo”³. Grande parte da instrução era técnica – Rimsky -Korsakov orientou Stravinsky na orquestração, ensinando-o a compor para cada instrumento, e juntos costumavam orquestrar as mesmas passagens e depois comparar suas versões⁴. Stravinsky era um bom aluno, e seus rápidos avanços agradavam a seu mentor. Talvez tenha sido a partir daí que ele tenha encontrado um meio que o atraísse totalmente. A cristalização inicial no domínio musical estava agora claramente transformada num curso de vida.

Stravinsky passou a freqüentar com regularidade as aulas de Rimsky-Korsakov, indo semanalmente em sua casa, e seu círculo de amizades e interesse pela composição musical começaram a se ampliar. Em 1906, Stravinsky e seus amigos criaram as chamadas ‘tardes de

³ *ibid.* p.156.

⁴ *ibid.* p.156.

música contemporânea’ ou Sociedade de Música Contemporânea⁵, onde eram apresentadas obras de compositores alemães e franceses, tão bem quanto as obras dos jovens compositores russos, entre elas a fascinante música nova de Claude Debussy, Maurice Ravel e outros. Aqui Stravinsky apresentou, pela primeira vez, sua *Sonata em Fa# menor*. Embora continuasse sendo um ávido aluno por quase toda a década, seu progresso durante aquele período foi notável. Na verdade, como citado por Gardner⁶, o crítico Jeremy Noble afirma “a distância percorrida por Stravinsky nos quatro ou cinco anos depois da sonata é impressionante”.

Em 1905, Stravinsky concluiu seus estudos na faculdade e começou a namorar sua prima Katerina Nossenko, com quem viria a se casar em 23 de Janeiro de 1906, no vilarejo de Novaya Derevnja, próximo a St Petersburg. Em 1907 nasce seu filho Fyodor e em 1908 sua filha Ludmila.

Stravinsky, depois de casado, continuou a ter aulas particulares com Rimsky-Korsakov, e cada composição era discutida por ambos, movimento por movimento. Seu primeiro trabalho, que obteve um número de *Opus*, foi a Sinfonia em Mi bemol maior, dedicada ao mestre Rimsky-Korsakov, que conseguiu um concerto privado com a orquestra da Corte em 9 de Maio de 1907. Na primavera de 1908, Stravinsky planeja compor uma fantasia orquestral - *Feu d’artifice* para o casamento de Nadezhda, filha de Rimsky-Korsakov , e compartilha com ele esta sua intenção. A obra foi composta, mas seu grande mestre faleceu antes do casamento da filha, em Lzy. Após o funeral, Stravinsky retornou a Ustilug e compôs uma *Canção Fúnebre* em memória de Rimsky-Korsakov. Infelizmente este material não foi impresso e acabou se

⁵ SADIE, Stanley ; TYRRELL, John (eds.). *The new grove dictionary of music and musicians*. Second edition. New York: Macmillan Publishers, 2001. p. 241.

⁶ GARDNER, Howard. *Mentes que criam*. Tradução: Maria Adriana Veronese. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996. p.157.

perdendo algum tempo depois, porém Stravinsky o lembrava com afeição como seu melhor trabalho antes de *Zar'-ptitsa*.

Quando o *Scherzo Fantastique* e *Feu d'artifice* foram apresentados em St Petersburg, causaram profunda impressão em todos os espectadores, incluindo o empresário Sergey Diaghilev, que estava bem próximo das manifestações da arte russa em Paris, e que planejava para 1909 uma temporada mista de ópera e balé com sua equipe composta de coreógrafo e outros artistas, porém ainda não tinha um músico. Após assistir ao concerto de Stravinsky teve certeza de que este era o compositor que procurava para completar seu elenco. Nesta temporada de 1909 em Paris, Diaghilev comissionou Stravinsky para adaptar e orquestrar *Kobold* de Grieg, para o balé *Le Festin*, e duas peças para piano de Chopin para *Les Sylphides*. Para a temporada de 1910, convidou Stravinsky a escrever a música para um balé que seria baseado em um conto de fadas russo *Zhar'-ptitsa*. Este foi o primeiro grande trabalho que Stravinsky realizou, iniciado na casa de campo de Rimsky-Korsakov em Lzy, no outono de 1909, e concluído em St Petersburg próximo à primavera seguinte. A primeira apresentação de *Zhar'-ptitsa* com a coreografia de Fokin, foi realizada pela Companhia de Balés Russo da Ópera de Paris' em 25 de junho de 1910.

O sucesso de *Zhar'-ptitsa* alterou o curso da vida de Stravinsky. Naquela época Paris era o centro internacional da arte no mundo, os balés russos eram uma das principais sensações, e a mais importante partitura original de Stravinsky estava no repertório do balé. Isto implica que repentinamente ficou conhecido como o mais talentoso da jovem geração russa de compositores, e poucos anos depois sua música tornou-se mais conhecida e apreciada no leste europeu que na própria Rússia, sua terra natal.

No outono de 1910, quando terminava a partitura de *Zhar'-ptitsa* em St Petersburg, Stravinsky teve um sonho, o qual deu-lhe a idéia de escrever um trabalho sinfônico, baseado em um ritual de sacrifício pagão: “Surgiu a imagem de um ritual pagão sagrado: os anciãos estão sentados num círculo e observando a dança antes da morte da jovem que será oferecida em sacrifício ao deus da primavera para obter sua benevolência. Este tornou-se o tema de *Le sacre du printemps*”⁷. Em Paris, no verão daquele mesmo ano, falou sobre esta sua idéia com Diaghilev, que o encorajou a escrever. Entretanto, quando Diaghilev o visitou em Lausanne, onde sua esposa Katerina estava esperando o nascimento do terceiro filho, Svyatoslav Sulima, Diaghilev encontrou, para sua surpresa, o início de uma composição completamente diferente, um tipo de concerto para piano e orquestra. Diaghilev então o convenceu a transformar a composição no balé *Petrushka*, pela primeira vez apresentado no *Théâtre du Châtelet*, Paris, em 13 de Junho de 1911 e aprovado com sucesso pelo público e pela crítica - como acontecera anteriormente com *Zhar'-ptitsa*.

Após a temporada da companhia de balés russos daquele verão, Stravinsky se retirou para Ustilug e retomou a composição da *Le sacre du printemps* – O Grande Sacrifício – como era chamado o projeto. No início de 1912 a primeira metade da partitura estava praticamente completa, porém ficou claro para Diaghilev que não seria possível para Stravinsky concluir a obra para estreá-la no verão daquele ano, como originalmente planejado. Portanto a estréia da obra foi adiada para o ano seguinte e Stravinsky se ocupou das turnês com os balés russos e outras composições menores, tornando-se reconhecido como uma das principais figuras musicais parisiense e ainda pode compartilhar momentos com Debussy, Ravel e outros importantes músicos e celebridades. Conheceu ainda Schönberg e ouviu sua obra *Pierrot Lunaire*, a qual o impressionou profundamente.

⁷ *ibid.* p. 162.

A estréia da *Le sacre du printemps* ocorreu em 29 de maio de 1913, no *Théâtre des Champs-Élysées* em Paris provocando um dos maiores escândalos musicais de todos os tempos. O próprio Stravinsky nos lembra aquela noite: “Já os primeiros compassos do prelúdio (...) provocaram risos e escárnio. Eu fiquei revoltado. Essas manifestações, em princípio isoladas, logo se generalizaram, levando por sua vez a reações contrárias e se transformando rapidamente em um tumulto indescritível⁸”. A platéia provavelmente reagia tanto à partitura quanto à coreografia de Nijinsky, “uma criação excessivamente rebuscada e estéril” na opinião de Stravinsky, mas logo a música se tornaria objeto específico de um furioso debate. Nas palavras de Paul Griffiths⁹, “alguns a condenavam como bárbara destruição de tudo que a tradição musical representava, enquanto outros – visto que estávamos em Paris – elogiavam-na pela mesma razão”. A verdade é que Stravinsky havia encontrado uma nova força dinâmica para a música. Foi uma traumática experiência para todos os presentes naquela noite. No entanto, poucos anos depois, a peça veio a ser considerada um trabalho essencial, que influenciaria futuros desenvolvimentos e, sem dúvida, um ponto crucial na composição musical moderna. Poucos dias após a estréia, Stravinsky sentiu-se mal com febre tifóide e teve que ausentar-se para tratamento feito em casa com uma enfermeira, em Neuilly.

Em 1914 nasce sua quarta filha, Milena, e neste mesmo ano sua esposa contraiu tuberculose precisando de tratamento hospitalar. Neste difícil período Stravinsky teve de momentaneamente se afastar da companhia russa, por todo aquele verão.

Aquele verão também marcou a concepção de uma nova cantata balé para ser chamada de *Les Noces*, que Stravinsky decidiu basear-se em um tema camponês e de costume russo. Esta nova

⁸ GRIFFTHS, P. *A Música Moderna*. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987. p.38.

⁹ *ibid.* p.38.

partitura deve ter sido terminada para a produção dos balés russos em 1915 ou 1916, e embora a atual composição tenha sido concluída em 1917, a forma final da instrumentação não foi decidida até 1923.

A proximidade de Stravinsky com Diaghilev e os balés russos, fez com que durante os cinco anos entre 1910 e 1914 Stravinsky dedicasse parte considerável do seu tempo fora da Rússia, indo sempre a Paris para a temporada de verão da companhia e ocasionalmente seguindo-os em turnês para Roma, Berlim, Viena, Budapeste e Londres. Organizou-se para gastar parte de cada verão em sua casa de campo na Rússia, em Ustilug, pois na atmosfera tranqüila encontrava condições favoráveis para o desenvolvimento de suas composições. Suas visitas a St Petersburg, tornaram-se cada vez mais raras. A saúde de sua família era de natureza precária, e com tendência à tuberculose, fazendo com que Stravinsky se sentisse atraído pelo clima suíço. Parte da *Le sacre du printemps* e o *Le Rossignol* foram escritos em Clarens, Suíça, onde permaneceu durante a guerra.

Nos anos de isolamento, que precederam ao exílio, Stravinsky ficou fora, não somente da Rússia, mas também dos balés russos. Tentou superar estas dificuldades de várias maneiras: encontrou um editor local, em Genebra, para várias das suas composições no tempo de guerra e em colaboração com o novelista suíço Charles Ferdinand Ramuz, criou *Histoire du soldat* (1918), um entretenimento ‘para ser lido, tocado e dançado’ que foi escrito com a intenção de ser tocado em uma turnê de um pequeno grupo de teatro viajante. O projeto faliu depois de um pequeno sucesso em sua primeira apresentação em Lausanne, devido a uma repentina epidemia de origem espanhola.

1.1.2 - Período Francês ou Neoclássico (1920 – 1939)

Tão logo terminou a guerra, Stravinsky decidiu mudar-se para a França. Durante os 20 anos seguintes (1920-1939) viveu em vários lugares: Biarritz, Nice, Voreppe e Paris. Estes anos foram marcados por uma importante mudança em sua música - o abandono do caráter russo em seu novo estilo e a adaptação ao idioma neoclássico. No entanto, a mudança radical custou-lhe um grande esforço, e somente depois de vários anos, período que chamou de “amostragens, experimentos, amalgamação”, encontrou seu caminho com suas novas obras como *Oedipus Rex* (1927) e a *Symphonie de Psalmes* (1930).

Nos anos pós-guerra – agora sob as bases da liberdade, os laços entre Stravinsky, Diaghilev e os balés russos foram renovados, mas uma companhia itinerante sem uma base firme e sólida, poderia não constituir uma garantia de permanência. O balé comissionado por Diaghilev a Stravinsky foi *Pulcinella* (1920), com música de Giovanni Battista Pergolesi, que foi arranjada por Stravinsky e adaptada para o Cenário da Comédia Napolitana da Arte. *Apollo* (1928) foi o último balé de Stravinsky para ser montado pela companhia de balés russos. No ano seguinte (1929) Diaghilev morreu, e com ele sua companhia de balé.

A necessidade de sobrevivência, após a perda do direito à propriedade na Rússia, contribuiu para que Stravinsky redirecionasse sua carreira, atuando também como pianista concertista e regente. Alguns de seus novos trabalhos, tais como: o *Concerto para piano e instrumentos de sopro* (1923/4), *Sonata para piano* (1924), *Serenata em Lá maior para piano* (1925), *Capriccio para piano e orquestra* (1929) e o *Concerto para dois pianos solos* (1934), foram escritos para ele próprio atuar como solista. Uma parte considerável de cada ano era dedicada a turnês, momentos em que Stravinsky atuava como solista ou regente. Muitas destas turnês foram

realizadas pela Europa, mas ele também fez três visitas a América do Norte em 1925, 1935 e 1937, e uma na América do Sul em 1936.

As composições de Stravinsky para balé, não terminaram com a morte de Diaghilev. No final dos anos 20, a dançarina russa Ida Rubinstein reuniu uma companhia dela própria e encomendou a Stravinsky duas músicas para os balés: *Le baiser de la fée* (1928), cujo padrão foi baseado em uma seleção para música vocal e piano do compositor romântico Peter Llich Tchaikovsky, e *Perséphone* (1933), um conjunto de poemas do escritor francês do século XX - André Gide, como um *melodrama* com canção, narração, dança e mímica. Para o então recentemente fundado *Balé Americano*, ele escreveu *Jeu de cartes* (1936).

Os anos de 1938 e 1939 foram marcados por sucedidos lutos familiares. No outono de 1938 sua filha morre de tuberculose, e entre março e junho de 1939 falecem sua mãe e sua esposa.

1.1.3 - Período Norte-americano (1939 – 1971)

O início da Segunda Guerra Mundial trouxe uma completa e nova orientação para a vida de Stravinsky. Um convite da Universidade de Harvard para proferir palestras para a série: Conferência Charles Eliot Norton, durante o ano acadêmico de 1939 e 1940, deu-lhe a oportunidade de deixar a Europa e estabelecer-se nos Estados Unidos. No início de 1940 Stravinsky casou-se com a artista Vera de Bosset, que havia conhecido há anos atrás. Após concluir a série de palestras em Harvard sobre a 'Poética Musical', viajou com a esposa para a Califórnia e comprou uma casa em Hollywood onde viveu por mais de vinte e cinco anos.

Durante os anos da guerra, dois importantes trabalhos sinfônicos foram compostos: A *Symphony in C* (1938-1940) e a *Symphony in three movements* (1942-1945). Assim como na *Symphonies d'instruments à vent* (1920), nestas duas novas obras, Stravinsky exibiu um material original, típico do seu período russo, desenvolvendo com genialidade a linguagem sinfônica. A *Symphony in C*, representa um sumário do princípio neoclássico em forma sinfônica, e a *Symphony in three movements* uma combinação próspera do caráter essencial do concerto.

Durante os anos de 1947 a 1951, Stravinsky trabalhou no *The Rake's Progress*, uma ópera neoclássica com *libretto* do poeta anglo-americano W.H.Auden e do escritor americano Chester Kallman. Após sua conclusão retornou a Europa pela primeira vez desde 1939, e regeu a primeira apresentação desta ópera no Teatro *La Fenice*, em Veneza. Enquanto trabalhava nesta partitura, convidou um jovem músico americano, Robert Craft, para ajudá-lo com algumas tarefas musicais em sua casa em Hollywood. A visita foi um sucesso, e Craft tornou-se hóspede em sua casa, amigo, consultor e assistente musical. Este foi um momento importante e particular no desenvolvimento musical de Stravinsky, porque depois da composição da *The rake's progress* sentiu que tinha que superar aquela especial 'encubadora' na qual seus trabalhos, do período neoclássico, tinham sido gerados. A ligação natural de Robert Craft com a música serial estimulou Stravinsky a examinar cuidadosamente a obra dos austríacos Anton von Webern, Arnold Schönberg e Alban Berg, com os quais não estava familiarizado até aquele período, vindo assim a encontrar seu próprio idioma, profundamente influenciado por esses compositores. Inicialmente suas experiências seriais foram cautelosas dentro da estrutura da música tonal, mas envolvendo procedimentos de caráter serial. O *Canticum Sacrum* (1955) e o balé *Agon* (1953-1957) foram trabalhos de grande escala, nos quais a música inicia em um sistema modal e tonal, transformando-se numa partitura completamente serial, revertendo

finalmente para a música modal e tonal do começo. A primeira composição completamente serial foi *Threni* (1958), seguida pelo *Moviments* (1959), *Variations* (1964) e *Requiem Canticles* (1966), o qual ocupa um honrado lugar dentro de sua produção, como as grandes obras dos seus períodos russo e neoclássico.

Depois do *Requiem Canticles*, devido a problemas de saúde, a atividade musical de Stravinsky diminuiu, mas ainda em 1970, aos 88 anos, trabalhou numa transcrição instrumental dos *Prelúdios e Fugas* de J. S. Bach.

A especial contribuição musical de Stravinsky para a música do Século XX foi ampla e variada. Ele nunca pareceu começar uma composição com idéias pré-concebidas, mas sempre examinou seu novo material com um ouvido puro e crítico, e não aceitava a prática estabelecida sobre o aspecto de desenvolvimento, mas preferia a subjetividade de seu material musical através de um sistema pessoal de experimentos.

Stravinsky faleceu em 06 de Abril de 1971, aos 89 anos, em sua casa em New York. Foi sepultado em Veneza na ilha de San Michele, como era seu desejo, próximo a Diaghilev, “com quem brigara quase meio século antes, mas com cujo gênio criativo e catalisador quis, no final, se reconciliar”¹⁰.

¹⁰ GARDNER, H. *Mentes que criam*. Tradução: Maria Adriana Veronese. Porto Alegre: Artes Médicas, 1966. p.183.

1.2 - NEOCLASSICISMO

O movimento Neoclássico constituiu um estilo de composição musical, praticado principalmente entre as duas grandes guerras do século passado.

Há de se entender que até o século XIX, ouvia-se sobretudo a música do seu próprio tempo, e não a do passado, na medida em que a categoria “passado” parecia não ter importância quer para o intérprete, como para o público. J-Jota de Moraes¹¹ faz menção ao musicólogo português Fernando Lopes Graça: “Precisava-se de música: fazia-se música. A música era um ato de criação permanente”.

Logo após a Primeira Guerra Mundial, a geração de compositores aspirava pelo novo. Desprezavam tudo o que pudesse fazer menção ao Romantismo, chamando-o de “a velha ordem”, considerando-o desapropriado, de mau gosto, de um emocionalismo como mero sentimentalismo, como nos relata Paul Griffiths¹². Queriam definitivamente esquecer o século XIX.

J-Jota de Moraes¹³, ainda nos lembra que segundo alguns, o Neoclassicismo seria, no fundo, uma reação contra o Romantismo e, mais diretamente, contra o Expressionismo de raiz germânica. Mas o próprio Schoenberg reconhecia que ambas as tendências saíam da tradição: o Neoclassicismo como mera paródia da música do passado; o Expressionismo como desenvolvimento lógico da tradição pós-romântica. Essa posição, que também foi defendida por

¹¹ MORAES, J-Jota de. *Música da Modernidade: origens da música do nosso tempo*. Revisão: José W. S. Moraes. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. p. 40.

¹² GRIFFITHS, P. *A Música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987. p. 62.

¹³ MORAES, J-Jota de. *ibid.* p. 41.

Theodor W. Adorno, não encontrou acolhida entre pensadores radicais como Pierre Boulez. Para este, tanto Stravinsky quanto Schoenberg foram neoclássicos na utilização de formas “mortas”, apenas se diferenciando um do outro pela maneira de abordar o espaço sonoro. O primeiro assumindo o diatonismo, o segundo, o cromatismo.

Os compositores neoclássicos, ao olharem para a música do passado, encontravam diversos atrativos, principalmente na música dos séculos XVII e XVIII. As obras dos períodos Barroco e Clássico, pelo fato de possuírem modelos de formas claras e concisas, tão opostas quanto possível ao que havia de longo e complexo em Mahler, tornavam-se o centro de suas atenções.

Numerosos compositores decidiram adotar um novo ponto de partida com base nas músicas anteriores ao século XIX, abandonando as grandes formas sinfônicas e se voltando a formações instrumentais com um número mais reduzido de instrumentos. Os que optaram pelo *Neoclassicismo* se voltaram para a *Suíte de danças*, o *Concerto grosso*, a *Toccata* e a *Sonata clássica*, preferindo a objetividade da escritura polifônica à subjetividade da harmonia pós-romântica, expressionista e impressionista. Na Alemanha, aliás, o movimento foi chamado de Nova Objetividade¹⁴.

Segundo Montserrat Albert¹⁵, o Neoclassicismo tem como ponto de partida a *Sinfonia Clássica* (1917) de Sergei Prokofiev, embora sua personalidade independente não permita encaixá-lo nesta corrente. Diversos compositores, como Debussy em suas *Sonatas* (1915-1917), Ravel em sua música de câmara e em suas obras concertantes, e vários membros do “Grupo dos Seis”,

¹⁴ *ibid.* p. 43.

¹⁵ ALBET, Montserrat. *A Música Contemporânea*. Tradução: Luis Amaral e Irineu Garcia. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979. p. 85.

Falla, Bartok e Milhaud, fundiram em algumas de suas obras as formas neoclássicas com elementos folclóricos.

Stravinsky foi considerado o representante mais significativo e influente do movimento. Seu apego à tradição ofereceu-lhe novas possibilidades de enriquecimento do vocabulário, sobretudo melódico, que já era insuficiente. Convém referir que Stravinsky não se limitava, como muitos outros, a ser um conservador do passado, mas criava obras radicalmente novas, a partir de modelos da música antiga, contextualizando-as ao seu estilo pessoal de composição. Ele próprio afirma: “...meus trabalhos recentes são compostos no ‘meu’ sistema tonal”¹⁶ e “Quando digo que ainda componho ‘harmonicamente’, pretendo usar a palavra num sentido especial, sem referir-me às relações entre os acordes.”¹⁷

Há quem seja da opinião, conforme comenta J-Jota de Moraes¹⁸, que o Neoclassicismo em música está contido entre duas datas: 1919 e 1951, exatamente as que viram nascer a primeira e a última obra de Stravinsky, concebidas dentro dessa estética: *Pulcinella* e *The rake's progress* - 1948-1951, respectivamente.

Em Stravinsky, esta gênese do neoclassicismo ocorreu de forma bastante curiosa. Diaghilev obtivera enorme sucesso em 1917 com *Le donne di buoni umori*, balé para o qual Vincenzo Tommasini orquestrou música de Domenico Scarlatti, e sugeriu a Stravinsky “a estrela em seu plantel de compositores¹⁹”, que estudasse a música escrita pelo compositor Giovanni Pergolesi, do século XVIII. Stravinsky gostou da música e decidiu criar uma peça inspirada em Pergolesi,

¹⁶ STRAVINSKI, Igor e CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinsky*. Tradução: Stella Rodrigo Otavio Moutinho. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984. p. 104.

¹⁷ *ibid.* p. 89.

¹⁸ MORAES, J-Jota de. *ibid.* p. 43.

¹⁹ GRIFFITHS, P.A. *A Música Moderna*. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987, p. 64.

baseada na figura da *Pulcinella*, concluindo-a em 1919/1920, mas sem levar muito em conta as características do estilo da época. O equilíbrio da música é perturbado por alterações de ritmo e harmonia e pela orquestração para conjunto de câmara em que se destacam os sopros. Consciente do importante momento de sua produção Stravinsky afirma: “*Pulcinella* foi minha descoberta do passado, a epifania através da qual todos os meus trabalhos recentes se tornaram possíveis. Certamente foi uma olhada para trás, mas também foi uma olhada no espelho”.²⁰

Este período de Stravinsky inicia-se com *Pulcinella* (1920), evocação de Pergolesi, e continua com o *Octeto para sopros* (1923), nítido retorno à Bach, e *Le baiser de la fée* (O beijar da fada, 1928), inspirado em Tchaikovsky. Outras obras notáveis foram *Oedipus Rex*- 1927 e a *Symphonie de Psaumes* -1930, em que se encontra uma Fuga dupla cheia de dissonâncias. Um dos atrativos das obras neoclássicas de Stravinsky consiste nas relações recíprocas de suas duas personalidades, que contribuem para a construção da obra: a volta a elementos do passado, utilizando-se entretanto de uma linguagem moderna. A época neoclássica de Stravinsky encerra-se com *The rake's progress*.

Enquanto estética, o Neoclassicismo é de difícil conceituação, sobretudo porque recobre um grande número de manifestações às vezes disparatadas. Entretanto, alguns de seus princípios estilísticos foram generalizados ao ponto de poderem ser percebidos com facilidade na maioria das partituras que receberam tal rubrica: utilização de formas equilibradas e baseadas no conceito de simetria, por vezes abordadas de maneira irônica; clara definição dos processos temáticos; retomada da harmonia, agora enriquecida pela utilização simultânea de várias tonalidades; contenção da expressividade.

²⁰ GARDNER. H. *Mentes que criam*. Tradução: Maria Adriana Veronese. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996. p.175.

O Neoclassicismo foi uma tendência internacional que teve na França, e em especial no chamado Grupo dos Seis – um dos seus principais redutos: Auric, Durey, Honneger, Milhaud, Poulenc e Tailleferre que inspirados pelo poeta Jean Cocteau e por Erik Satie (considerado por muitos como uma verdadeira figura pré-histórica em termos vanguardistas e como um patrono bastante irrequieto), reuniram-se em torno de uma estética criada pelo crítico Henri Collet, em 1920. E mesmo Francis Poulenc, o mais frívolo entre eles todos, era capaz de alinhar seu programa, afirmando estar contra o vago e em favor do retorno à melodia e ao contraponto.

1.3 - SINFONIA

Do grego *Syn* (junto) e *phone* (soar) - *Sinfonia* significa ‘soar ao mesmo tempo, soar junto’. Na Grécia e na teoria medieval, o termo significava consonância, como oposição à *diaphonia* ou dissonância. A palavra *symphonos* às vezes se refere a uníssono como distinção do *antiphonos*, uma oitava, ou *paraphonos* uma quarta ou quinta.

Na Idade Média e início da Moderna, a palavra *sinfonia* era usada para descrever vários instrumentos, e especialmente aqueles capazes de tocar mais de uma nota simultaneamente. ‘*Symphonia*’ no livro do profeta Daniel é, às vezes, traduzido como *Bagpipe* (gaita de foles) que, em italiano é *Zampogna*, e que dá a impressão de ser uma alteração de *symphonia*. Para Isidore de Servilha (636 a.C.) era um tambor. Na França, no avançado século XII, *symphonia* (ou *symphonie*, *sinfonie*, *chinfonie*) significa *organistrum* ou *hurdy-gurdy*; já Praetorius (1619) chamou todos os instrumentos de teclado, como *spinet*, *virginal* e *harpsichord* ou *clavicymbel*, de *symphony*. O termo *sinfonia sacra* foi usado por Giovanni Gabrieli, em 1597, por Schütz em 1629, e outros usaram para motetos concernentes, geralmente para vozes e instrumentos.

No século XVII o termo mais comum é *Sinfonia*, usado como movimento introdutório de óperas, oratórios e cantatas, como introdução instrumental e *ritornelli* de árias e *ensembles*, trabalhos camerísticos, que poderiam ser classificados como sonatas ou concertos. A *Sinfonia Pastoral* do Messias de Handel, é típica: um único e breve movimento descrevendo os pastores nos campos, antes do anjo lhes aparecer para anunciar o nascimento do Messias. Muitas dessas ‘sinfonias’ apareciam no começo de óperas, tomando o lugar daquilo que poderíamos chamar hoje de abertura ou seleção. Usavam-se melodias da ópera e costumavam ser três curtos movimentos, rápido, lento, rápido. Um bom exemplo é a abertura da ópera *O Rapto do Serralho* de Mozart.

O termo *Sinfonia* hoje é usado para significar um trabalho orquestral, baseado na música sinfônica do século XVIII. Uma sinfonia é uma obra orquestral em um ou mais movimentos, normalmente quatro, amplamente organizada, num ciclo completo: cada um de seus movimentos se liga aos demais e ela soaria mutilada se qualquer um deles fosse omitido ou substituído. Diferente de uma suíte, que como explica Mc Leish²¹ “é uma reunião razoavelmente aleatória de movimentos: excertos de um balé ou ópera, danças ou quadros climáticos”. A sinfonia transformou-se no carro chefe da música orquestral no final do século XVIII, e no período de Beethoven veio a ser a mais alta expressão musical e a forma mais exaltada. McLeish²², ainda nos lembra, que nas primeiras décadas do século XVIII teve início o costume de escrever e executar *sinfonias* em estilo operístico separadamente, como entretenimentos orquestrais independentes. O padrão de três movimentos permaneceu, e a música era tão simples e alegre quanto suas ancestrais operísticas.

²¹ McLeish, K. & Valerie. *Guia do ouvinte de música clássica*. Tradução: Enio Silveira e E.F. Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. p. 193.

²² *ibid.* p. 193.

A nova forma demonstrou ser popular, especialmente em lugares onde havia uma orquestra maior e bem treinada. Os compositores começaram a ampliar o alcance das sinfonias: expandiram os primeiros movimentos, acrescentaram quartos movimentos para equilíbrio e formalizaram o padrão dos ligeiros movimentos centrais, deixando-os na forma de um movimento lento, de suave fluência e de um alegre minueto.

No século XIX, o compositor que fez mais do que qualquer outro para dar à sinfonia sua moderna reputação foi Beethoven. Haydn e Mozart haviam escrito grandes sinfonias antes dele, entre as melhores na história dessa forma, mas eram pouco conhecidas. As sinfonias de Beethoven, em contraste, eram tocadas, resenhadas e discutidas por toda parte, e influenciaram todo e qualquer compositor orquestral subsequente. Em sua última sinfonia - a nona, ele inova acrescentando coral. Outros compositores aceitaram aquilo que encararam como o desafio de Beethoven e compuseram sinfonias de enormes forças, tanto intelectual quanto emocional, tais como Bruckner, Mahler, Brahms e Tchaikovsky.

No século XX, diversos compositores deram seqüências às composições de sinfonias como Sibelius, Nielsen, Shostakovich, Tippett, colocando suas melhores idéias em forma sinfônica.

Em 1920 Stravinsky compôs a *Sinfonia para instrumentos de sopros*, enfrentando uma inevitável crítica de que seu trabalho não era uma sinfonia no todo, mas um arranjo experimental com bloco de sons desassociados. Em 1930 Stravinsky escreve a *Sinfonia dos Salmos*, ainda que completamente coral e não dentro dos conceitos da sinfonia tradicional, porém tinha a força de uma sinfonia em sua combinação formal com profunda unidade de material. Stravinsky ainda escreveu *Sinfonia em Mib maior*, *Sinfonia em Dó* e *Sinfonia em três movimentos*.

CAPÍTULO II

ANALISE DO TEXTO

*“This is not a symphony into which
I have put some psalms which are sung,
but on the contrary, it is the singing
of the psalms which I symphonize” Stravinsky²³*

Stravinsky em sua juventude havia se afastado da Igreja Ortodoxa Russa. Em 1926, aos 44 anos, ao participar do aniversário de setecentos anos da celebração de Santo Antônio, em Pádua, passou por uma profunda experiência religiosa. Logo depois voltou à Igreja que abandonara em sua juventude. Foi então que escreveu seu primeiro trabalho de música sacra, o moteto a *cappella* “*Otche nash*” em russo, e em 1949 fez uma nova versão para o texto em latim, *Pater Noster*.

É bem possível que Stravinsky tenha tido um contato próximo à tradição do povo hebreu em cantar os salmos. Este cantar os salmos é encontrado em diversas passagens bíblicas²⁴, por exemplo:

- Cântico de Moisés – Cântico da vitória depois da passagem do Mar Vermelho (Êxodo 15:1-18);

²³ DEUTSCHE GRAMMOPHON. *Stravinsky. Symphony of Psalms, Symphony in C, Concerto in D. Chor der Deutschen Oper Berlin*, Berliner Philharmoniker, Herbert Von Karajan. CD 423.252-2.Hamburg, 1972,1979. “Esta não é uma sinfonia na qual eu tenha introduzido salmos para serem cantados, mas é justamente o contrário, foi a partir do cantar dos salmos, que eu escrevi a sinfonia.” (tradução do autor)

²⁴ CHAVE BÍBLICA da segunda edição da tradução de João Ferreira de Almeida, revista e atualizada. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1997.

- Cântico de Moisés – Cântico sobre os benefícios de Deus, a infidelidade e os castigos do povo. (Deut. 32:1-45);
- Cântico de Ana – O Senhor abate os soberbos, exalta os humildes (1º Sam. 2:1-10);
- Cântico de Davi em Ação de Graças (2º Sam. 22);
- Cântico de Tobias – Convertedei-vos ao Senhor que castiga e salva (Tob. 13:1-9);
- Cântico de Judith – O Senhor, Criador do universo, protege o seu povo (Judith 16:1-21);
- Cântico Eclesiástico – Venha o vosso reino (Ecl. 36:1-16);
- Cântico de Isaías – Júbilo do povo resgatado (Is. 12:1-6);
- Cântico de Ezequias – Angústia do rei moribundo, alegrias do rei restabelecido (Is. 38:10-22);
- Cântico de Isaías – Convertam-se todos os povos ao Senhor que é o único Deus verdadeiro (Is. 45:15-26);
- Cântico de Jeremias – Felicidade do povo libertado (Jer. 31:10-14);
- Cântico de Habacuque – Terrível juízo de Deus sobre os gentios (Hab. 3:2-19);
- Cântico de Maria – Glorifica minha alma ao Senhor (Luc. 1:46-55);
- Cântico de Zacarias – Bendito Seja o Senhor (Luc. 1:68-79);
- Cântico de Simeão – Agora sim Senhor, podeis despedir o vosso servo em paz (Luc. 2:29-32).

Provavelmente as primeiras congregações cristãs na Grécia e Ásia Menor cantaram hinos do Psaltério nos seus serviços públicos religiosos – obviamente traduzido para o grego, tais como podemos ver nos exemplos abaixo:

- “Falando entre vós com Salmos, entoando e louvando de coração ao Senhor com Hinos e Cânticos Espirituais” (Efésios 5:19);
- “Habite, ricamente, em vós a palavra de Cristo; instruí-vos e aconselhai-vos mutuamente em toda a sabedoria, louvando a Deus, com Salmos, Hinos e Cânticos Espirituais, com gratidão, em vosso coração” (Colossenses 3:16).

Stravinsky afirma²⁵ “a Igreja sabia o que o salmista sabia: A música louva ao Senhor.” No texto citado no cabeçalho, ele diz claramente: “Esta não é uma sinfonia na qual eu tenha introduzido salmos para serem cantados, mas é justamente o contrário, foi a partir do cantar dos salmos que eu escrevi a sinfonia.”. Ao receber de Koussevitzky a encomenda de uma obra para o quinquagésimo aniversário da Orquestra Sinfônica de Boston, Stravinsky inicia imediatamente a composição da Sinfonia dos Salmos, pois já tinha em mente a idéia de uma composição sinfônica baseada no livro dos Salmos²⁶.

Uma reflexão sobre a origem e autoria dos textos bíblicos usados pelo compositor se faz necessária e nos impele a uma análise textual cuidadosa com o objetivo de explorar uma maior compreensão da estrutura musical da referida obra.

2.1 - ORIGEM DOS TEXTOS BÍBLICOS

Segundo Cullen²⁷, nenhuma outra religião da Antiguidade nos legou, como a de Israel, uma coleção de poemas sagrados tão rica e de tão rara beleza - algumas escritas há quase 3.000 anos. A maior parte destes poemas sagrados do Antigo Testamento foi reunida num livro que

²⁵ STRAVINSKI, Igor e CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinsky*. Tradução: Stella Rodrigo Otavio Moutinho. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984. p. 102.

²⁶ STRAVINSKY, I. Craft, R. *Dialogues and a Diary*, New York: Doubleday & Company, Inc. 1963. p.76.

²⁷ CULLEN, Thomas Lynch. *Música Sacra – Subsídios para uma interpretação musical*. Brasília: Musimed, 1983. p.107.

os hebreus chamaram de *sepher tehillim* (livro dos louvores), os gregos e latinos “Livro dos Salmos” (em hebraico *mizmôr*, poema que deve ser cantado com instrumentos de corda)²⁸ Também já foram chamados de orações, conforme se lê no Salmo 72:20 – “Findam aqui as orações de Davi, filho de Jessé”. A Septuaginta²⁹ usa o termo *Psalmoi* – melodias. Em um códex alexandrino³⁰, temos a designação *Psalterion* (de *Psalter* – palavra que propriamente significa Salmodiar). A divisão dos *Psalter* é quántupla. Cada livro termina com uma doxologia³¹, sendo o Salmo 150 a doxologia completa do *Psalter*, e o Salmo 1, a introdução. Estas divisões correspondem aos cinco livros da Lei³². A designação representa o *Psalter* como uma resposta da comunidade à chamada de Deus através da Lei.

Segundo Wollmann, em seu Boletim Diocesano³³, “os salmos nasceram das experiências da vida do povo de Israel. Não nasceram da vontade de alguém com capacidades poéticas. Podemos dizer que eles são um retrato cantado das situações de um povo ou de uma pessoa. Por serem os salmos retratos da vida, eles mostram a vida como ela é: lutas, conquistas, perseguições, dores, raivas, alegrias, festas, esperanças... Tudo sem máscara, sem hipocrisia, apenas oração sincera dirigida a Deus”.

²⁸ PONTIFÍCIO INSTITUTO BÍBLICO. *Livro dos Salmos – com os cânticos do Breviário Romano*. Versão portuguesa: Pe. Leonel Franca, S.J. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1946. p.13.

²⁹ Segundo Cullen, p. 107, durante o terceiro e o segundo séculos antes de Cristo os judeus da diáspora, s vivendo fora de Israel, nas terras do idioma grego, desejaram uma tradução grega da bíblia. Segundo uma lenda antiga, este trabalho enorme foi realizado por setenta judeus de Alexandria. Por isto ela é conhecida como a Septuaginta ou simplesmente LXX.

³⁰ *Livro dos Salmos – ibid.* p.13.

³¹ do grego *doxologia*: Hino de louvor a Deus, *Dicionário ilustrado verbo da língua portuguesa*.

³² Os cinco livros da Lei de Moisés são: *Gênesis, Êxodos, Levítico, Números e Deuterônômio*.

³³ WOLLMANN, Lauri José. *Retratos contados da vida de um povo*. Boletim Diocesano, Órgão informativo da Diocese Anglicana de São Paulo, março de 2003.

Embora a vida cultural e religiosa dos israelitas se diferenciassse muito dos povos da atualidade, os temas dos salmos são perenes³⁴. Observemos a tematização, a seguir:

1. Miséria da vida humana: este é o assunto mais comum que os salmos oferecem - misérias de cada indivíduo. Em primeiro lugar o salmista piedoso, oprimido pela dor, pela enfermidade, pela velhice, pelas calamidades, pelas perseguições dos inimigos, recorre a Deus, expõe-Lhe as suas angústias e pede-Lhe que o livre dos seus sofrimentos. A prece junta-se quase sempre à expressão da alma agradecida. Às vezes o salmo é composto para implorar socorro numa necessidade urgente, promete ações de graças no futuro; outras, o salmista piedoso, tendo já alcançado o benefício relembra, reconhecido, os males de que se livrou, o favor de Deus e as expressões com que impetrara o auxílio divino.
2. Calamidades de todo o povo: semelhante ao anterior, porém em menor número. Implora-se de Deus a salvação ou se lhe rendem graças por uma vitória obtida por uma libertação ou por outros benefícios. Neste grupo podem filiar-se os salmos em que se fazem preces pelo rei.
3. Hinos de Louvor a Deus: Muitos salmos são hinos de louvor a Deus, celebram-Lhe a majestade, a sabedoria, o poder admirável na criação e conservação do mundo, a providência no governo dos povos, a justiça e equidade no julgar e, de modo geral, a misericórdia e bondade para com os homens. Também celebram a misericórdia, a

³⁴ A tematização dos salmos foi baseada no livro dos Salmos com os cânticos do *Breviário Romano*, versão portuguesa pelo P. Leonel Franca, S.J., Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora, 1946, p.12 a 14.

fidelidade e o poder de Deus, os salmos que tratam da promessa messiânica, feita a Davi, do próprio Messias ou de seu reino universal.

4. Salmos didáticos ou sapienciais: São menos numerosos e ensinam as normas da vida honesta, o destino dos bons e dos maus nesta e na outra vida, a excelência da vida morigerada sobre os sacrifícios rituais, a grande felicidade dos que observam a lei de Deus.
5. Históricos: contam a história do povo de Israel, não tanto para narrar simplesmente os fatos, mas para mostrar o poder vitorioso de Deus, a sua bondade e graça e também os pecados e castigos de um povo ingrato.

2.2 - AUTORIA DOS SALMOS

Como já fora dito anteriormente, os salmos nasceram como oração do cotidiano de um povo. Sua primeira forma foi transmitida oralmente, cantada em situações variadas. Mais tarde, para não serem esquecidos, foram agrupados e receberam a forma escrita e também foram atribuídos a alguém como sendo seu autor. Houve um tempo em que foi sentida uma grande necessidade de se garantir a memória do povo de Israel, e portanto era preciso guardar por escrito o que circulava de forma solta em forma oral ou em pequenos fragmentos. Os compiladores, encarregados de reunir o material e dar-lhe forma escrita atribuíram então os salmos a alguém. Os salmos atribuídos a Davi têm muito a ver com a história vivida por ele. Quando lemos, por exemplo, o segundo Livro de Samuel, percebemos que a vida do rei Davi não foi apenas de glórias, inimigos também se fizeram presentes. Em 2º Samuel 15:13 lemos: “alguém informou a Davi: os israelitas aderiram a Absalão”; quando vamos ao livro dos Salmos 3:2 em forma de oração lemos: “Javé, como são numerosos os meus opressores, numerosos os que se levantam

contra mim”. Este rápido exemplo nos ajuda a compreender as razões que levaram os compiladores a deduzirem que tal salmo tenha sido uma oração de Davi.

Atribuir salmos aos mestres do canto também é algo muito fácil de se compreender: o período do pós-exílio é fortemente marcado pela grandiosidade das liturgias realizadas no templo. E ali se cantavam salmos.

Quase todos os salmos têm um título, que lhe indica o autor ou a natureza, ou o modo de cantar, ou o uso litúrgico ou o acontecimento histórico que lhe deu origem. Desta maneira o teólogo R. Laird Harris³⁵ classifica os salmos com as seguintes autorias: segundo os títulos, Davi foi o autor de 73 salmos; Asafe, de 12; os filhos de Core, 11; Salomão, 2 (72-127); Moisés, 1 (90) e Etã, também 1 (89). Há outros 50 salmos, porém de autores desconhecidos. Halley³⁶ afirma que, sem dúvida, Davi foi autor de alguns dos salmos anônimos e que os títulos não são indicações precisas da autoria dos salmos. Para os termos ‘de’, ‘para’ e ‘a’ são usados a mesma preposição em hebraico. Um salmo ‘de’ Davi pode ter sido um que ele próprio escrevera, ou que o Salmo foi escrito ‘para’ Davi, ou ainda dedicado ‘a’ Davi. Entretanto, quando nos referimos ao livro dos Salmos como Salmos de Davi é porque ele foi o principal escritor e compilador, porque era poeta e músico, e louvou a Deus de todo o seu coração.

Wollmann ainda nos dá algumas indicações adicionais, para compreendermos as origens dos Salmos:

³⁵ No esboço sobre os autores do livro de Salmos da Bíblia com edição revista e corrigida. São Paulo: Editora Vida, 1984. p.637.

³⁶ Halley, H.H. *Halley's Bible Handbook and Abbreviated Bible Commentary*. Twenty-Fourth Edition. Michigan: Zondervan Publishing House, 1965. p. 247.

- Como já mencionado, os salmos nasceram do cotidiano do povo e Israel e ao receberem forma escrita atribuíram-se aos salmos um autor, sempre representado por alguém da maior importância. Mas o verdadeiro autor dos Salmos é o povo, muitas vezes anônimo, mas capaz de dirigir-se a Deus com sinceridade.
- Os salmos receberam forma escrita num tempo “dominado” pela elite ligada ao templo de Jerusalém. Esta elite muitas vezes desprezava o povo simples e por esta razão preferiu atribuir os salmos a figuras de maior destaque.
- Os salmos nasceram dentro dos limites geográficos da vida do povo de Israel, mas tornaram-se uma oração universal.
- A forma dos salmos, no início, era simples e solta; mais tarde foram agrupados e organizados tematicamente, com formas poéticas, métricas e rimas.
- Originalmente como orações, algumas individuais outras coletivas, e é assim que ainda hoje são utilizados. É este o sentido que deve ser preservado.
- Os salmos independentemente de sua forma, seu tamanho ou parâmetros técnicos, serão sempre orações que levam em consideração a vida humana.

2.3 - ESCOLHA DOS TEXTOS DA SINFONIA DOS SALMOS

Não é possível dizer exatamente o que levou Stravinsky a escolher os textos utilizados na obra, porém podemos estudar sua natureza e classificação:

2.3.1 - 1º Movimento

Salmo 38³⁷: 13 e 14:

³⁷ Segundo o livro dos Salmos, com os cânticos do *Breviário Romano*, p. 13, há uma diferença na numeração dos salmos, pois os gregos dividiram em dois alguns Salmos que os hebreus conservaram unidos em um só; enquanto a versão dos LXX, reuniu num só outros, que para os hebreus se desdobram em dois. A numeração utilizada neste trabalho é baseada na versão vulgata.

Vulgata³⁸:

Exaudi orationem meam, Domine,

et deprecationem meam;

Auribus percipe lacrymas meas.

Ne sileas, quoniam advena sum apud te,

Et peregrinus sicut omnes patres mei.

Remitte mihi, ut refrigerer

*Priusquam abeam et amplius non ero*³⁹

Stravinsky:

Exaudi orationem meam, Domine, et deprecationem meam.

*Auribus percipe lacrimas*⁴⁰ *meas.*

Ne sileas, ne sileas.

*Quoniam advena ego sum apud te et peregrinus, sicut*⁴¹ *omnes patres mei.*

*Remitte mihi, remitte remitte mihi ut refrigerer prius quam*⁴² *abeam et amplius non ero.*

“Ouve, Senhor, a minha oração, escuta-me quando grito por socorro; não te emudeças à vista das minhas lágrimas, porque sou forasteiro à tua presença, peregrino como todos os meus pais o

³⁸ Há duas versões da Bíblia Vulgata, uma tradução feita direta da Septuaginta e outra do hebraico. Stravinsky utiliza-se da versão traduzida da Septuaginta. Há também a edição: *Bíblia Sagrada. Iuxta Vulgata Versionem*. Stuttgart: Württembergische Bibelaanstalt, 1969. Nesta versão, exceto Domine, todas as outras palavras estão em letras minúsculas e não há qualquer tipo de pontuação.

³⁹ COLUNGA, Alberto e TURRADO, Laurentio (eds.). *Bíblia Sacra – Iuxta Vulgatam Clementina*. 5ª edição. Madrid: La Editorial Catolica, 1977. p.483.

⁴⁰ Na partitura está impresso “*lacrimas*” escrito com “i”.

⁴¹ Na edição *vocal score*, revisada em 1948, a palavra é *Sicu* sem o “t” do final de SICUT.

⁴² Tanto na *full score* quanto na *vocal score* a palavra está com separação de sílabas.

foram. Desvia de mim o teu olhar, para que eu tome alento, antes que eu passe e deixe de existir”.⁴³

A obra é iniciada com este salmo de lamentação e súplicas.

1. Um salmo de penitência em que o salmista gravemente enfermo, lamenta e suplica a Deus; nos versos 1 a 3, quer sofrer calado suas dores para não dar ao ímpio ensejo de blasfemar, mas não pode sofrer as emoções da alma. No entanto ele promete guardar os caminhos, isto é, observar com fidelidade os preceitos divinos. Afirma ainda estar privado de todo bem, calar-se acerca do bem - em hebraico tem o sentido de estar ‘longe’ do bem⁴⁴, estar privado da felicidade, não poder conter as palavras: “Disse comigo mesmo: guardarei os meus caminhos, para não pecar com a língua; porei mordaça à minha boca, enquanto estiver na minha presença o ímpio. Emudeci em silêncio, calei acerca do bem, e a minha dor se agravou.”
2. Queixa-se da brevidade da vida comparando-a a apenas alguns palmos, nos versos 4 e 6; “Dá-me a conhecer, Senhor, o meu fim e qual a soma dos meus dias, para que eu reconheça a minha fragilidade. Deste aos meus dias o comprimento de alguns palmos; à tua presença, o prazo da minha vida é nada. Na verdade, todo homem, por mais firme que esteja, é pura vaidade. Com efeito, passa o homem como uma sombra; em vão se inquieta; amontoa tesouros e não sabe quem os levará.”

⁴³ Todas as traduções dos textos bíblicos utilizados neste trabalho estão baseados na versão *A Bíblia Sagrada - antigo e novo testamento*. Tradução: João Ferreira de Almeida. revista e atualizada no Brasil, 2ª edição. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1956.

⁴⁴ *Livro dos Salmos – com os cânticos do Breviário Romano*. Versão portuguesa: Pe. Leonel Franca, S.J. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1946. p.85.

3. Mas espera de Deus o perdão e a cura do mal, nos versos 7 e 8: “ E eu, Senhor, que espero? Tu és a minha esperança. Livra-me de todas as minhas iniquidades; não faças o opróbrio do insensato.”
4. Por isso ora com insistência para que Deus lhe perdoe e conserve a vida, nos versos 9 a 14: “Emudeço, não abro os meus lábios porque tu fizeste isso. Tira de sobre mim o teu flagelo; pelo golpe de tua mão, estou consumido. Quando castigas o homem com repreensões, por causa da iniquidade, destróis nele, como traça, o que tem de precioso. Com efeito, todo homem é pura vaidade. Ouve, Senhor, a minha oração, escuta-me quando grito por socorro; não te emudeças à vista de minhas lágrimas, porque sou forasteiro à tua presença, peregrino como todos os meus pais o foram. Desvia de mim o teu olhar, para que eu tome alento, antes que eu passe e deixe de existir.”

Stravinsky faz uso no 1º Movimento da parte final do texto, justamente onde o salmista se coloca inteiramente diante de Deus clama pela misericórdia de Deus, está doente, machucado, está vivendo um grande conflito, pois tem guardado os mandamentos e procurado não pecar contra Deus. No entanto não está conseguindo conter as palavras, em um momento de contrição confessa ter colocado em Deus sua plena confiança e em uma prece pede que sejam ouvidas as suas súplicas e suas lágrimas contempladas. Pede um momento de refrigério antes que morra.

2.3.2. – 2º Movimento

Salmo 39: 2,3 e 4:

Vulgata:

Exspectans, exspectavi Dominum, Et intendit mihi.

Et exaudivit preces meas,

Et eduxit me de lacu miseriae et de luto faecis.

Et statuit super petram pedes meos,

Et direxit gressus meos.

Stravinsky:

Expectans expectavi DOMINUM, et intendit, intendit mihi. Et exaudivit preces meas: et eduxit me de lacu miseriae, et de luto faecis. (Et exaudivit, et exaudivit preces, preces meas⁴⁵).

Et statuit super petram pedes meos: et direxit gressus, gressus meos.

Et immisit in os meum canticum novum, carmen DEO nostro.

Videbunt multi, videbunt et timebunt: et sperabunt, sperabunt in DOMINO.

“Esperei confiantemente pelo Senhor; ele se inclinou para mim e me ouviu quando clamei por socorro. Tirou-me de um poço de perdição, dum tremendal de lama; colocou-me os pés sobre uma rocha e me firmou os passos. E me pôs nos lábios um novo cântico, um hino de louvor ao nosso Deus; muitos verão essas cousas, temerão e confiarão no Senhor.”

1. Um salmo de ação de graças e pedido de novo auxílio. Na introdução ele celebra o auxílio recebido de Deus, nos versos de 1 a 4: “Esperei confiantemente pelo Senhor; ele se inclinou para mim e me ouviu quando clamei por socorro. Tirou-me de um poço de perdição, dum tremendal de lama; colocou-me os pés sobre uma rocha e me firmou os passos. E me pôs nos lábios um novo cântico, um hino de louvor ao nosso Deus; muitos verão essas cousas, temerão e confiarão no Senhor.”

⁴⁵ repetição do texto pelas vozes masculinas.

2. Medita sobre os muitos e grandes benefícios que Deus lhe fez, versos 5: “Bem-aventurado o homem que põe no Senhor a sua confiança e não pende para os arrogantes, nem para os afeiçoados à mentira. São muitas, Senhor, Deus meu, as maravilhas que tens operado e também os teus desígnios para conosco; ninguém há que se possa igualar contigo. Eu quisera anunciá-los e delas falar, mas são mais do que se pode contar.”
3. Afirma que o verdadeiro agradecimento consiste na obediência aos mandamentos de Deus e no zelo em proclamar seus benefícios, nos versos 6 a 10: “Sacrifícios e ofertas não quiseste; abriste os meus ouvidos; holocaustos e ofertas pelo pecado não requeres. Então, eu disse: eis aqui estou, no rolo do livro está escrito a meu respeito; agrada-me fazer a tua vontade, ó Deus meu; dentro do meu coração, está a tua lei. Proclamei as boas-novas de justiça na grande congregação; jamais cerrei os lábios, tu o sabes Senhor. Não oculteis no coração a tua justiça; proclamei a tua fidelidade e a tua salvação; não escondi da grande congregação a tua graça e a tua verdade.”
4. Passa então a implorar auxílio em uma nova aflição e descreve os males que o oprimem, no versos 11 e 12: “Não retenhas de mim, Senhor, as tuas misericórdias; guardem-me sempre a tua graça e a tua verdade. Não têm conta os males que me cercam; as minhas iniquidades me alcançaram, tantas, que me impedem a vista; são mais numerosas que os cabelos de minha cabeça, e o coração me desfalece.”
5. Pede socorro para que sejam confundidos os ímpios e se alegrem os bons, nos versos 13 a 17: “Praza-te, Senhor, em livrar-me ; dá-te pressa, ó Senhor, em socorrer-me. Sejam à uma envergonhados e cobertos de vexame os que me demandam a vida; tornem atrás e cubram-se de ignomínia os que se comprazem no meu mal. Sofram perturbação por causa da sua ignomínia os que dizem: Bem feito!

Folguem e em ti se rejubilem todos os que te buscam; os que amam a tua salvação digam sempre: O Senhor seja magnificado! Eu sou pobre e necessitado, porém o Senhor cuida de mim; tu és o meu amparo e o meu libertador; não te detenhas, ó Deus meu!”

Stravinsky inicia o 2º Movimento contrastando com o primeiro. Aqui ele já alcançou respostas para suas preces e declara que, apesar de todo o sofrimento, esperou confiantemente no Senhor que ouviu o seu clamor na hora da angústia. Faz uso dos primeiros três versículos do capítulo, que é uma ação de graças, e termina o movimento com a declaração: “*E me pôs nos lábios um novo cântico...*”. Este novo cântico⁴⁶ será apresentado no 3º Movimento com o “*Alleluia*” . É um hino de louvor. Uma doxologia.

2.3.3. - 3º Movimento

Salmo 150:

Vulgata:

ALLELUIA

Laudate Dominum in sanctis eius;

Laudate eum in firmamento virtutis eius.

Laudate eum in virtutibus eius,

Laudate eum secundum multitudinem magnitudinis eius.

Laudate eum in sono tubae;

⁴⁶ Stravinsky, I. e Craft, R. *Dialogues and a diary*. New York: Doubleday & Company, Inc. 1963. p.78.

Laudate eum in psalterio et cithara.

Laudate eum in tympano et choro;

Laudate eum in chordis et organo.

Laudate eum in cymbalis benesonantibus;

Laudate eum in cymbalis iubilationis.

Omnis spiritus laudet Dominum!

Alleluia.

Stravinsky:

Alleluia. Laudate, laudate, laudate, DOMINUM in sanctis Ejus. Laudate, Laudate Eum in firmamento virtutis Ejus. Laudate DOMINUM.

Laudate, laudate Eum in virtutibus Ejus. Laudate DOMINUM in virtutibus Ejus,

Laudate DOMINUM in sanctis Ejus. Laudate Eum secundum multitudinem magnitudinis Ejus.

Laudate Eum in sono tubae, laudate eum.

Alleluia. Laudate Dominum. Laudate Eum. Laudate DOMINUM Laudate DOMINUM Laudate DOMINUM, laudate Eum. Laudate DOMINUM.

Laudate Eum

Laudate Eum in timpano et choro, laudate Eum in cordis et organo,

Laudate Eum in cymbalis, benessonantibus, laudate Eum in cymbalis jubilationibus.

Laudate DOMINUM, Laudate DOMINUM, Laudate Eum Omnis omnis spiritus laudet DOMINUM, omnis spiritus laudet, laudet Eum.

Alleluia Laudate, laudate, laudate, DOMINUM.

“Aleluia! Louvai a Deus no seu santuário; louvai-o no firmamento, obra do seu poder. Louvai-o pelos seus poderosos feitos; louvai-o consoante a sua muita grandeza. Louvai-o ao som da trombeta; louvai-o com saltério e com harpa. Louvai-o com adufes e danças; louvai-o com instrumentos de cordas e com flautas. Louvai-o com címbalos sonoros; louvai-o com címbalos retumbantes. Todo ser que respira louve ao Senhor. Aleluia!”

Os salmistas compensavam suas queixas com o seu louvor. Segundo Cullen⁴⁷, nunca um povo amou tanto a Deus, seu caráter dispensa descrição jamais os seus vários atributos puderam ser satisfatoriamente avaliados.

O Salmo 150 revela os vários instrumentos de uma orquestra e os incita a se unirem para louvar a Deus. Este salmo é uma doxologia. Deus deve ser louvado aqui na terra, no templo e no céu pelas suas obras e pela sua majestade. Para estes louvores converge toda a sinfonia da música do templo e de tudo o que respira.

É justamente com este texto, um *Hino de louvor a Deus*, que Stravinsky conclui a obra. Todos os conflitos foram apaziguados. A súplica do 1º Movimento, onde o salmista clama pela misericórdia do Senhor e pede que sejam ouvidas as suas súplicas e orações, é um momento de tensão onde já não pode conter as palavras e controla-se para não pecar contra Deus, e é contrastada com o 2º Movimento onde, o salmista declara que sofreu mas esperou confiantemente no Senhor, e Ele ouviu sua súplica e clamor. Já no 3º Movimento só resta a alegria da graça alcançada e os motivos que o levam ao louvor. Portanto agora ele convoca,

⁴⁷ CULLEN, Thomas Lynch. *Música Sacra: subsídios para uma interpretação musical*. Brasília: Musimed, 1983. p.107.

convida a todos que Louvem ao Senhor, com instrumentos de cordas, metais, sopros, órgão e tudo que tem fôlego. O salmista encerra o Salmo com *ALLELUIA, LAUDATE DOMINUM – ALELUIA, LOUVAI AO SENHOR!* E Stravinsky enfatiza três vezes: *ALLELUIA, LAUDATE, LAUDATE, LAUDATE DOMINUM.* É clara uma simbologia à trindade.

CAPÍTULO III

ANÁLISE DA PARTITURA

No final do ano de 1929, Stravinsky recebeu uma encomenda de Sergei Koussevitzky, então maestro titular da Orquestra Sinfônica de Boston, para escrever uma obra sinfônica em celebração ao quinquagésimo aniversário da orquestra em 1930.

O processo de composição da obra sofreu várias interrupções devido às suas viagens para concerto⁴⁸. Em janeiro de 1930, Stravinsky esboçou algumas idéias do primeiro Movimento; o *Finale* foi escrito em março e abril, o 2º Movimento foi concebido entre a metade de junho e a metade de julho; voltou novamente para o 1º Movimento, terminando-o em agosto daquele ano. A obra foi concluída em Charavines, próximo ao lago Paladru, onde Stravinsky e sua família foram passar o verão.

A primeira anotação que Stravinsky faz nos seus esboços é a célula rítmica que



originalmente fora usada na *Oracula*, *oracula* do Oedipus Rex com as palavras “*Gospodi pomiluy*”⁴⁹.

Segundo Walsh⁵⁰, as datas de conclusões dos movimentos são as seguintes:

⁴⁸ WHITE, Eric Walter. *Stravinsky: the composer and his works*. Los Angeles: University Of California Press, 1966. p.99.

⁴⁹ TOORN, Pieter C. Van Den. *The music of Igor Stravinsky*. New York: Yale University, 1983. p.344.

⁵⁰ WALSH, Stephen. *The music of Stravinsky*. New York: Oxford University, 1988. p.148.

- 3º Movimento, concluído em 27 de abril de 1930, um domingo depois da Páscoa.
- 2º Movimento, concluído em 17 de julho de 1930.
- 1º Movimento, concluído em 15 de agosto de 1930, dia da Assunção de Nossa Senhora, na Igreja Católica.

No programa da primeira apresentação em Bruxelas constavam para cada movimento os seguintes títulos:

1º Movimento – *Prélude*

2º Movimento - *Double Fugue*

3º Movimento – *Allegro symphonique*

No entanto, o próprio Stravinsky, ao conduzir pela primeira vez sua obra em Paris nos meses de fevereiro de 1931, retirou estes títulos⁵¹ que agora podem ser caracterizados de acordo com sua natureza e conteúdo como: *Oração por ajuda*, *Canção de esperança* e *Canção de louvor*. Walsh⁵² comenta que Stravinsky personifica os movimentos através dos textos escolhidos: “Aqui nós procedemos da oração e desolação (Salmo 38), da paciência e libertação (Salmo 39) ao louvor e transcendência (Salmo 150)”.

Segundo White⁵³, “o texto é extraído de versos da Versão Vulgata, dispostos (como nas obras religiosas posteriores de Stravinsky) para formar uma sequência altamente característica de arrependimento, fé e exaltação. Também característico é a evitação de auto-expressão e o cultivo de uma *persona* litúrgica impessoal e objetiva. A obra é uma sinfonia apenas no mais

⁵¹ DRUSKIN, Mikhail - *Igor Stravinsky: his life, works and view*. Translated for english by Martin Cooper. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. p.96.

⁵² WALSH, S. *Ibid.* p.149.

⁵³ WHITE, E.W., NOBLE, J. *Série: The new grove Stravinsky*. p.47 e 184.

livre dos sentidos, e pode ter sido assim chamada apenas devido à Orquestra Sinfônica de Boston ter encomendado uma obra sinfônica”.

Edição da partitura (full score):

Capa: Igor Stravinsky

4 Flauti	4 Corni in fa	Timpani
1 Piccolo (anche Fl. 5)	4 Trombe in do	Gran Cassa
4 Oboi	1 Tromba in re	Arpa
1 Corno Inglese	2 Tromboni tenori	2 Pianoforte
3 Fagotti	1 Trombone basso	Violoncelli
1 Contrafagotto	1 Tuba	Contrabassi

Symphony of Psalms (Symphonie de Psaumes) for Chorus and Orchestra

Full Score – Partition

New revision 1948 *nouvelle revision*

Édition Russe de Musique (S. et N. Koussewitzky) – Boosey & Hawkes

London – Paris – Bonn – Capetown – Sydney – Toronto – New York

Página ii:

*Cette symphonie composée à la gloire de DIEU est dédiée au Boston Symphony Orchestra à l'occasion du cinquantième de son existence*⁵⁴

Página iii:

Orquestra:

*Coro

The three parts of this symphony are to be played without a break. The words of the *Psalms* are those of the Vulgate and should be sung in Latin.

The Psalm are:

Part I: Psalm 38, verses 13 and 14

Part II: Psalm 39, verses 2, 3 and 4

Part III: Psalm 150 (complete)⁵⁵.

*The choir should contain children's voices, which may be replaced by female voices (soprano and alto) if a children's choir is not available.

As três partes desta sinfonia devem ser apresentadas sem intervalos. O texto dos salmos é da Vulgata e deve ser cantado em Latim.

Os salmos são:

Parte I: Salmo 38, versos 13 e 14

Parte II: Salmo 39, versos 2, 3 e 4

Parte III: Salmo 150 (completo).

O coro deve conter vozes infantis, as quais podem ser substituídas por vozes femininas (soprano e contralto) se um coro infantil não estiver disponível.⁵⁶

Página 1:

Symphony of Psalms (Symphonie de Psaumes)

⁵⁴ “Esta sinfonia foi composta para a glória de Deus e dedicada à Orquestra Sinfônica de Boston, por ocasião do cinquentenário de sua existência”. (tradução do autor)

⁵⁵ A partitura ainda apresenta o texto traduzido para o francês e o alemão.

⁵⁶ Tradução do autor.

Igor Stravinsky, 1930

Copyright by Édition Russe de Musique (Russischer Musikverlag) for all countries.

Printed by arrangement, Boosey & Hawkes, Inc., New York, U.S.A.

New revision copyright 1948 by Boosey & Hawkes, Inc., New York, U.S.A.

Nouvelle révision – New revision 1948.

All rights of reproduction in any form reserved.

B. & H. 16328 – Printed in England.

Instrumentação especificada na página 1:

FLAUTI GRANDI	CORNI FA	TIMPANI
FLAUTO GRANDE	TROMBA PICCOLA RE	GRAN CASA
(POI PICCOLO)	TROMBE DO	CORO (SOPRANI, ALTI,
OBOI	TROMBONI	TENORI, BASSI)
CORNO INGLESE	TROMBONE (basso)	ARPA
FAGOTTI	TUBA	PIANOFORTI
CONTRA FAGOTTO		VIOLONCELLI
		CONTRABASSI

Edição da partitura (vocal score):

Capa:

igor stravinsky⁵⁷

symphony of psalms

vocal score

Revised Edition 1948

édition russe de musique – boosey & hawkes

Página ii:

Igor Stravinsky

symphony of psalms – For Mixed Chorus and Orchestra

Reduction for Voice and Piano by his son SOULIMA

Vocal Score

1948 New revision

Edition Russe de Musique (S. et. N. Koussewitzky) – Boosey & Hawkes

London – New York – Sydney – Toronto – Cape Town – Paris – Buenos Aires

Página iii:

This symphony composed to the glory of GOD is dedicated to the “Boston Symphony Orchestra” on the occasion of its fiftieth anniversary

Observations

The three parts of this symphony are to be played without a break.

The words of the Psalms are those of the Vulgata and should be sung in Latin.

The Psalms are:

Verses 13 and 14 of N°. 38 for Part I

Verses 2,3 and 4 of N°. 39 for Part II

The complete Psalm N°. 150 for Part III

The choir should contain children’s voices, which may be replaced by female voices (soprano and alto) if a children’s choir is not available.

Página 1:

⁵⁷ Em letras minúsculas conforme edição.

SYMPHONY OF PSALMS

Igor STRAVINSKY

1930 – Revised 1948

Copyright by Edition Russe for all countries

Copyright assigned 1947 to Boosey & Hawkes, Inc., New York

New version copyright 1948 by Boosey & hawkes, Inc., New york

All rights of reproduction in any form reserved.

B. & H. 16371

Printed in U.S.A.

3.1 - A FORMA

3.1.1 - 1º Movimento

A estrutura geral do movimento pode ser representada por uma forma **A – B – A**

Gráfico 1

Introdução	Seção A(a)	Seção A(b)	Transição	Seção A(b1)	Seção A(a1)	Seção B
c. 1-14 (14)	15-25 (11)	26-36 (11)	37-40 (4)	41-48 (8)	49-52 (4)	53-64 (12)
Seção A(b2)	Seção A(a2)	Coda				
65-67 (3)	68-74 (7)	75-78 (4)				

A seção A é composta por 52 compassos, com a seguinte divisão:

Introdução - c. 1 – 14

A Introdução é composta basicamente por dois materiais distintos:

1. Quatro acordes intermitentes sobre tríades de Mi menor. Stravinsky abre a obra com este acorde em colcheia. São quatro ataques precisos nos compassos 1, 4, 8 e 14, com uma sonoridade orquestral em um quase *tutti*, sem a presença de trompas, trompetes e tuba.
2. O segundo material é baseado na célula 1 (cel-1), que inicia-se com apenas



Figura 1 cel-1 (c. 2)

dois instrumentos: oboé e fagote solos. A sua base harmônica é uma escala octatônica, que contrasta ritmicamente com o ataque homofônico do acorde de Mi menor.

Seção A (a) - c. 15 – 25

Sobre o pedal da fundamental Mi, o piano 1 apresenta a célula 1a (cel-1a) que é uma variação da cel-1, em arpejos ascendentes. O tema, que será do naipe do contralto, é anunciado pela orquestra nas trompas e violoncelos. No compasso 21, os pianos apresentam uma nova variação da célula, com arpejos em semicolcheias descendentes, cel-1b.



Fig. 2 cel-1a (c.15)



Fig. 3 cel-1b (c.21)

Seção A(b) - c. 26 – 36

Entrada do coro: primeiramente entra o naipe dos contraltos, e no compasso 33 há o *tutti* vocal acompanhados pelas madeiras que apresentam a célula 2, figura em colcheias. Stravinsky sobrepõe mais duas variações de células. O corne inglês utiliza a célula cel-1c que é uma variação em colcheias da cel-1a em arpejo ascendente, sobreposto pelos fagotes que apresentam uma nova variação cel-1d, em colcheias. No compasso 33, os oboés e o corne inglês utilizam a variação cel-2a. As células dispostas a seguir estão na ordem em que aparecem na partitura.



Figura 4

Transição – 4 compassos

Há uma pequena transição orquestral em preparação à volta do tema do naipe dos contraltos, com uma figuração coral feita pelas flautas, enquanto os oboés apresentam a variação cel-2b baseada em figurações descendentes, iniciando em quartinas e se transformando em sextinas.



Figura 5 cel-2b (c. 37)

Seção A(b1) - c. 41 – 48

O naipe dos contraltos reapresenta o seu tema utilizando-se de um outro texto. Os oboés 1 e 3 dobram a melodia das vozes com distância de uma 15ª entre si, os demais apresentam a cel-1; os fagotes tocam a célula cel-1d, que é uma variação em colcheias da cel-1b, e o corne inglês retoma sua figuração baseada na célula cel-1c. Os violoncelos e contrabaixos apresentam uma nova variação da célula cel.-2c. O período termina com um novo *tutti* com o ataque do acorde em Mi menor.



Figura 6 cel-2c (c. 41)

Seção A (a1) - c. 49 – 52

Sobre o pedal da fundamental Mi, Stravinsky utiliza a célula cel-1a simultaneamente à sua forma expandida, cel-1e. O coral é reapresentado pelos naipes dos tenores e sopranos. O período mais uma vez conclui com um *tutti* orquestral, sobre o acorde em Mi menor.



Figura 7 - cel-1e (c. 49)

Seção B - c. 53 – 64

É uma pequena seção, em contraste à anterior. O coro é acompanhado por um baixo *ostinato*. Há um alargamento no tempo. Com este tempo mais amplo, Stravinsky cria uma tensão rítmica, ampliada devido ao emprego dos *ostinato*, e caminha para um *crescendo* até culminar na apresentação da seção A(b2).

Seção A(b2) - c. 65 – 67

Sobre o pedal da fundamental Mi, Stravinsky volta aos arpejos ascendentes na sua forma original e expandida, simultaneamente; o coro ataca em síncopas criando uma grande sonoridade. Este talvez seja o ponto culminante do 1º Movimento.

Seção A (a2) - c. 68 – 74

Neste período Stravinsky faz uso simultâneo de vários materiais. Temos presente a idéia do coro da seção B agora nas flautas e primeiros oboés; o naipe do tenor canta o tema dos contraltos, os demais instrumentos usam variações de células anteriores: cel-2, cel-2a e cel-2c.

Coda - c. 75 – 78

Nesta pequena coda de quatro compassos o compositor conclui o 1º Movimento em um grande fortíssimo chegando pela primeira vez ao centro tonal de Sol maior.

O gráfico a seguir permite uma visualização geral e a estrutura deste movimento:

TABELA DO 1º MOVIMENTO

Tabela 1

Seção		Período ou Frase	Compasso	Material melódico-harmônico utilizado
A	Introdução	Período 1	1-8	Escala Octatônica de Mi. “Psalm Chord”
	Introdução	Período 2	9-14	Escala Octatônica de Mi. Escala Dórica de Fá - Ascendente “Psalm Chord”
	A	Período 1	15-18	Escala Frigia de Mi.
	A	Período 2	19-25	Escala Octatônica de Mi.
	B	Período 1	26-32	Escala Octatônica de Mi.
	B	Período 2	33-36	Escala Octatônica de Mi.
	Transição	-	37-40	Escala Diatônica Descendente. Final tendência cromática, descendente
	b1	-	41-48	Escala Octatônica de Mi. Escala Frigia de Mi. – Ascendente “Psalm Chord”
	a1	-	49-52	Escala Frigia de Mi – “Psalm Chord”
B		Frase 1	53-59	Escala Frigia de Mi. <i>Ostinato</i> em segunda menor
		Frase 2	59-64	Escala Frigia de Mi; Escala Dórica de Ré; Final tendência cromática.
A	b2	-	65-67	Escala Frigia de Mi.
	a2	-	68-74	Escala Octatônica de Mi. Escala Frigia de Mi.
	Coda	-	75-78	

3.1.2 - 2º Movimento

É uma Fuga⁵⁸ dupla para coro e orquestra. Podemos dividir este movimento em três seções, sendo:

Gráfico 2

Seção 1				Seção 2		Seção 3	
Sujeito I	Episódio I	Sujeito II	Episódio II	Stretto I	Stretto II	Desenv.	Coda
c.1-22	23-29 ₁	29-46	47-51	52-60	61-70	71-83	84-88
(22)	(7)	(18)	(15)	(9)	(10)	(13)	(5)

O primeiro sujeito baseia-se em um tema introduzido pelo oboé, seguido pelas flautas (figura 8). O sujeito da primeira Fuga é derivado da obra *Three Piece*, incluída nos *Four Studies for orchestra* de 1928/9. Na *Eccentric*⁵⁹, que é a segunda peça, há uma pequena frase marcada “sur la touche” para cordas (figura 8a.), a qual Stravinsky transformou no sujeito da Fuga orquestral. O segundo sujeito é apresentado pelos sopranos a partir do compasso 29 (figura 9). Os dois sujeitos decorrem paralelamente, criando um rico volume polifônico.



Figura 8 (c. 1 – 5)

⁵⁸ É importante lembrar que Fuga dupla significa uma Fuga que possui dois sujeitos. Aqui o primeiro sujeito é apresentado pela orquestra e o segundo pelo coro. Não é uma fuga como, por exemplo, a “Tocata e Fuga” de J.S. Bach, quando se pode encontrar as diversas partes de uma fuga, tais como: exposição, desenvolvimento, episódios, recapitulação, pedal, stretto etc... Stravinsky na verdade trabalha com um processo composicional em contraponto ou utilizando procedimentos imitativos, mas não chega a escrever todas as partes pertinentes a uma Fuga.

⁵⁹ WHITE, Eric Walter. *Stravinsky: the composer and his works*. Los Angeles: University Of California Press, 1966. p.234-235.



Figura 8a



Figura 9 (c.29 – 32)

Sujeito I - c. 1 – 28

O tema é introduzido pelo oboé, a resposta real é feita pela flauta (c. 6) uma quinta acima, a terceira entrada é da flauta 3 (c. 13) seguida pela resposta real do oboé 2 (c. 18).

Do compasso 23 à primeira colcheia do compasso 29 há um pequeno episódio somente com flautas e Stravinsky utiliza neste período as cinco flautas.

Sujeito II - c. 29 – 51

O tema é apresentado pelo naipe dos sopranos (c. 29), paralelamente aos violoncelos e aos contrabaixos que apresentam o tema da Fuga 1.

As respostas do coro são também reais. Dos compassos 47 ao 51, analogamente às flautas da Fuga 1, há um pequeno episódio coral.

Stretto I - c. 52 – 60

O coro a *cappella*, faz o *stretto* 1 baseando-se em entradas com uma semínima de distância cada, com as vozes sucessivas: sopranos contraltos, tenores e baixos.

Stretto II - c. 61 – 70

Agora a orquestra, sem o coro, apresenta o *stretto*-2 baseado no material da Fuga 1, encerrando este período com um compasso em pausa geral.

Desenvolvimento - Coro e Orquestra - c. 71 – 83

Este período é um *tutti*; orquestra e coro em *fortíssimo* com textura homofônica, em contraste com as exposições das Fugas 1 e 2. O ritmo pontuado realça o texto *Et immisit in os meum canticum novum* (E pôs nos meus lábios um novo cântico).

Coda - c. 84 – 88

O coro apoiado em uma pequena variação orquestral da Fuga 1, com uma dinâmica em *piano súbito* e em uníssono, apresenta o texto *Et sperabunt, sperabunt in domino* (E confiarão no Senhor).

3.1.3 - 3º Movimento

Este é o maior dos três movimentos da obra. Será dividido em quatro seções, sendo:

Gráfico 3

Seção A	Seção B	Seção B'	A	Seção C	Seção D - Coda
c. 1-23 (23)	24-103 (80)	104-146 (43)	147-149 (3)	150-162 (13)	163-212 (50)

Seção A - c. 1 – 23

Introdução lenta. A orquestra prepara a entrada do coro no *Aleluia*.

Seção B - c. 24 – 98

A seção B é composta por cinco sub-seções, distribuídas da seguinte maneira:

- B1 - c. 24 – 51 – Parte rápida – *Allegro* – orquestral. O clímax deste período é o grupo de tercinas apresentados pelas flautas.
- B2 - c. 52 – 64 – Orquestra prepara a entrada do coro, que inicia no compasso 53, com os sopranos, seguindo em contraponto com os contraltos.
- B3 - c. 65 – 71 – Entrada dos contraltos e tenores: *Laudate Dominum* – acompanhados pelos violoncelos, contrabaixos, enquanto pianos e harpa fazem um apoio harmônico em *ostinato*.
- B4 - c. 72 - 98 – Coro, através do naipe do baixo, inicia com um tema que lembra a introdução deste movimento. A orquestra, apresenta uma figuração cromática ascendente nos sopros em *leggero e staccato*. Aos poucos vão entrando os demais naipes do coro, forte e sempre *marcato* (c.87).
- a1 - c. 99 – 103- – Uma rápida volta ao tempo lento do início. A orquestra prepara novamente a entrada do coro no *Aleluia*.

Seção B' - c. 104 – 149

A seção B' é igualmente dividida em duas sub-seções:

- b1 - c. 104 – 146 – Coro e orquestra, com muitas expressões de *marcato*. Enquanto o coro canta *Laudate Dominum* a orquestra retoma o grupo de tercinas a partir do compasso 127.

- b2 - c. 147 – 149 – Uma volta rápida à célula básica da Seção B, por três compassos.

Seção C - c. 150 – 162

- o coro apresenta uma variação rítmico-melódica sobre a palavra *Laudate*. É exposto pelos sopranos, com imitação e diálogo contrapontístico dos contraltos, seguidos pelos baixos e tenores. O acompanhamento orquestral oferece apoio harmônico com alguns dobramentos nas vozes corais.

Seção D - c. 163 – 212 - **Coda**

A coda está dividida em quatro sub-seções, a seguir:

- D1 - c. 163 – 174 – Stravinsky inicia uma grande Coda. O coro apresenta um tema singelo mas brilhante. Há a presença dos semitons que permeiam toda a sinfonia. O coro canta *Laudate eum in cymbalis benesonantibus*, *Laudate eum in cymbalis jubilationibus*; os sopranos repetem a mesma melodia três vezes, com pequenas variações na estrutura de condução das vozes que estão em homofonia.
- D2 - c. 175 – 186 – Segue o acompanhamento *ostinato* da orquestra, enquanto o coro inicia com as vozes masculinas apresentando um tema bem plano com notas longas e articulações em *sforzati* (compasso 183), acrescido por sopranos e contraltos a partir do compasso 183. É um momento de reflexão. Como uma oração calma e um convite misterioso a louvar ao Senhor, *poco crescendo* no final.

- D3 - c. 187 – 205 – Em *piano subito*, sobre o acompanhamento *ostinato* da orquestra, o coro retoma seu tema, repetindo a música por duas vezes mudando apenas o texto. Nos seis últimos compassos a orquestra prossegue sozinha em seu *ostinato* até o compasso 205.
- a2 - c. 205 – 212 – para fechar a unidade da obra, Stravinsky retoma a idéia básica da introdução deste movimento, terminando como começou. O coro repete *Alelluia laudate, laudate, laudate Dominum*. Representando a trindade, Stravinsky repete o *Laudate* três vezes e, em *piano suave*, encerra a obra sobre o acorde de Dó maior.

TABELA DO 3º MOVIMENTO

Tabela 2

Seção		Frase	Compasso	Material melódico-harmônico utilizado
A		Frase 1	1-3	Escala Eólia de Dó menor
		Frase 2	4-11	Escala Diatônica de Mib (coro) e Escala de Dó maior (orquestra)
		Frase 3	12-19	Escala Diatônica de Mib (coro) e Escala de Dó maior (orquestra)
		Frase 4	20-23	Escala Diatônica de Mib e Dó maior (coro) e Escala de Dó maior (orquestra)
B	b1	Frase 1 Frase 2 Frase 3 Frase 4	24-31 32-39 40-47 48-51	Escala de Dó maior - Células octatônicas (fa# e láb) Escala de Dó maior - Células octatônicas (fa# e láb) Escala de Mi maior – <i>Ostinato</i> Fá e Sol- Escala Frigia de Mi – Escala Cromática Escala Octatônica – Lá maior – Acorde de Dó M.
	b2	-	52-64	Escala Lídia de Mib – Cromática – cel. Octatônica
	b3	-	65-71	Escala Diatônica de Mi -
	b4	-	72-98	Escala Eólia de Ré – Escala menor harmônica de Ré – Escala Cromática
	a1	-	99-103	Escala de Dó menor – Dó frigio (98-101)
B'	b'1	Frase 1 Frase 2 Frase 3 Frase 4 Frase 5 Frase 6 Frase 7 Frase 8	104-109 110-114 115-122 123-125 126-1321 132-134 135-143 144-146	Escala Dórica de Dó (Mib) – Escala Hexafônica Escala de Fá Maior – Escala Hexafônica – Células Octatônica. Escala de Dó maior – Células Octatônicas (fa#-lab) Escala Cromática Escala de Mi maior – <i>Ostinato</i> Fá e Sol – escala Frigia de Mi – Escala Cromática Escala Dórica de Fá Escala Cromática – Escala Frigia de Mi – Octatônica Escala Octatônica
	b'2	-	147-149	Escala de Fá maior – Escala de Fá# maior
C	c	-	150-162	Escala de Sol maior – Escala Octatônica
D CODA	d1	Frase 1 Frase 2	163-168 169-174	Escala de Mib maior – célula Mib-Sib-Fá Escala de Mib maior – célula Mib-Sib-Fá
	d2	Frase 1 Frase 2	175-182 183-186	Escala Cromática– célula Mib-Sib-Fá Escala Cromática- célula Mib-Sib-Fá
	d3	Frase 1 Frase 2 Frase 3	187-192 193-198 199-205	Escala de Mib maior – célula Mib-Sib-Fá Escala de Mib maior – célula Mib-Sib-Fá Escala Cromática – célula Mib-Sib-Fá
	a2	-	205-212	Escala de Dó menor /Dó maior – Esc. Mib maior

3.2 - A ORQUESTRA

A orquestração da *Sinfonia dos Salmos* é uma prova da característica marcante do Neoclassicismo. A geração pós-guerra buscava novas possibilidades sonoras desassociadas do romantismo, aspirava por algo diferente. Buscava diligentemente um espírito novo, procurando evitar tudo que pudesse fazer menção à “velha ordem”. O Romantismo era por muitos considerado despropositado, e mesmo de mau gosto, e seu emocionalismo considerado mero sentimentalismo.

Segundo Paul Griffiths⁶⁰, Stravinsky provavelmente obedecia ao sentimento de que os instrumentos de cordas eram muito facilmente identificados com aquele mesmo sentimentalismo do século XIX, que desejava evitar.

Stravinsky na *Sinfonia dos Salmos* exclui os violinos, as violas e as clarinetas. E como naquela época mantinha um contato próximo com o compositor americano de origem russa, Arthur Lourié (1892-1966), afirma Paul Griffiths⁶¹ que possivelmente deve ter sido influenciado por ele em sua instrumentação. Arthur Lourié havia recentemente escrito um *Concerto Espirituale* para piano, vozes solistas, coro, metais, contra-baixo e percussão. Há aqui uma óbvia ligação com a instrumentação da *Sinfonia dos Salmos*. No entanto existem precedentes na própria produção de Stravinsky, por exemplo no *Les Noces*, em que utiliza uma instrumentação especial para, através da orquestração, criar uma cerimônia artificial.

⁶⁰ GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987. p. 66.

⁶¹ DEUTSCHE GRAMMOPHON. *Stravinsky. Symphony of Psalms, Symphony in C, Concerto in D. Chor der Deutschen Oper Berlin*, Berliner Philharmoniker, Herbert Von Karajan, CD 423.252-2, Hamburg, 1972, 1979.

Pasler⁶² comenta que há uma possibilidade de Stravinsky ter um “ritual” em sua instrumentação, pois quando se refere a obras religiosas se baseia em uma análise comparativa das principais obras dentro deste caráter, e que até 1930 a instrumentação utilizada por Stravinsky era bem “colorida, grandiosa, estruturada, arquitetônica e sempre maravilhosamente apropriada, mas não um ‘ritual’, exceto em certas passagens de *Le sacre du printemps* e provavelmente em *Les Noces*”. Este autor apresenta ainda uma análise da instrumentação das seguintes obras: *Symphonie de Psaumes*, *The mass*, *Threni* e *Requiem Canticles*.

- *Symphonie de Psaumes*: instrumentos de sopro (5 flautas, 4 oboés, 1 corne inglês, 3 fagotes, 1 contra-fagote, 4 trompas, 5 trompetes, 3 trombones, tuba) sem clarinetas, tímpanos, bombo, harpa, 2 pianos, violoncelos e contrabaixos – sem violinos e violas.
- *The Mass*: duplo quinteto de sopros – sem clarinetas e trompas.
- *Threni*: sopros, em pares ou trios – sem fagotes; metais – sem trompetes; tímpanos, percussão, celesta, harpa, cordas; adição de instrumentos especiais: alto bugle, sarrusophone.
- *Requiem Canticles*: 4 flautas, 2 fagotes, metais, tímpanos, harpa, percussão, piano, celesta e cordas.

Pasler⁶³ comenta ainda que Stravinsky não usa famílias completas de instrumentos e que os sopros têm predominância em sua orquestração. Stravinsky pode ter distribuído os instrumentos com a intenção de imitar a sonoridade de um órgão de tubos com dupla sobreposição de quatro ou cinco notas do acordes, como no início do 1º Movimento da Sinfonia dos Salmos.

⁶² PASLER, Jann. *Confronting Stravinsky: man, musician, and modernist*. Los Angeles: University of California Press, 1986. p. 200.

⁶³ *Ibid.* p. 200.

A seguir, estudaremos a instrumentação utilizada por Stravinsky em cada movimento da obra em análise.

3.2.1 1º Movimento

Introdução - c. 1 – 14

Há uma predominância das madeiras representadas pelo oboé e fagote em solos arpejados em uma distância de 15ª entre eles, contrastando com os ataques do *Psalm Chord*, *tutti* orquestral, com exceção das trompas, trompetes e tuba.

O corne inglês faz uma intervenção no compasso 11 e o piano 1 apresenta uma escala de fá dórico ascendente em terças paralelas a partir do compasso 12. A introdução é concluída com uma nova intervenção do *Psalm Chord*.

Seção A (a) - c. 15 – 25

No início deste período há um pedal de sustentação da nota Mi pelos violoncelos e contrabaixos, enquanto o piano 1 faz um arpejo ascendente sobre o modo frígio. A trompa 2 em uma escala sincopada descendente prepara a entrada do tema que é apresentado pela trompa 1 e o violoncelo-solo no compasso 18. O piano 1 e 2 a partir deste momento fazem o mesmo desenho arpejado, no entanto Stravinsky explora articulações diferentes entre os pianos, enquanto o piano 1 apresenta o arpejo em *legato* o piano 2 está em *staccato*.

Seção A (b) - c. 26 – 36

A predominância neste período é dos instrumentos de madeira: 4 oboés, corne inglês e 3 fagotes. Neste período Stravinsky utiliza o mesmo recurso de articulação dos pianos no período anterior; os oboés e os fagotes fazem os mesmos desenhos, porém com articulações diferentes,

criando um colorido sonoro contrastante. Os oboés 1 e 3 dobram o tema do naipe dos contraltos. Somente a partir do compasso 33 ele introduz as cordas, violoncelo e contrabaixo.

Transição - c. 37 – 40

A transição é feita pelo conjunto completo das flautas, oboés 1 e 3. As flautas fazem uma sustentação harmônica com notas longas, enquanto o oboé 1 apresenta grupos de 4 semicolcheias, depois as transforma em sextinas; no penúltimo compasso da transição o oboé 1 faz uma seqüência descendente e o último compasso é concluído pelo oboé 3.

Seção A(b1) - c. 41 – 48

Há novamente, uma predominância das madeiras, porém agora Stravinsky amplia a sonoridades, colocando o oboé 1 na região extremo aguda do instrumento, mantendo uma distância de 15ª entre este e o oboé 3, análogo ao oboé 1 e fagote 1 da introdução deste movimento. Os demais instrumentos de madeira, fazem arpejos com articulações diferentes, também análogos às usadas anteriormente nos pianos do final da seção A(a) e nos fagotes e oboés da seção A(b). Os contrabaixos e violoncelos apresentam uma seqüência em *ostinato*, em terças com articulação *staccato*. No compasso 47 há uma intervenção feita pelas flautas e pelo piano 1 em um desenho ascendente, culminando com o novo ataque do *Psalm Chord*, *tutti* orquestral, no primeiro tempo do compasso 48.

Seção A (a1) - c. 49 – 52

Neste novo período, sobre um pedal da nota Mi, nos violoncelos e contrabaixos, Stravinsky utiliza arpejos ascendentes e *staccato* nos fagotes e nas flautas, sendo que a flauta 1 dobra a flauta *piccolo*, com indicação na partitura.

A harpa pela primeira vez aparece fora do *Psalm Chord*, faz arpejos ascendentes dobrando com o piano 1, com os valores das figuras ampliados para colcheia, enquanto o piano 2 faz arpejos ascendentes em semicolcheias, como as flautas e fagotes.

O período é concluído com o último ataque *tutti* do *Psalm Chord*.

Seção B - c. 53 – 64

O período é marcado pela presença dos trombones e tuba, que pela primeira vez são utilizados fora do *Psalm Chord*. Eles reapresentam a célula rítmica usada pelos contrabaixos e violoncelos a partir do compasso 41, novamente em *ostinato*, exceto o trombone 1 que mantém notas longas. As trompas que haviam sido utilizadas apenas na exposição do tema do início do movimento, agora reaparecem em notas longas.

O corne inglês e os fagotes 1 e 2 articulam uma nova célula rítmica formada por notas repetidas e depois um tetracorde ascendente. O fagote 3, dobra com os trombones a célula *ostinato* em terças. As demais madeiras entram a partir do compasso 60 com os oboés, e no compasso 62 com as flautas.

Seção A (b2) - c. 65 – 67

É um período de grande sonoridade com um *tutti* orquestral, com exceção apenas do corne inglês e da harpa. Sobre um pedal da nota Mi nos instrumentos mais graves: violoncelos, contrabaixos, contra-fagote, trombone baixo e tuba. Stravinsky emprega arpejos em *ostinato* escrevendo-os simultaneamente em colcheias e em semicolcheias, formando assim uma grande tensão rítmica.

Seção A (a2) - c. 68 – 74

Com predominância das madeiras, Stravinsky utiliza novamente a harpa com articulações em *staccato*, acompanhadas pelo *ostinato* dos violoncelos e contrabaixos com as terças alternadas. A partir do compasso 72 entram os pianos, e neste mesmo compasso a harpa encerra sua participação neste movimento.

Coda - c. 75 – 78

O movimento é concluído com um *tutti* orquestral, sem a participação da harpa. No transcorrer de todo o 1º Movimento, os tímpanos e o bombo apenas participaram do *Psalm Chord*, não há outras intervenções destes instrumentos.

3.2.2 - 2º Movimento

No 2º Movimento Stravinsky exclui pianos, harpa, tímpanos e bombo.

Seção 1

Sujeito 1 - c. 1 – 22

Na exposição da Fuga orquestral, Stravinsky faz uso exclusivo dos instrumentos de madeira: oboé 1 e 2 e flautas 1 e 3. O oboé 1 é explorado na sonoridade aguda do instrumento na apresentação do sujeito 1; o mesmo acontece com a flauta 1 que está em sua região extremo aguda. Stravinsky faz uma analogia à entrada das vozes dos tenores (oboe 1) e dos sopranos (flauta 1). No contra-sujeito apresentado pelo oboé 1, há uma predominância da região média e grave, distanciando até uma 15ª da flauta que está apresentando a resposta. A entrada do segundo sujeito na flauta 2 está na região média, mais para o grave, e a resposta do oboé 2 também está em sua região grave.

Episódio 1 - c. 23 – 29

Neste período Stravinsky utiliza apenas as flautas, iniciando com as flautas 2, 3 e 4; no compasso 26 ele acrescenta a flauta 1 e em seguida a flauta *piccolo*. O período é concluído sem a flauta *piccolo*.

Fuga 2 - c. 29 – 46

A exposição desta fuga coral é iniciada apenas com participação das cordas (violoncelos e contrabaixos). No compasso 31, o compositor acrescenta oboés 1 e 2, corne inglês e fagote 1. No compasso 34 entram os fagotes 2 e 3 e também o trombone 1. No compasso 37 são acrescentas as trompas 1 e 3.

A partir do compasso 40, Stravinsky diminui a participação dos instrumentos utilizados e faz duplas em uníssono com combinação dos timbres. Os violoncelos têm *divisi* a três, cada um deles em dupla com um instrumento de madeira: oboé 1 e violoncelo 1, oboé 3 e violoncelo 2, corne inglês e violoncelo 3 - com entradas sucessivas em imitação.

No compasso 44 o trombone apresenta novamente o motivo básico do tema da fuga 1, e assim sucessivamente outros instrumentos fazem a mesma interferência.

Episódio 2 - c. 47 – 51

As trompas 1 e 3 também fazem menção ao motivo do tema do sujeito¹, seguidos pelos oboés 1 e 2; o final do episódio é feito apenas com o trombone baixo e os violoncelos a três em uma nota longa e decrescente.

Seção 2 - c. 52 – 70

A seção 2 é dividida em duas sub-seções:

Stretto 1 - c. 52 – 60

Neste período não há intervenção instrumental, o coral canta a *cappella*.

Stretto 2 - c. 61 – 70

Este é o *stretto* orquestral iniciado com as cordas e a trompa 1. As entradas do tema acontecem na seguinte ordem: trombone baixo, trompa 1, corne inglês, oboé 1, flauta 1.

No compasso 66 o trombone 1 apresenta o tema com variação rítmica, isto é um ritmo pontuado e bem articulado que será desenvolvido na próxima seção.

Seção 3 - c. 71 – 88

A seção 3 é dividida em duas sub-seções:

Desenvolvimento - c. 71 – 83

No desenvolvimento, os fagotes, o contra-fagote, bem como os trompetes, os trombones e as cordas desenvolvem o tema pontuado apresentado pelo trombone no compasso 44 da seção anterior. As trompas em uníssono tocam uma melodia ascendente com mínimas e semínimas. Os tímpanos pela primeira vez são utilizados neste Movimento, por apenas dois compassos.

A partir do compasso 74 entram os oboés, seguidos pelas flautas com mínimas que serão articuladas até o final do período. No compasso 80, os fagotes e contra-fagotes, juntamente com a tuba e as cordas, mais uma vez fazem menção ao motivo do sujeito 1, na sua forma original.

Coda - c. 84 – 88

As cordas apresentam o tema da Fuga 1, os oboés apresentam escalas com quatro notas e as flautas 2 e 4 fazem também uma escala.

Stravinsky conclui o 2º Movimento apenas com as flautas e oboés, da mesma maneira que o iniciou.

3.2.3 - 3º Movimento

Seção A - c. 1 – 23

Nos dois primeiros compassos deste movimento Stravinsky utiliza poucos instrumentos, fazendo uso principalmente das flautas, que abrem o acorde em três oitavas, em notas longas, até a entrada do coro. A sonoridade é complementada com as madeiras, sem o contra-fagote. Um colorido especial é criado quando da participação das trompas 2 e 4, além dos dois trombones - baixo e tuba logo adiante.

No compasso 3 as cordas complementam a sonoridade do coro e a partir do compasso 4 a harpa e os pianos, juntamente com os tímpanos, tocam apenas na região grave, como se fossem pêndulos arpejando sobre o acorde de dó maior.

No compasso 7 o compositor distribui o acorde de dó maior num quase *tutti*, deixando de fora apenas as trompas, os tímpanos e a harpa. Tudo é muito suave. A partir deste compasso, as cordas iniciam um movimento de contra-tempos lentos, um *ostinato* que permanecerá até próximo do final da introdução. Aos poucos vão se somando às flautas, as trompas, a harpa e os pianos.

No compasso 20, esta sonoridade sofre uma interrupção com a presença apenas das cordas e no compasso seguinte, como conclusão, Stravinsky propõe um acorde de dó maior com instrumentação análoga ao compasso 7.

O compasso 23 serve de transição para a seção B, com as cordas sustentando as notas que fazem a ligação com a próxima seção.

Seção B - c. 24 – 98

B1 - c. 24 – 51

Este é um período exclusivamente orquestral, não há a participação do coro, e inicia sem a presença das flautas e oboés. As trompas, juntamente com os fagotes, apresentam uma figuração de notas repetidas em *staccato*. A harpa e o trompete fazem uma seqüência arpejada, baseada nas terças octatônicas. Esta seqüência será retomada e desenvolvida pelas flautas e oboés no compasso 40, juntamente com o piano¹. É um período com sonoridade marcial. Stravinsky leva o timbre da flauta até o extremo agudo com a flauta *piccolo*, e na seqüência descendente acrescenta também os trompetes.

No compasso 48, o primeiro *tutti* orquestral apresenta o ponto climático deste período e também um dos principais momentos da obra.

B2 - c. 52 – 64

Apresenta uma sonoridade contrastante como a do período anterior. Neste período o compositor intercala grupos de instrumentos: trompas, fagotes, tímpanos, harpa e pianos intercalados com flautas, oboés, harpa e cordas. A dinâmica é *piano* e as articulações expressas em semínimas e notas longas, como suporte harmônico ao coral.

B3 - c. 65 – 71

Período com predominância das cordas percutidas e friccionadas. Os violoncelos apresentam *divisi* a três. Também neste período, a orquestra funciona como suporte harmônico para as vozes. O ritmo misterioso criado pelo coro tem suas notas curtas e repetidas reforçadas pelos violoncelos e contrabaixos. A harpa e os pianos, em mínimas e como pêndulos arpejam acordes. Somente no penúltimo e último compassos, Stravinsky acrescenta os fagotes e o corne inglês, como transição para o novo período.

B4 - c. 72 – 98

Dando continuidade ao material iniciado pelos fagotes e corne inglês no final do período anterior os oboés, juntamente com o corne inglês, fazem escalas cromáticas ascendentes em *staccato*, sobrepondo as trompas e trompetes que fazem notas repetidas também em *staccato*.

É um período iniciado apenas com as madeiras e metais, sem a participação das cordas, nem pianos e harpa. As flautas somente entrarão a partir do compasso 80. No compasso 87 Stravinsky acrescenta pianos e cordas e até ao final do período desenvolve os dois materiais que estão presentes em todo o período, salientando as notas repetidas e escalas cromáticas ascendentes.

a1 - c. 99 – 103

A conclusão da seção B é um retorno ao material inicial da introdução, porém distribuído de forma diferente na orquestra. A participação é das madeiras, com o acréscimo dos trombones. No compasso 102 as flautas sozinhas sustentam o acorde de fá maior, preparando a entrada do coro. As cordas apóiam o último compasso do coro, com a dominante e a tônica de dó menor.

Seção B' - c. 104 – 149

b1 - c. 104 – 146

Os materiais orquestrais deste período são os mesmos utilizados na seção B, porém com variações na instrumentação devido à participação do coro.

As trompas, as flautas e os dois pianos apresentam uma frase a partir do compasso 134, criando um contraste sonoro nesta seção.

No compasso 144, analogamente ao compasso 48, há um *tutti* em *fortíssimo*, que conclui o primeiro período desta seção.

b2 - c. 147 – 149

Estes próximos três compassos apresentam um contraste sonoro com relação ao período anterior. Stravinsky usa apenas as flautas, numa região grave, e um trombone, ambos com notas repetidas, em *piano subito* e *secco*, acompanhados por notas longas nos pianos e na harpa.

Seção C - c.150 – 162

É um período com material novo para o coro. A orquestra é constituída apenas por um sexteto de sopros, formado pelo oboé 1, fagote 1, contra-fagote, dois trombones e trombone baixo. Aos poucos são acrescentados os demais instrumentos do naipe de sopro e das cordas. As flautas entram a partir do compasso 157 dobrando a escala ascendente dos sopranos, observando que a flauta 1 está uma oitava acima dos sopranos, enquanto a flauta 3 e o oboé 1 estão na mesma oitava. Nos dois últimos compassos, numa textura homofônica, todos os instrumentos dobram o ritmo feito pelo coro com notas acentuadas e fortes.

Seção D – Coda - c. 163 – 204

D1 - c. 163 – 174

Neste período os sopros estão representados pelos trompetes, harpa, pianos, violoncelos (os contrabaixos não estão presentes neste período) e a participação dos tímpanos. É o início da grande coda do 3º Movimento. É um período com textura homofônica e um caráter tranqüilo em que a orquestra apenas acompanha o coro, dando-lhe sustentação harmônica.

D2 - c. 175 – 186

Stravinsky trabalha inicialmente com o colorido orquestral deste período enfatizando os oboés, corne inglês, tímpanos, harpa e pianos. No compasso 186, último deste período, acrescenta as flautas 1 e 4 que participam na transição para o período seguinte.

D3 - c. 187 – 205

O caráter *cantabile* se mantém o mesmo do período anterior, porém com acréscimos timbrísticos dos metais (trompetes e trompas) e das cordas (sem o contrabaixo). A sonoridade é suave, em *piano*, apesar da quantidade de instrumentos presentes.

A partir do compasso 199 a orquestra faz, sem o coro, o fechamento do período, reduzindo novamente a instrumentação como no início da seção, mas agora com os oboés, tímpano, harpa, pianos e violoncelos. O caráter é o mesmo em toda a seção da Coda. Esta instrumentação fará a ligação com o último período da coda.

A2 - c. 205 – 212

Este grupo de compassos encerra esta seção, Stravinsky retoma o material utilizado na introdução do movimento. Os instrumentos que concluem o período anterior sustentam as notas até o início deste período. A partir do compasso 206 apenas os violoncelos e os contrabaixos acompanham o coro fazendo um *ostinato* nas notas da dominante e da tônica de dó. A obra é concluída com ampla sonoridade orquestral, em *piano*, sem a participação das trompas, trombones, tuba e bombo.

3.3 - O CORO

3.3.1 - 1º Movimento

Tabela 3 - Extensão vocal:

SOPRANOS	CONTRALTOS
TENORES	BAIXOS

A atuação do coro no 1º Movimento é predominantemente homofônica. Porém, em diversos momentos destaca um dos naipes, algumas vezes dois, que se intercalam com o *tutti* coral.

Seção A(b) - c. 16 – 26

A primeira interferência do coro acontece no compasso 16, em que o naipe dos contraltos apresenta o tema principal que havia sido citado pela orquestra a partir do compasso 18 (trompa e violoncelos). Este tema delinea o intervalo de semitom, da escala octatônica. Stravinsky parece transcrever musicalmente, uma forma de oração de súplica - *Exaudi orationem meam, Dominum* (Ouve Senhor a minha oração).

A partir do compasso 33 o coro a quatro vozes, em textura homofônica em uma região média/aguda para todos os naipes e em dinâmica *forte*, brada *Et deprecationem meam* (Escuta-me quando grito por socorro).

Seção A(b1) - c. 41 – 48

O coro volta no mesmo caráter de súplica e clamor repetindo a mesma música, e novamente no naipe dos contraltos *Auribus percipe lacrimas meas* (Não te emudeças à vista das minhas lágrimas).

Seção A(a1) - c. 49 – 52

Os tenores são seguidos pelos sopranos em oitava com notas reiteradas - *Ne sileas* (Porque sou forasteiro) encerrando a seção.

Seção B - c. 53 – 64

Esta seção inicia-se apenas com os naipes graves do coro, contraltos e baixos, em oitavas; em seguida são acrescentados sopranos e logo depois tenores. O tratamento das vozes é homofônico e Stravinsky amplia a sonoridade com o acréscimo das vozes. O texto *Quoniam advena ego sum apud te et peregrinus, sicut omnes patres ‘ mei’* (Peregrino como todos os

meus pais o foram), conclui com a palavra *mei* no início da seção seguinte, chegando ao ponto culminante da frase.

Nesta frase as vozes caminham para a região mais aguda, os sopranos chegam pela primeira vez à nota Lá bemol 4, os tenores ao Sol 3.

Seção A(b2) - c. 65 – 67

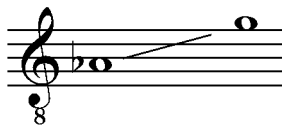
A frase anterior conclui fazendo uma elisão com o compasso 65, que é o início desta nova seção. O coro apresenta uma harmonia de oitavas entre os sopranos, tenores e baixos, com apenas os contraltos cantando a quinta do acorde, *Remitte mihi* (Desvia de mim o teu olhar). Cada nota é acentuada, enfatizando assim o texto, que irá prosseguir na próxima seção.

Seção A(a2) - c. 68 – 74

Esta seção inicia a frase com os naipes dos tenores e contraltos, adiciona os sopranos e em seguida os baixos. Os tenores neste período estão retomando o tema inicial da obra que foi cantado pelos contraltos, com pequenas variações melódicas ajustadas ao novo texto. A partir do compasso 72 o tema passa para a linha dos sopranos, com o texto *Remitte mihi, ut refrigerer prius quam abeam et amplius non ero* (Desvia de mim o teu olhar, para que eu tome alento, antes que eu passe e deixe de existir). No final da frase, analogamente ao compasso 66, e em dinâmica *forte*, sopranos, tenores e baixos concluem em oitavas e os contraltos cantam a quinta do acorde, tendo os sopranos e os tenores notas na região aguda.

3.3.2 - 2º MOVIMENTO

Tabela 4 - Extensão Vocal:

SOPRANOS 	CONTRALTOS 
TENORES 	BAIXOS 

O coro é o responsável pela Fuga 2 – as vozes, independentes, contrastam completamente com o coro do 1º Movimento. Stravinsky considera a fuga com vozes humanas o mais alto nível na arquitetura de simbolismos⁶⁴. As vozes entram na seguinte ordem: sopranos, contraltos, tenores e baixos.

Após a completa exposição desta Fuga, há um pequeno episódio apenas com tenores e baixos.

O *Stretto* é por sua vez a *cappella*, e com um caráter mais litúrgico. *Et statuit super petram pedes meo,; et direxit gressus meos* (Colocou meus pés sobre a rocha, firmando meus passos).

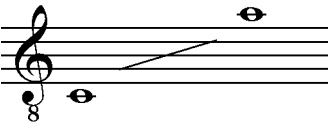
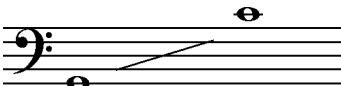
No compasso 71, com ritmo pontuado, propõe um novo cântico através de um novo caráter musical dado ao texto *Et immisit in os meum canticum novum, carmen Deo nostro. Videbunt*

⁶⁴ STRAVINSKY, Igor e CRAFT, Robert. *Dialogues and a diary*. New York: Doubleday & Company, Inc., 1963. p.78.

multi, videbunt et timebunt (E me pôs nos lábios um novo cântico, um hino de louvor ao nosso Deus, muitos verão essas coisas). Esta textura homofônica em *fortissimo*, seguida de um *piano súbito*, dá um caráter de unidade a este momento da obra, que apresenta o coro em uníssono com o texto *Et sperabunt, sperabunt in Domino* (Temerão e confiarão no Senhor).

3.3.3 - 3º Movimento

Tabela 5 - Extensão Vocal:

SOPRANOS 	CONTRALTOS 
TENORES 	BAIXOS 

Seção A - c. 1 – 23

O coro inicia a introdução cantando a palavra *Aleluia*. Stravinsky apresenta um material vocal simples, é o hino de louvor prometido no 2º Movimento⁶⁵. O coro em uma região vocal média, em textura homofônica e com dinâmica em *piano*, apresenta a introdução com um material

⁶⁵ *Ibid.* p. 76.

quase *ostinato*, com pouquíssimas variações, chegando à palavra *Dominum*, em oitavas, cadenciando sobre Dó maior.

Seção B - c. 24 – 103

Até o compasso 52, a seção é formada apenas por música instrumental. O coro retoma, a partir do compasso 53, com sopranos numa dinâmica em *cant. non forte*, seguidos por contraltos em um contraponto livre. No compasso 60 inicia um *crescendo* e a partir do compasso 62, as notas são acentuadas. Há uma indicação de *crescendo molto* na orquestra no final da frase (compasso 64), no entanto o coro tem a indicação do *crescendo* no final com o sinal gráfico impresso. Do compasso 65 ao 71 o coro apresenta uma articulação percussiva, em *staccato*, sobre o texto *Laudate Domini in virtutibus ejus, laudate Dominum in sanctis ejus*. Os baixos iniciam uma nova frase a partir do compasso 72 em uma melodia composta por alguns saltos ascendentes e descendentes, em mínimas, contrastando com o material empregado na orquestração. Somam-se aos baixos as vozes dos contraltos e tenores, com uma dinâmica impressa de *poco Sf* e *sub.piano*. Os sopranos entram a partir do compasso 87, momento em que Stravinsky solicita uma dinâmica em *forte ben marc* e contraltos e tenores têm suas notas acentuadas.

Após um período em *Allegro*, o coro retoma no compasso 99. O material usado neste momento é exatamente o mesmo da introdução deste movimento, novamente sobre *Alleluia*, que contrasta com o material orquestral, tanto no andamento como na condução das vozes que voltam à estrutura homofônica e simples.

Seção B' - c. 104 – 149

É um período de retorno ao andamento *Allegro*. Há uma variação na prosódia do texto *Laudate Dominum, Laudate eum*, as palavras são articuladas de maneiras diferentes sempre apoiando

uma nova sílaba. Cada ataque tem um *sforzato*, que dá maior ênfase à articulação sempre sincopada.

Na anacruse do compasso 115 aparece pela primeira vez a célula rítmica de notas repetidas, inspiradas no texto *Gospodi Pomiluy*⁶⁶ da ária da *Jocasta* do *Oedipus Rex*, que foi a origem da obra. O coro neste momento está dentro de um contexto puramente instrumental, já introduzido no compasso 24, e utilizado agora de forma conjunta, incorporado aos efeitos instrumentais, com um ritmo muito preciso a cada entrada.

Seção C - c. 150 – 162

Iniciando esta seção pelos sopranos e imitado pelos baixos, o coro apresenta uma nova linha melódica, baseada em saltos ascendentes. Os tenores e os contraltos são acrescentados à sonoridade. Há uma simultaneidade de textos que convidam a louvar a Deus: com coros, órgãos, cordas e tímpanos. A partir do compasso 157, os sopranos apresentam uma escala ascendente de tons e semitons, sobreposta ao tema que as demais vozes estão desenvolvendo.

Seção D – Coda - c. 163 – 204

No compasso 163, um novo tema é apresentado e repetido pelo coro, momento este em que “o tempo musical junta-se à eternidade”, como reflete Boucourechliev⁶⁷, citando André Souris. O naipe masculino, a partir do compasso 175, faz ataques alternados e sincopados sobre o texto *Laudate Dominum*, em *sforzato*. No compasso 183 os naipes dos sopranos e contraltos são incluídos neste processo. A partir do compasso 187, o tema inicial da cda é re-apresentado com alterações textuais e pequenas variações na condução das vozes. Stravinsky parece sugerir que

⁶⁶ *ibid.* p. 78.

⁶⁷ BOUCOURECHLIEV, André. *Stravinsky*. Translated for English by Martin Cooper. London: Vicot Gollancz, 1987. p.187.

neste momento o som do coro, apoiado no efeito pendular do acompanhamento orquestral, se prolongue como se fosse eterno.

Ao final, a partir do compasso 205 o compositor, mantendo a unidade do movimento, retoma o tema do *Alleluia* inicial. O coro reapresenta a idéia da introdução e conclui o movimento em oitavas sobre o *Laudate Dominum*.

3.4 - A MÚSICA

3.4.1 - 1º Movimento

O 1º Movimento, *Ouve Senhor minha oração*, foi composto em um estado de religiosidade e exaltação, segundo Toorn⁶⁸. Todavia foi o último a ser composto, sendo concluído em 15 de agosto de 1930, dia da Assunção de Nossa Senhora, na Igreja Católica., e é o mais curto dos três movimentos.

Conforme foi sugerido pelo título usado em sua primeira apresentação em Bruxelas, o primeiro movimento é considerado como um *Prelúdio*⁶⁹ da Fuga dupla e é formado pela justaposição dos recorrentes padrões *ostinati* e pontuações orquestrais. Estes ataques sobre o acorde de Mi menor, tornam-se uma grande marca neste primeiro movimento (figura10), do qual Stravinsky faz uso por diversas vezes, em inícios ou términos de períodos inclusive para fechar a Seção A. Estes ataques são seguidos por padrões arpejados – ascendentes e descendentes.

⁶⁸ TOORN, Pieter C. Van Den. *The music of Igor Stravinsky*. New York: Yale University, 1983. p.344.

⁶⁹ DRUSKIN, Mikhail. *Igor Stravinsky: his life, works and view*. Translated for english by Martin Cooper. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. p. 96.

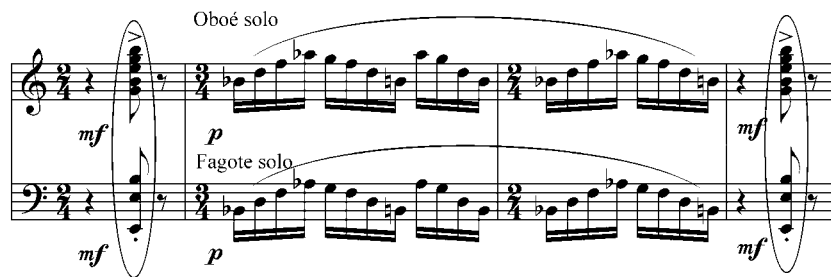
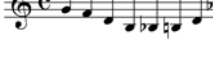


Figura 10 (c. 1 – 4) – orquestra

No primeiro movimento Stravinsky utiliza poucas células motívicas, mas manipula-as com variações, expansões ou as omite em parte. Por diversas vezes, na orquestração, ele apresenta a mesma célula em instrumentos diferentes ou a sobrepõe em duas ou mais, simultaneamente. A tabela abaixo identifica as células utilizadas no 1º Movimento:

Tabela 6

Tabela das Células Motívicas do 1º Movimento					
Célula 1 Cel-1	c. 2		Célula 2 Cel-2	c.2 6	
Célula 1a 1ª variação Cel-1a	c. 1 5		Célula 2a 1ª variação Cel-2a	cc. 33	
Célula 1b 2ª variação Cel-1b	c. 2 1		Célula 2b 2ª variação Cel-2b	cc. 37	
Célula 1c 3ª variação Cel-1c	c. 2 6		Célula 2c 3ª variação Cel-2c	cc. 41	
Célula 1d 4ª variação Cel-1d	c. 2 6		Célula 2d 4ª variação Cel-2d	Cc .	
Célula 1e 5ª variação Cel-1e					

Introdução

A introdução é marcada por quatro acordes de Mi menor, em estado fundamental, como ilustrados na figura 10 (p. 101), chamados de *Psalm Chord*⁷⁰. Este impacto rítmico vertical, segundo André Boucourechliev⁷¹, é parte de um número de elementos estruturais familiares em outros trabalhos de Stravinsky. Em seguida é introduzida a célula motívica Cel-1, conduzida apenas pelos oboé solo e fagote solo, mantendo entre si uma distância de duas oitavas. Este período está apoiado na escala octatônica, tendo como fundamental a nota Mi, Figura 11.

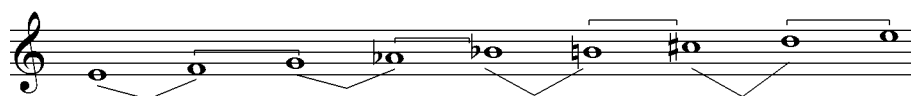


Figura 11

No final deste período observamos uma pequena participação do corne inglês e a importante entrada do piano 1 que realiza uma escala ascendente de Fá dórico (figura 12), concluindo com o quarto ataque do acorde em Mi menor em estado fundamental.

Figura 12 (c. 11 – 14) - orquestra

⁷⁰ TOORN, Pieter C. Van Den. *The music of Igor Stravinsky*. New York: Yale University, 1983. p. 67

⁷¹ BOUCOURECHLIEV, André. *Stravinsky*. Translated by Martin Cooper. London: Vicot Gollancz, 1987. p. 186.

Seção A (a) - c. 15 – 25

Utilizando-se da escala frigia (figura 13) nos três primeiros compassos, sobre um pedal da fundamental Mi, o piano apresenta a primeira variação da célula 1 (Cel-1a). A trompa 2 executa um contraponto descendente, e no compasso 18 a trompa 1, juntamente com o violoncelo solo, antecipam o tema inicial do coro com grande efeito timbrístico preparando para a entrada dos contraltos, acompanhados pelos arpejos dos pianos e pelas notas graves dos demais violoncelos e contrabaixos.

Cel-1a – (c. 15)



Figura 13

A partir do compasso 21, os pianos 1 e 2 introduzem a segunda variação da célula 1, Cel-1b (figura 14) que se transformará em um *ostinato* e estará presente em boa parte da seção A. Porém Stravinsky faz uso de articulações diferentes nos pianos (c. 18-25): enquanto o piano 1 executa a figuração *ostinato* com notas em *legato*, o piano 2 executa a mesma célula em *staccato* e com a indicação *una corda - secco*.



Figura 14 Cel-1b (c. 21)

Todo o período (c. 18-25) é baseado na escala octatônica de Mi.

Seção A (b) - c. 26 – 36

O naipe dos contraltos, ao apresentar seu tema, tem o apoio dos oboés 1 e 3 que, em unísson, dobram a melodia em *mezzo forte* criando uma sonoridade mais escura para expressar o clamor do texto *Exaudi orationem meam Domine* (Ouve Senhor a minha oração). Stravinsky cria uma atmosfera de temor e ao mesmo tempo de agitação interna, com os *ostinati* e *staccati*, como se quisesse expressar a aflição do fiel em sua oração.

Segundo Stephen Walsh⁷², especialmente no primeiro movimento, Stravinsky faz referência a trabalhos do período russo, no qual faz substancial uso da harmonia octatônica em combinação com o plano modal escrito para as vozes, sendo o modo frígio seu modo preferido. Com a escala octatônica, a melodia tem uma natureza mais sombria por causa da presença do semitom Fá para Mi, no tema vocal, em lugar do brilhante modo dórico de muitos trabalhos russos. Podemos encontrar isto já na primeira frase musical, *Exaudi orationem meam*, com os arpejos ascendentes e descendentes dos fagotes e as terças menores dos oboés, tão próximos da *Danças das Virgen*” na *Sagração da Primavera*.

O tema apresentado pelos contraltos é acompanhado pelas madeiras em *piano*. Fazendo uma analogia aos compassos 18 a 25, Stravinsky mantém diferentes articulações para os oboés 2 e 4 (c. 26-36) que apresentam a célula Cel-2 em forma de *ostinato* (figura 15): o oboé 2 toca em *staccato* enquanto o oboé 4 em *legato*; os fagotes assumem a célula Cel-1d em *ostinato*, também mantendo as diferentes articulações: fagote 1 em *staccato* e fagote 2 em *legato* (figura 16) .

⁷² WALSH, Stephen. *The music of Stravinsky*. New York: Oxford University, 1988. p. 149.

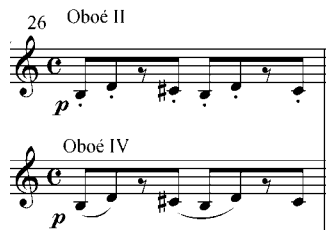


Figura 15 Cel-2 (c. 26)

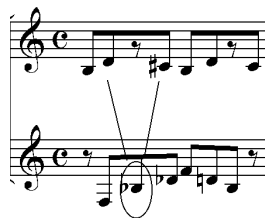


Figura 16 Cel-1d (c. 26)

Somente junto ao ataque do coro Stravinsky introduz a célula Cel-2 que, embora apareça na música primeiro, é uma variação da idéia original do compositor, Cel-2a. Entretanto, como podemos verificar no exemplo da figura 16, a quarta nota da célula, que está ausente no oboé, se encontra no corne inglês (Bb).

O próprio Stravinsky⁷³ nos chama a atenção para a importância da célula octatônica das duas subidas de terças menores separadas por uma descida de terça maior. A forma G-Bb-F#-A aparecia nas primeiras anotações do compositor, e agora aparece transposta como um *ostinato* sob a entrada do coro. E juntamente com o *tutti* coral, as cordas graves executam uma contra-melodia (c. 26-36), (figura 17).

Figura 17 (c. 33 – 36) – coro/orquestra

⁷³ STRAVINSKY, Igor e CRAFT Robert. *Dialogues and a Diary*. New York: Doubleday & Company, Inc., 1963., p. 77.

No texto, a dinâmica *forte*, expõe o brado do salmista que anseia por socorro: *et deprecationem meam* (quando grito por socorro) com sobreposição dos dois *ostinati* (Cel-2a e Cel-1d).

A escala octatônica é a base harmônica de toda a Seção A (b).

Transição - c. 37 – 40

A transição feita pelos oboés aparece como um momento de fôlego do salmista após um grito aflito e angustiado. Inicia em semicolcheias e é concluído em sextinas, num acelerando natural. A frase é iniciada no oboé 1 e concluída no oboé 2, que são acompanhados por uma base harmônica feita pelo coro de flautas (c. 37 – 40).

Seção A (b1) - c. 41 – 48

Os contraltos reapresentam seu tema, neste momento com o apoio dos oboés 1 e 3. No entanto, o oboé 1 agora se encontra duas oitavas acima do oboé 3 no extremo de sua tessitura. É seguido pelos corne inglês e fagotes, em *ostinato*, Cel-1d, mantendo as mesmas articulações apresentadas na seção A (b). Os violoncelos e contrabaixos, também em *ostinato* apresentam um grupo de quatro notas, célula Cel-2a (Figura 18), *staccato*, em terças octatônicas.



Figura 18 Cel-2a (c. 41)

Os contraltos neste momento entoam: *Auribus percipe lacrimas meas* (Às minhas lágrimas não sejas insensível), um texto de profunda reflexão e humildade, embora os instrumentos de sopro, em *ostinati* sobrepostos, criem uma atmosfera de ansiedade e inquietação de uma alma humana perturbada.

Este período conclui com as flautas e com o piano 1, entrando com uma seqüência de notas ascendentes, culminando com o ataque do *Psalm Chor* em Mi menor, num *tutti mezzo forte*. (c. 41 – 48).

Como na seção A(b) a base harmônica é construída sobre a escala octatônica tendo como nota base - Mi.

Seção A (a1) - c. 49 – 52

A orquestra retoma a idéia do início da Seção A ampliando a tensão ao insistir nos arpejos em *staccato*, sobrepondo as variações Cel-1a e Cel-1e. Stravinsky valoriza esta tensão criada ao solicitar o ‘sempre bem marcado’. A dinâmica é *forte* para tenores e sopranos, que são sustentados por um pedal de tônica das cordas, chegando novamente em Mi menor, num ataque súbito em *tutti* no último tempo do compasso, fechando assim a seção A deste movimento (c. 49 – 53).

Anteriormente, na Seção A(a) (c. 15 – 25), período análogo a este, Stravinsky utilizou uma escala de Mi frígio (c. 15 – 17) em seguida introduzindo uma escala octatônica com base na

nota Mi. Aqui ele mantém a escala de Mi frígio até o final da seção, mantendo uma unidade no movimento com a interferência do acorde de Mi menor.

Seção B - c. 53 – 64

Neste período há um alargamento no tempo, embora o pulso continue o mesmo, mas com a métrica ampliada.

É uma tentativa de transcrever em música a idéia e o sentimento sugerido pelo texto do salmista ao clamar por misericórdia afirmando ser *Quoniam advena ego sum apud te et peregrinus, sicut omnes patres me* (Forasteiro à tua presença, peregrino como todos os meus pais o foram).

São introduzidas neste momento seqüências de notas repetidas nos fagotes e corne inglês somando-se a um *ostinato* em segundas maiores e depois segundas menores (figura 19). Mais instrumentos são acrescentados numa dinâmica crescente e a tuba toca pela primeira vez (c. 58), em reforço ao *ostinato*, com notas descendentes. A partir do compasso 63, há um *tutti*, com exceção dos pianos e da harpa num um grande colorido orquestral. Fecha-se a seção B numa explosão sonora na reapresentação da seção A (c. 53 – 64). A transição da seção B para a seção A é feita sobre o texto *Como foram todos os meus pais* – na tradução literal “pais meus”, e justamente no “meus” acontece a grande sonoridade que marca o retorno da seção A.

The musical score for Figure 19 consists of three staves. The top staff is a bass clef with a 3/2 time signature, featuring a repeating eighth-note pattern in the right hand and a corresponding bass line. The middle staff is a vocal line with lyrics: "Qua - - - ni - am ad - ve - na e - - - go". The bottom staff is a bass clef with a descending line. The score includes dynamic markings like "mf" and "stacc. e ben marc.".

Figura 19 (c. 53 – 56)

Inicialmente, entre os compassos 53 e 59, há um apoio da escala de Mi frigio, intercalando no compasso 56 com o Mi eólio em *ostinato* sobre as notas Fá sustenido e Fá natural.

Do compasso 60 ao final da seção, compasso 64, o tratamento do coral é sobre a escala octatônica, em justaposição à orquestra que pontua escalas modais em *ostinati* e notas cromáticas.

Seção A1 - c. 65 - 74

A reapresentação da seção A é o ponto culminante do 1º movimento, com arpejos sobrepostos nas formas Cel-1a e Cel-1e, um grande pedal da fundamental Mi nas cordas, contra-fagote e trombones, com uma dinâmica em *ff.*(c. 65 - 68). Apenas a harpa não está presente.

No compasso 68 há uma sobreposição das células Cel-2 e Cel-2a. O material usado pelo coro na seção B aparece aqui nas flautas e oboés. Os tenores cantam o tema que era dos contraltos, as outras vozes fazem entradas separadas que sem fazer um *fugato* se somam em um movimento homofônico.

A harpa e o fagote 2 empregam, neste período, o motivo Cel-2a transposto, enquanto os oboés 3 e 4, corne inglês e fagote 1 fazem uma variação deste mesmo motivo sobre o uso das características terças menores, da escala octatônica. São todos acompanhados pelos violoncelos e contrabaixos com a segunda variação Cel-2b, agora expandidos em colcheias, que são também as terças menores octatônicas.

A base harmônica deste período, também está relacionada com o período análogo da seção A (a). Do compasso 65 ao 67, o apoio é feito sobre a escala de Mi Frigio com pedal de

fundamental Mi. A partir do compasso 68 é empregada a escala octatônica, como visto acima, através das terças menores em *ostinato*.

Coda - c. 75 – 78

Conclui o movimento com *fff* para as trompas e *ff* para os demais instrumentos de metal. Há um *rallentando* escrito com figuras mais longas e acentos em cada uma das notas. O compositor chama a atenção para a dinâmica, com a indicação *senza dim.* (c.75 - 78).

O texto neste momento relata a grande aflição do salmista e o clamor para que seja ouvido por Deus *et amplius non erro* (antes que eu deixe de existir). É um salmo de lamentação e súplica de um doente, e Stravinsky aqui, prepara uma brilhante cadência sobre o acorde de Sol maior, como que chegando ao ponto máximo de uma atitude de súplica.

3.4.2 - 2º Movimento

Seguindo o *Prelúdio*, o segundo movimento é lento, em uma dupla Fuga⁷⁴ para coro e orquestra, cujo contraponto fluente sublinha a afinidade de Stravinsky com J. S. Bach e cada Fuga é apresentada a quatro vozes, e foi concluído em 17 de Julho de 1930. Stephen Walsh⁷⁵, afirma ser uma autêntica Fuga dupla, com distinto e completo trabalhado grupo de entradas, instrumental em um sujeito A , e um outro vocal em um sujeito B.

⁷⁴ A origem da *Fuga* se remete a certos tipos de composições contrapontísticas que se cultivavam no século XVI. Estas tiveram diferentes denominações, de acordo com a época e os países. *Tiento, Canzona, Ricercare, Capricho, Fantasia*, etc. Eram peças instrumentais que se desenvolviam em formas livres, às características do *contraponto imitativo*. De todas as formas o *Ricercare* era a mais importante e a que, ao adquirir homogeneidade, se transformaria gradualmente (século XVII) na forma que desde então passou a se denominar *Fuga* – denominação esta já empregada no século XIV, porém com outro significado, que posteriormente se chamou *Cânon*. O período de esplendor da *Fuga* teve início em meados do século XVII e chegou ao seu ponto máximo com J.S. Bach. Esta forma ele escreveria como peça independente, muitas vezes precedida de um *Prelúdio* ou de uma *Toccata*. Depois de Bach, a atenção dos compositores deriva a outros tipos de procedimentos composicionais, em que apenas excepcionalmente escrevem *Fugas*. (J. Zamacois – Curso de Formas Musicalis).

⁷⁵ WALSH, Stephen. *The music of Stravinsky*. New York: Oxford University, 1988. p. 150.

Seção 1

Fuga 1 - c. 1 – 22

Gráfico 4 – EXPOSIÇÃO DA FUGA 1

C. 1 – 5	C. 6 – 12	C. 13 – 17	C. 18 - 22
Oboé-1 Sujeito – solo	Oboé-1 Contra Sujeito	Oboé-1 Contraponto Livre	Oboé-1 Contraponto Livre
	Flauta-1 Resposta Real – 5ª ↑	Flauta-1 Contra Resposta Real - 4ª ↑	Flauta-1 Contraponto Livre
		Flauta-3 Sujeito –Tônica	Flauta-3 Contra Sujeito
			Oboé-2 Resposta Real – 5ª ↑

A Fuga 1 é orquestral e a exposição é feita pelas madeiras, oboés e flautas. O sujeito é apresentado em forma de solo pelo oboé 1⁷⁶ (c. 1-5), e aqui reaparecem, dando uma unidade à obra, às terças da célula octatônica. É um desenvolvimento da célula utilizada no primeiro movimento, como *ostinato* sob a entrada do coro⁷⁷ - reaparecem para abrir o sujeito da fuga orquestral. Na figura 20 podemos observar a maneira como Stravinsky conduz este arpejo dando tensão à linha melódica com o uso de uma Sétima maior na melodia, que acontece pelo simples fato de fazer uma transposição de oitava na segunda terça.

A resposta da flauta 1 é uma resposta real (c. 6-12), apresentada uma quinta acima, seguida pelo contra-sujeito 1 do oboé. A frase é acrescida de dois compassos de extensão, com o uso de variação da segunda célula motívica.

⁷⁶ Zamacois afirma que a primeira entrada do sujeito deve ser preferencialmente como solo, pois assim fica mais claro e se impõem melhor à atenção do ouvinte.

⁷⁷ TOORN, Pieter C. Van Den. *The music of Igor Stravinsky*. New York: Yale University, 1983. p. 344.

A terceira entrada é feita pela flauta 3 (c. 13-17), e o sujeito está novamente na tônica Dó. A flauta 1 apresenta a contra-resposta real uma quarta acima do contra-sujeito do oboé 1, alterando apenas no final da frase para ajuste harmônico. O oboé 1 agora apresenta um contraponto livre.

A quarta e última entrada é apresentada pelo oboé 2 (c. 18-22), uma resposta real, novamente uma quinta acima do sujeito apresentado pela flauta 3, que por sua vez agora apresenta o contra-sujeito na mesma tonalidade do contra-sujeito do oboé-1, com pequenas alterações de ajustes harmônicos. A flauta 1 e o oboé 1 fazem contraponto livre, com variações rítmicas das células do sujeito.

A Fuga 1 é composta por duas células motivicas (figuras 20 e 21). A primeira célula é um arpejo composto de dois saltos ascendentes e um salto descendente, já a segunda célula é uma variação da primeira contraída pela metade da duração.



Figura 20 (c. 1)



Figura 20a



Figura 21 (c. 2)

O apoio harmônico está sobre a escala de Dó menor harmônica com arpejos da primeira e segunda células rítmicas (figuras 20 e 21), porém Stravinsky dá um tratamento harmônico

especial, acrescentando sensíveis tonais e modais⁷⁸ sobre a fundamental (figura 22). Ele também faz uso destas sensíveis em forma de linha melódica cromática, preparando a possível resolução das sensíveis (figura 23).

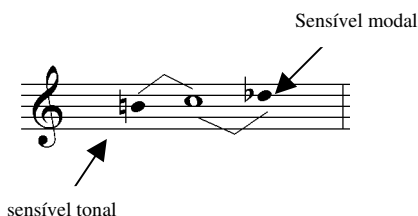


Figura 22



Figura 23 (c. 4)

O compositor monta a melodia com mater....., como nos lembra Silvio Ferraz⁷⁹: “Os fragmentos da melodia não são um objeto para ser montado, tal qual um quebra cabeças, mas sim um material sonoro concreto.” São fragmentos de uma escala na qual faz um tratamento de cada nota através de cromatismos diretos, notas de passagens e projeções de sensíveis tonais e modais, como vimos no exemplo da figura 23, criando uma sonoridade própria.

Episódio 1 - c. 23 – 28

Apresentado pelo naipe das flautas (c. 23 - 291) em contraponto livre. Inicialmente entram as flautas 2, 3 e 4; no compasso 26 entra a flauta 1 e em seguida a flauta *piccolo*. A partir do compasso 26, há uma dinâmica *poco crescendo* e no compasso 28, *piano súbito*. A escala

⁷⁸ SCHOENBERG, Arnold. *Armonia*. Madrid: Real Musical, 1974. cap V.

⁷⁹ FERRAZ, Silvio. *Música e repetição – a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: EDUC - Editora da PUC-SP, 1998. p. 87.

utilizada pelas flautas, é uma escala cromática, porém no *piano súbito* do compasso 28, faz uma cadência em Mi bemol menor preparando a entrada do coro.

Fuga 2 - c. 29 – 46

Gráfico 5 – EXPOSIÇÃO DA FUGA 2

C. 29 – 32	C. 33– 36	C. 37 – 38	C. 39 - 42	C. 43 - 46
Soprano Sujeito	Soprano Contra Sujeito	Soprano Contraponto Livre	Soprano Contraponto Livre	Soprano
	Contralto Resposta Real – 4ª ↑	Contralto Contraponto livre	Contralto Contraponto Livre	Contralto
			Tenor Sujeito	Tenor Contra Sujeito
				Baixo Resposta Real – 4ª ↑
Sopros Contraponto Livre	Sopros Contraponto Livre	Sopros Contraponto Livre	Oboés C.40 - 42 Figuras imitativas	Sopros Contraponto Livre Trombone-1. Célula da Fuga-1
Cello-Baixo Sujeito Fuga-1			Cello Figuras imitativas	Cello Contraponto Livre

Depois da exposição da orquestra, a Fuga 2 é apresentada pelo coro com acompanhamento orquestral, o sujeito é apresentado pelo soprano (c. 29 - 32), e o coro, opostamente à orquestra, inicia seu tema com um salto descendente de quarta justa. Ao desenvolver esta célula nas

vozes, com esta quarta descendente, Boucourechliev⁸⁰ afirma que mais uma vez Stravinsky faz uma construção polifônica dentro de categorias de construções já existentes em outras obras. Entretanto podemos observar que esta quarta descendente empresta mais expressividade às palavras do Salmo: *Expectans expectavit Dominum* (Esperei confiantemente no Senhor) (figura 24).



Figura 24 (c. 20 – 33)

A resposta real vem nos contraltos (c. 33-36) uma quarta abaixo, enquanto os sopranos apresentam o contra-sujeito. Há dois compassos de extensão (c. 37 e 38), momento em que os sopranos e os contraltos inciam um contraponto livre; os tenores apresentam o sujeito, a partir do compasso 39, e os baixos a resposta real uma quarta abaixo dos tenores, iniciando no compasso 43; neste mesmo compasso, os tenores iniciam a contra resposta no mesmo tom do contra-sujeito dos sopranos, apenas alterando o final da frase para ajuste harmônico.

Paralelamente à Fuga coral, a orquestra através dos contrabaixos e violoncelos, apresentam o sujeito da Fuga 1 transposto para Mi bemol menor em uma escala harmônica, enquanto oboés, corne inglês, fagotes e trompas apresentam um contraponto livre com variações das células rítmicas da Fuga 1, sobre o mesmo tom.

O coro também se mantém sobre a escala de Mi bemol menor. A última colcheia do compasso 30 é uma nota Lá bequadro, utilizado como cromatismo direto, chegando à nota Lá bemol da

⁸⁰ BOUCOURECHLIEV, André. *Stravinsky*. Translated for English by Martin Cooper. London: Vicot Gollancz, 1987. p. 187.

escala menor de Mi bemol, porém o soprano no compasso 33 canta a nota Ré bemol fazendo menção ao modo eólio.

Episódio 2 - c. 47 – 51

Tenores e baixos apresentam o Episódio 2 desenvolvendo um contraponto livre, seguido por desenvolvimentos orquestrais, também em contraponto livre. No compasso 44, o trombone inicia a reapresentação da primeira célula rítmica da Fuga 1, trazendo de volta a idéia e dando unidade à obra. É seguido pelo trompete, trompas e por fim os oboés. O apoio harmônico está sobre a escala de Si bemol menor. Estão presentes as células octatônicas da Fuga 1 na orquestra. A partir do compasso 50, inicia um momento de cromatismo cadenciando sobre Fá menor no compasso 52.

Seção 2

Stretto 1 - c. 52 – 60

O coro a *cappella* (c. 52 – 60), em *piano*, apresenta o *stretto* coral com direcionamento melódico descendente em quartas, permitindo um caráter expressivo ao texto. São entradas seguidas mantendo um intervalo de semínima entre elas. Há um ritmo interno de inquietação, ao mesmo tempo em que Stravinsky busca um caráter mais litúrgico ao colocar o coro a *cappella* e em dinâmica *piano*.

O apoio harmônico do coro é agora direcionado para a região de Fá menor. Após as entradas, há um episódio, com desenvolvimento contrapontístico livre a quatro vozes. O coro em uma cadência suspensiva, com um acorde de terça de *picardia* e sétima menor, prepara a entrada da orquestra no compasso seguinte, com o acorde maior juntamente com o texto *Et direxit gressus meos* (E firmou ou endireitou meus passos).

Walsh⁸¹ sugere que o sujeito desta Fuga, parece ser derivado do tema, supostamente escrito por Frederico O Grande, e usado por J.S.Bach como base de *A Oferenda Musical* (BWV 1079), em Dó menor.

Stretto 2 - c. 61 – 70

Em Si bemol menor, a orquestra inicia o *stretto* orquestral com o material da Fuga 1. No compasso 66 o trombone apresenta uma variação do material rítmico (figura 25) com ritmo pontuado, criando um movimento em um caráter mais dramático, sob um pedal em Sol e um contraponto imitativo na flauta, no oboé e na trompa.



Figura 25 (c. 66)

A seção termina com uma pausa geral. É um momento de reflexão: *Expectans expectavim Dominum, et intendit mihi Et exaudivit preces meas: et eduxit de lacu miseriae, et luto faecis. Et statuit super petram pedes meos: et direxit gressus meos.* (Esperei confiantemente no Senhor, ele se inclinou para mim e me ouviu quando clamei por socorro. Tirou-me de um poço de perdição, dum tremendo de lama; colocou-me os pés sobre uma rocha e me firmou os passos). Depois deste grande favor alcançado, terá um novo cântico, que será apresentado no último movimento da obra, como afirma o próprio Stravinsky: “O Salmo 39 é uma oração, que diz, que um novo cântico será colocado em nossos lábios. O *Alleluia* é este cântico.”⁸²

⁸¹ WALSH, Stephen. *The music of Stravinsky*. New York: Oxford University, 1988. p. 153.

⁸² TOORN, Pieter C. Van Den. *The music of Igor Stravinsky*. New York: Yale University, 1983. p. 344.

Seção 3

O pedal em Sol, com a cadência em Sol maior no final da Seção 2, agora se transforma em fundamental, porém mudando o modo. A variação anunciada no trombone do compasso 66 (figura 25), transforma-se em material da orquestra, que resgata o tema da Fuga 1, com uma nova variação rítmica.

O coro homofônico, em contraste com a polifonia anterior, entoa com grande expressividade o texto *Et imisit in os meum canticum novum, carmen Deo nostro. Videbunt multi, videbunt et timebunt* (E pôs nos meus lábios um novo cântico, um hino de louvor ao nosso Deus. Muitos verão estas coisas, temerão e confiarão no Senhor), que é o grande clímax deste movimento.

No compasso 73 violoncelos e contrabaixos, juntamente com trombones e tuba resgatam o tema principal da Fuga 1.

No compasso 75 o coro retoma o tema da Fuga 2 (figura 26), agora harmonizado em paralelo à orquestra, que desenvolve o tema da Fuga 1. Stravinsky faz uma progressão do tema com três repetições e variações na harmonização. A cada nova entrada a linha melódica principal, soprano, desce um semitom. Nos compassos 82 e 83, os instrumentos mais graves sustentam um pedal na nota Ré, sensível de Mi bemol.



Figura 26 (c. 75 – 77)

Coda

Em *piano súbito*, com a nota Mi bemol sustentada, o coro em uníssono e oitavas entoa: *Et sperabunt, sperabunt in Dominum* (E confiarão no Senhor).

Em paralelo ao uníssono e oitavas do coro, a orquestra recapitula o material da Fuga 1 concluindo o movimento com grande unidade.

Segundo Stephen Walsh⁸³ neste 2º Movimento há sempre uma ambigüidade entre as tonalidades de Dó menor e Mi bemol maior, que é finalmente, aparentemente resolvido em favor do Mi bemol maior, através de um colorido plagal na abertura da frase final. O apoio harmônico passa por Si bemol, porém isto nunca é tratado como objetivo e passa por Mi bemol, mas como mediante de Dó menor. Isto é refletido no primeiro coral *Alleluia*, no qual se reinstala o motivo de Dó maior e Mi bemol maior através da terça menor sempre presente na obra. O último acorde pode ser ouvido como Mi bemol maior, com notas adicionadas ou como

⁸³ WALSH, Stephen . *The music of Stravinsky*. New York: Oxford University, 1988. p. 150 e 153.

Dó menor, numa primeira inversão tipicamente “stravinskyana⁸⁴” com a nota Mi bemol de base, e a música passa diretamente para a resolução em Dó maior no *Finale*.

3.4.3 - 3º Movimento

Stravinsky realizou uma revisão da *Sinfonia dos Salmos* em 1948. E é baseado nesta revisão que nossas observações analíticas se firmam. Nos dois primeiros movimentos há poucas alterações, entretanto no terceiro vale a pena mostrar em uma pequena tabela, adaptada de White⁸⁵, as alterações feitas no campo dos *andamenti*.

Tabela 7

TABELA DOS ANDAMENTOS DO 3º MOVIMENTO		
Versão 1930		Versão 1948
c. 01	Tempo $\theta = 48$	Tempo $\theta = 48$
	Tempo $\eta = 80$	Tempo $\eta = 80$
c. 24	Tempo I° $\theta = 48$	Tempo I° $\theta = 48$
	Tempo $\eta = 80$	Tempo $\eta = 80$
c.99	<i>Rallentando</i>	<i>Meno Mosso</i> $\eta=60$
		Tempo $\eta = 48$ ($\theta = 96$)
c. 104	Tempo $\eta = 48$	<i>Molto meno mosso</i> $\theta = 72$ <i>rigorosamente</i>
	Sem mudanças	Tempo I° $\theta = 48$
c. 146		
c.150	<i>Doppio movimento</i> $\theta = 48$	
c.163		
c.205		

⁸⁴ *Ibid.* p.153.

⁸⁵ WHITE, Eric Walter. *Stravinsky: the composer and his works*. Los Angeles: University Of California Press, 1966. p.366.

Como no 1º Movimento, este é composto de algumas células rítmicas básicas. Sobre estas células, Stravinsky faz uso de variações construindo seu discurso musical.

Tabela 8

Tabela de Células do 3º Movimento					
Célula 1 Cel-1	c.2-3		c.4	Variação Cel-1a	
Célula 2 Cel-2	c.7		c.14	Variação Cel-2a	
Célula 3 Cel-3	c.24				
Célula 4 Cel-4	c.25/ 26				
Célula 5 Cel-5	c.41				

Introdução

Seção A - c. 1 – 23

Inicia-se muito lento, com a orquestra preparando a entrada do coro. As vozes se direcionam ao acorde de Do menor; aparece a primeira célula rítmica (cel-1) do 3º movimento. Em um sussurrado *Alleluia* (figura 27), como uma marca, Stravinsky conduzirá para o devoto *Laudate* (figura 28) onde faz uma analogia ao primeiro movimento, quando utilizou o *Psalm Chord*

tanto na abertura quanto em diversos momentos durante o movimento. O mesmo ele faz com o *Alleluia* neste movimento.



Figura 27 c. 2 – 3

Figure 28 shows a musical score for measures 4-8. It consists of four staves. The first two staves are vocal parts (Soprano, Alto) with lyrics 'Lau - da - te, DO - MI - NUM.' and a piano (*p*) dynamic marking. The third and fourth staves are vocal parts (Tenor, Bass) with lyrics 'Lau - da - te, lau - da - te, lau - da - te, DO - MI - NUM.' and a piano (*p*) dynamic marking.

Figura 28 c. 4 – 8

O tratamento que Stravinsky dá para o texto nesta introdução é especial, abrindo o movimento com a palavra ‘*Aleluia*’⁸⁶, que usará também como fechamento da obra, e como falamos anteriormente, repete três vezes a palavra *Laudate* (Louvai, louvai, louvai ao Senhor). É um convite ao louvor, uma convocação litúrgica e uma referência à Trindade.

O coro, utilizando-se da variação da célula 1 (Cel-1a), apoiado em Mib maior, com a marcante presença da sensível tonal Ré canta *Laudate*. Stravinsky usa a linha melódica como uma *Ladainha*⁸⁷, como diz Allan Forte, citado por Pasler⁸⁸, que através de suas continuas repetições, induz um senso irresistível da peça. Contrasta com o arpejo da orquestra sobre o acorde em Do maior, sobrepondo a célula rítmica (Cel-2). Esta relação entre Do maior e Mi bemol maior e a nota Si bemol culminará no radiante acorde de Dó maior no *Dominum*. Enquanto a orquestra segue com marcações arpejadas sobre o acorde de Dó maior, o coro canta ‘*in sanctis Ejus*’ agora em Dó, porém faz cromatismos diretos (Mi bemol – Mi bequadro e Mi bemol), concluindo a palavra *Ejus* sobre o acorde de Dó maior.

A partir do compasso 12, o coro repete o tema *Laudate* com algumas variações. Os contraltos deixam de cantar em oitavas com o soprano, fazendo uma segunda voz, enquanto tenores e baixos apresentam uma pequena variação, sempre em oitavas. Não há muito movimento, tudo é muito calmo e misterioso. As cordas, juntamente com os pianos e a harpa fazem um *ostinato*

⁸⁶ “A forma grega na versão dos Setenta para a palavra, composta do hebreu, *Hallelujah*, ‘Louvai ao Senhor’. Acha-se o vocábulo da versão dos Setenta nos Salmos 105, 106 e outros; traduzidos da vulgata latina. Em outras traduções vem o significado ‘Louvai ao Senhor’, e como nota de referência, na margem – *Alleluia*. A adaptação da palavra hebraica no culto cristão é devida ao seu uso no Apocalipse 19:1-7. Já no quarto século era o termo *Alleluia* reconhecido como uma exclamação cristã de alegria e de vitória. Os aleluias tinham um lugar especial nas primitivas liturgias da Igreja Oriental e Ocidental.” Disponível em: <www.cvvnet.org/dicionariobiblicoonline>. Acesso em 13 Set 2005.

No *Dicionário ilustrado verbo da língua portuguesa* encontramos “Canto de Alegria; alegria; regozijo; o tempo de Páscoa; o sábado.”

⁸⁷ Oração formada de uma série de invocações - FERNANDES, Francisco, *Dicionário ilustrado verbo da língua portuguesa*. III volume.

⁸⁸ PASLER, Jann. *Confronting Stravinsky: man, musician, and modernist*. Los Angeles: University of California Press, 1986. p. 203.

com as notas Dó e Sol, em uma variação da célula 2 (Cel-2a). São dobrados pelas flautas e a textura é completada com a entrada das trompas no compasso 14, juntamente com a entrada das vozes femininas.

Stravinsky repete três vezes a palavra *Laudate*, porém na terceira vez é apresentada apenas pelos sopranos e contraltos, enquanto as vozes masculinas prosseguem, em paralelo, com o texto *Eum in firmamento virtutis ejus* (No firmamento, obra do Seu poder). Após cantar *Laudate* sopranos e contraltos juntam-se às vozes masculinas.

E por fim, no compasso 20, homens repetem *Laudate* apenas uma vez, acompanhado pelos violoncelos e contrabaixos. Em seguida, em um *tutti*, concluem a introdução com a palavra *Dominum*, em um brilhante e longo acorde de Dó maior com sétima menor nos violoncelos. Este acorde é sustentado transformando-se em um pedal.

Seção B - c. 24 – 103

B1 - c. 24 – 51 - período orquestral

Este é um longo período orquestral, em que há uma radical mudança de andamento, quase o dobro da velocidade.

A seção inicia-se com um pedal em Dó, com sétima menor, tocada pelos violoncelos, em *divisi* a quatro vozes. As trompas e os fagotes apresentam uma fanfarra com motivo em notas repetidas, célula Cel-3 (figura 29), que será resgatado pelo coro no compasso 65.



Figura 29 (c. 24)

Esta fanfarra, distinguida roucamente pelas trompas, clamando pelas palavras *Laudate Dominum* num acorde em *staccato* rápido, é comparada por White⁸⁹, como uma seção esplêndida e rigorosa, quase bárbara. Stravinsky afirma⁹⁰ iniciar a composição da obra pelo Salmo 150, ou seja, o 3º movimento, e que sua primeira notação foi esta célula rítmica (Cel-3) da figura 29, que era familiar à *Oracula, oracula* da *Ária da Jocasta* no *Oedipux Rex*.

O baixo interfere com sensíveis tonais e modais⁹¹, Cel-4 (figura 30) da nota Sol em *pizzicato*.

⁸⁹ WHITE, E. W. e NOBLE, Jeremy. *Série: The new grove Stravinsky*. Tradução: Magda Lopes, apresentação e notas críticas de Celso Loureiro Chaves. Porto Alegre: L&PM Editoras, 1991. p. 364.

⁹⁰ TOORN, Pieter C. Van Den. *The Music of Igor Stravinsky*. New York: Yale University, 1983. p. 344.

⁹¹ SCHOENBERG, Arnold. *Armonia*. Madrid: Real Musical, 1974. cap. V.

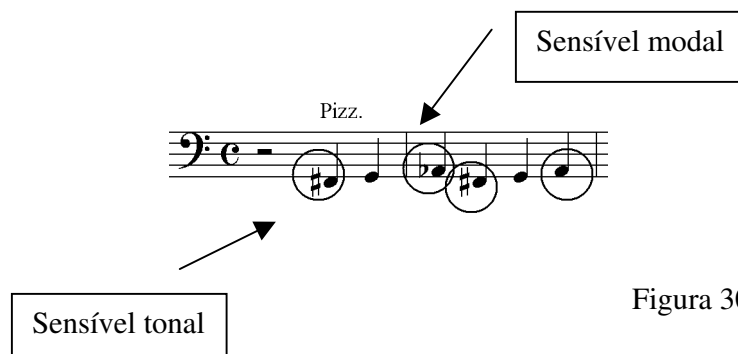


Figura 30

Estas notas são uma variação das terças octatônicas dos movimentos anteriores e há um grande movimento rítmico interno. Paralelo às articulações dos contrabaixos e fagotes, a harpa e o trompete articulam terças menores e maiores intercaladas, “Stravinsky afirma que estas são as terças que deram origem a todas as outras da obra. São todas derivadas deste período da harpa e trompete do início do 3º movimento⁹²”, até chegarem ao ataque do acorde de Fá sustenido meio diminuto no final do compasso 31. Este impacto rítmico com o ataque no acorde de Fa# meio diminuto, novamente nos remete ao *Psalm Chord* do 1º movimento. No compasso seguinte volta o motivo de notas repetidas (C-3), aqui somente nas trompas enquanto contrabaixos, agora com os violoncelos, apresentam um *ostinato* com as notas Fá#, Sol e Lá bemol, das seqüências octatônicas. Novamente a harpa e o trompete articulam as terças intercaladas.

No final do compasso 36 entram os oboés com os fagotes, inicialmente com cromatismos e depois com notas sustentadas, mantendo uma tensão até resolver por cromatismo direto na primeira nota do compasso 40 sobre o acorde de Mi maior.

⁹² TOORN, P.C. van den. *ibid.* p. 344.

A partir do compasso 40 retoma-se a fanfarra (Cel-3) das flautas e dos oboés, agora com um grupo de tercinas, célula rítmica (Cel-5), baseadas inicialmente em arpejos sobre o acorde de Mi maior. Começa com arpejos, depois notas repetidas e escala cromática descendente (figura 31). A dinâmica neste trecho está de *forte* a *fortíssimo*.



Fig. 31 c. 40 – 43

Stravinsky afirma que esta figuração foi baseada na visão da carruagem do profeta Elias subindo aos céus, dizendo: “nunca antes eu tinha escrito nada tão literal como as tercinas das trompas e piano para sugerir os cavalos e a carruagem”⁹³.

Há um contra-senso nestas afirmações de Stravinsky, pois existe uma famosa frase da sua autobiografia⁹⁴: “A música, por sua própria natureza é impotente para expressar qualquer coisa.” No entanto, o próprio Stravinsky afirma ter se baseado na visão do profeta Elias narrada no Velho Testamento, no livro de II Reis capítulo II, dos versos 9 a 14: “Indo eles andando e

⁹³ BOUCOURECHLIEV, André. *Stravinsky*. Translated for English by Martin Cooper. London: Vicot Gollancz, 1987. p.187.

⁹⁴ STRAVINSKY, Igor. *An Autobiography*. New York: The Norton Library, 1962. p.78.

falando, eis que um carro de fogo, com cavalos de fogo, os separou um do outro, e Elias subiu ao céu num redemoinho.”

Enquanto a partir do compasso 4 há o grupo de tercinas baseados em Mí maior, os violoncelos e contrabaixos fazem um *ostinato* com as notas Fá e Sol naturais, com variação da célula 2 (Cel-2a), onde novamente estão presentes o dualismo entre as notas Sol sustenido (nas tercinas) e o Sol natural (no *ostinato*).

Esta é a primeira mostra dos materiais que serão utilizados no clímax deste movimento a partir do compasso 126, com a entrada do coro. A orquestra entra em um *tutti fortíssimo*, após uma súbita escala frigia de Mi (figura 32) ascendente, pelos instrumentos graves (fagotes e contrabaixos) e o piano 2, que aparecem em uma seqüência descendente as tercinas (Cel-5) numa proposta cromática.

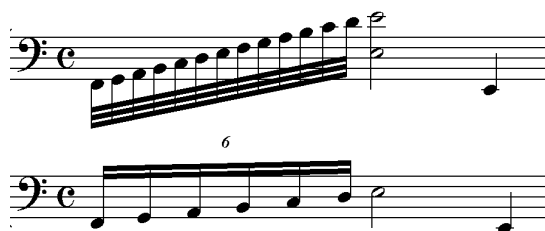


Figura 32 (c. 44)

No compasso 46 em um pedal de Fá natural de um acorde aumentado, articulado em *ostinato*, em tercinas, pelos pianos e na seqüência do compasso 48, em uma textura homofonica quase total, são articuladas notas acentuadas com brilhantismo, uma variação da célula 2 (Cel-2a). Encerra-se a seção cadenciando em Dó maior, no último tempo do compasso 51, novamente com a idéia da pontuação do acorde, *Psalm Chord*. O contrabaixo faz a ligação com o novo período sobre uma variação de Cel-4, em *pizzicato*, sobre um pedal da nota Dó pelo fagote.

B2 - c. 52 – 64 coral

Após a conclusão do ímpeto furioso apresentado através das tercinas, os sopranos entram suavemente, seguidos pelos contraltos, com uma frase que parece relacionada à lamentação, abrindo o 1º movimento, como nos lembra White e Noble⁹⁵, porém agora aparece transformando as segundas menores em segundas maiores (figura 33).

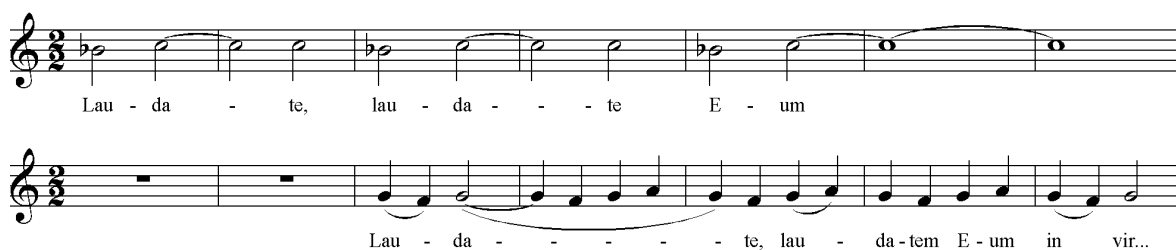


Fig. 33 c. 53 – 59

Os sopranos iniciam o tema do coral em notas longas, que pode ser visto também como uma variação de Cel-1, um alargamento da célula, seguidos pelo contraponto livre dos contraltos. Na orquestra há uma variação da célula 2 (Cel-2a): a trompa 2 em paralelo mostra uma pequena variação sobre a célula Cel-1, que foi apresentada pelo coro na introdução (figura 28), contribuindo com a unidade da obra.

Há dois materiais desenvolvidos neste período: o primeiro é pelo coro, notas longas nos sopranos, seguidas pelo contraponto dos contraltos (figura 33), com apoio das trompas. O segundo material, é a pontuação orquestral sobre a variação da célula 2 (Cel-2a). No entanto,

⁹⁵ WHITE, E. W. e NOBLE, Jeremy. *Série: The new grove Stravinsky*. Tradução: Magda Lopes, apresentação e notas críticas de Celso Loureiro Chaves. Porto Alegre: L&PM Editoras, 1991. p.364.

Stravinsky faz uso de texturas diferenciadas e intercala uma textura formada por sons médios: trompas, harpa e piano em contraposição com os sons das extremidades, ou seja, flautas e oboés com violoncelos e contrabaixos. Pasler, citando Gilbert Amy⁹⁶, nos diz que Stravinsky pode ter pretendido formar grupos harmonizados como órgão, com dobramentos, quatro ou cinco notas em acorde (quatro, oito, dezesseis e trinta e dois pés). Podemos observar esta busca de harmonização desde a introdução do *Prelúdio* (1º Movimento).

O apoio harmônico deste período também é interessante. Ele usa planos diferentes: o coro está baseado na escala Lídia de Mi bemol (notas Mib-Fá-Sol-La-Sib-Do-Ré), enquanto a orquestra está baseada na escala cromática sempre sobre apoio de Dó. No compasso 62, o coro introduz um Mi natural, possibilitando um Dó maior.

B-3 - c. 65 – 71

Este período inicia com a marcação do coro sobre uma variação da célula 3 (Cel-3). Esta célula foi apresentada como uma fanfarra pelas trompas e fagotes, (figura 23). Stravinsky, como dissemos anteriormente, afirma que foi a partir desta célula que iniciou todo o processo composicional da obra. Aqui há uma convocação incisiva *Laudate Dominum* - um *ostinato* sobre a nota Mi em um *piano subito*, com contraltos e tenores. O texto propõe um retorno ao início neste momento. Originalmente seria *Laudate eum in virtutibus ejus* (Louvai-o por seus prodígios), porém Stravinsky troca a palavra ‘*eum*’ pela palavra ‘*Dominum*’ e volta a apresentar o texto do início do salmo *Laudate Dominum in sanctis ejus* (Louvai ao Senhor nos seu santuário).

⁹⁶ PASLER, Jann. *Confronting Stravinsky: man, musician and modernist*. Los Angeles: University of California Press, 1986. p. 200.

Neste período a orquestra é reduzida: contrabaixos e violoncelos dobram o ritmo com o coro, enquanto harpa e piano fazem uma variação sobre a célula 2 (Cel-2) arpejando em mínimas as notas Mi e Sol, seguidas pelos violoncelo e contrabaixo *solí* – um apoio sobre a escala diatônica de Mi. O fagote tem apenas uma intervenção no final do compasso 69, e os tímpanos acompanham apoiando com as mesmas notas. Para encerrar o período, corne inglês e fagote arpejam as mesmas notas, e o bombo toca o último tempo dos dois últimos compassos deste período – compassos 70 e 71.

B4 - c. 72 – 98

O naipe dos baixos introduz um tema similar ao apresentado pelos sopranos e contraltos no período B-2 (figura 33). É anunciado o motivo de louvar ao Senhor, *Laudate eum secundum multitudinem magnitudinis ejus* (Louvai-o segundo a multidão da sua grandeza). As outras vozes aos poucos vão se somando aos baixos, com ataques precisos em *sforzando*. Stravinsky sobrepõe os textos, colocando-os simultaneamente ao *Laudate eum in sono tubae* (Louvai ao Senhor ao som da trombeta). White⁹⁷ avalia este momento como uma continuidade do B2, cujo material é estendido e desenvolvido atingindo aqui um clímax de grande poder e esplendor.

A orquestra, somente com os instrumentos de sopros, segue com dois materiais diferentes: nos oboés e corne inglês que apresentam uma escala cromática com seqüências ascendentes e descendentes, e nas trompas e trompetes que tocam a célula rítmica Cel-3. Já os trombones e a tuba apenas vão fazendo marcações em mínimas apoiando o coro e resgatando as marcações em apoio ao *Laudate* do coro na introdução. Os instrumentos vão se integrando e trocando seus motivos rítmicos, as flautas se somam no compasso 80, inicialmente com notas da célula Cel-3,

⁹⁷ WHITE, Eric Walter. *Stravinsky: The Composer and His Works*. Los Angeles: University Of California Press, 1966. p. 364.

apresentando três compassos em apoios de mínimas e volta à Cel-3, no compasso 87 entram os pianos, violoncelos e contrabaixos. Neste momento a textura está bem densa com três materiais sobrepostos:

1. Coro: contraltos e tenores cantando uma nota por compasso, semibreve, como se fosse um *cantus firmus*, enquanto sopranos e baixos fazem um contraponto *a quarta espécie*. Essas vozes são seguidas por pontuações e marcações e por instrumentos graves (violoncelos, contrabaixos, trombones, tuba e fagotes).
2. Trompas, trompetes e corne inglês executando escalas cromáticas ascendentes.
3. Flautas e oboés com a célula Cel-3 de notas repetidas.

A harmonia vai se transformando com o coro que apresenta um primeiro material inicialmente formado sobre uma escala eólia de Ré, e a partir do compasso 90, com a introdução da nota Dó sustenido, transforma-se na escala menor harmônica de Ré sem porém cadenciar em Ré em nenhum momento. É criada assim uma ambigüidade, pois mesmo inserindo a nota Dó sustenido, ele mantém a nota Dó natural, oscilando entre as duas polaridades. O segundo material, orquestral, está apoiado na escala cromática, enquanto o terceiro material, *ostinato*, da célula (Cel-3) nas notas Mi e Sol.

a1 - c. 99 - 103

Todo o conflito é resolvido. Após pequena e lenta preparação orquestral com as madeiras, exceto as flautas, juntamente com os trombones, o coro mais uma vez desliza em uma cadência sobre Dó menor.

Em meio à textura complexa apresentada anteriormente, surge um bálsamo na simplicidade do coro *Alleluia* – é uma colagem exata dos compassos 2 e 3 da introdução. Um momento de reflexão.

Na *Sinfonia dos Salmos*, encontramos várias formas de figuras articuladas em pequenos momentos através de *ostinato*, repetições pontuadas por silêncios e quebras, as quais aparecem, como nos afirma Walsh⁹⁸, para “simbolizar um ritualístico caráter de ‘congelamento’ da ação musical”.

Seção B’ - c. 104 – 149

Após o pequeno momento de reflexão, a orquestra retoma o tempo rigoroso anteriormente apresentado. O coro volta aos *sforzatti* sobre a nota Mib iniciando com tenores e baixos para e em seguida entrar sopranos e contraltos, sempre em contratempo.

A orquestra apresenta dois materiais, o primeiro nas trompas, uma variação da célula 3 (Cel-3), o segundo inicialmente nos trompetes, passando depois para piano 2 e harpa. Violoncelos e contrabaixos dobram com o coro na entrada do *tutti* coral no compasso 107.

A partir do compasso 110 há uma reapresentação do tema da orquestra na Seção B com variações de orquestração. É o momento do *Allegro*, pois volta-se às marcações das células rítmicas, porém agora com interferências do coro afirmando *Laudate Dominum*. Pode-se dizer que é o clímax do movimento, que vai se manter até o final do período no compasso 146. No entanto White⁹⁹ acredita que o verdadeiro clímax do movimento será na coda a partir do compasso 163.

⁹⁸ WALSH, Stephen. *The mMusic of Stravinsky*. New York: Oxford University, 1988. p. 149.

⁹⁹ WHITE, E. W. *Stravinsk: the composer and his works*. Los Angeles: University Of California Press, 1966. p.362.

Este tema rítmico (figura 34) é derivado da fanfarra apresentada pelas trompas no compasso 29, na abertura do *Allegro*. Como afirmado anteriormente, o ponto de partida de Stravinsky foi o Salmo 150, e as primeiras idéias que lhe ocorreram foram estas figurações rítmicas, que acabaram se tornando ‘o coração de todo o trabalho’, conforme Boucourechliev¹⁰⁰.



Figura 34 (c. 65; 68 - 69; 114 - 115)

No compasso 115 os fagotes retomam as marcações em *staccato* sobre a célula Cel-4. Stravinsky agora sobrepõe o coro e as trompas na fanfarra com a célula Cel-3. No final do compasso 117 há um ataque sobre o acorde de Fá sustenido meio diminuto, lembrando o *Psalm Chord*, fechando o período. Contrabaixos e violoncelos assumem a célula Cel-4; trompas repetem, agora sem o coro, a Cel-3; harpa e trompete articulam as terças octatônicas. Sobre os ataques do coro em *Laudate Dominum* voltam as tercinas dando grande atividade rítmica e brilho ao 3º Movimento.

No compasso 133, após o último ataque das madeiras ao Cel-3, trompas e pianos apresentam uma variação sincopada das tercinas, ampliando ainda mais o brilhantismo do período. Volta-se às tercinas, com um quase *tutti* orquestral em *fortissimo*. A seção é concluída com as mínimas pontuadas finalizando com quatro ataques em semínimas.

O apoio harmônico neste período é variado. Inicialmente apresenta uma figuração sobre a escala dórica de Dó, apoiada na nota Mi bemol. No compasso 108 o trombone faz uma escala

¹⁰⁰ BOUCOURECHLIEV, André. *Stravinsky*. Translated for English by Martin Cooper. London: Vicot Gollancz, 1987. p.185.

A harmonia neste período é bi-tonal: flautas e trombone formam a tríade de Fá maior que é sobreposto à tríade de Fá sustenido maior pela harpa e os dois pianos.

Seção C - c. 150 – 162

Em um andamento muito mais lento, como um *epsódio fugal*¹⁰¹, começa com um tranquilo canone entre sopranos e baixos, em uma variação arpejando o acorde de Ré maior *Laudate eum in tímpano et choro*, e em seguida entram contraltos e tenores. É uma linha condutora à coda.

A orquestra inicialmente é reduzida. O trombone baixo e o fagote 2 introduzem uma variação da célula 2 (Cel-2) – uma tríade de Sol maior arpejada descendentemente. No compasso 157, juntamente com a entrada dos contraltos e tenores do coro, a orquestra entra num quase *tutti*, mantendo a dinâmica em *piano*. Os arpejos passam para Si bemol maior, e os sopranos, acompanhados pelas flautas e oboés apresentam uma escala diatônica ascendente, iniciando na nota Dó sustenido. Há um *crescendo* até chegar no compasso 161 em *forte*, numa harmonia homofônica e com notas em ataques, concluindo em um acorde de Dó maior em 2ª inversão com sétima maior.

Coda - c. 163 – 212

A coda, considerada o clímax deste movimento segundo White¹⁰², tem início com sopranos (figura 36) explorando o intervalo de terça menor, com calma e uma intensidade inabalável. White afirma¹⁰³ que “esta coda é uma das mais surpreendentes passagens em toda música de Stravinsky. As idéias básicas são simples, entretanto originais e a harmonização tão rica, que

¹⁰¹ WHITE, E.W. *Stravinsky: the composer and his work*. Los Angeles: University Of California Press, 1966. p.365

¹⁰² *Ibid.* p. 362.

em um certo ponto não há menos que dez partes independentes”. Além disso, foi construída em uma periodicidade de doze compassos, porém estruturada da seguinte forma:

D1 - c. 163 – 174

Iniciando no compasso 163, o coro apresenta uma frase de seis compassos (figura 36), *Laudate eum in cymbalis, benesonantibus* (Louva-o com cimbalos ressonantes), em uma linha melódica nos sopranos.

...



Fig. 36 – c. 163 – 174

Não há cimbalos na orquestra, entretanto Stravinsky constrói, conforme figura 37, um baixo *ostinato* com a harpa, dois pianos e os tímpanos, movendo em quartas, como um carrilhão em movimento pendular, em conformidade à linha melódica dos sopranos da figura 36. Este movimento pendular é uma variação da célula 2 (Cel-2) utilizada na abertura do movimento. Walsh¹⁰⁴, sobre este período, avalia que o límpido *Laudate Eum in cymbalis* é quase um êxtase místico trazendo riqueza em todos as batidas do pêndulo, mantendo a tensão entre o Mi bemol e Dó maior como da hipnótica combinação do ritmo *ostinato*.



Figura 37 - c. 163

¹⁰³ *Ibid.* p 364.

¹⁰⁴ WALSH, Stephen. *The music of Stravinsk.* New York: Oxford University, 1988. p.154.

Foi justamente na coda, como podemos observar na Tabela 7 , que Stravinsky propôs uma nova concepção de andamento – *molto meno mosso*, $\theta = 72$ *rigorosamente*.

Nos próximos seis compassos (169 - 174), Stravinsky repete a mesma melodia dos sopranos fazendo variações na condução de vozes e na harmonia. Neste período a orquestra é representada pelos instrumentos de metal, sem as trompas, pianos, harpas e violoncelos. Na primeira frase de seis compassos (163-168) os contrabaixos não tocam, entrando apenas a partir do compasso 169 para o momento da repetição do tema do soprano.

D-2 - c. 175 – 186

Sobre o movimento pendular que prolonga a coda, as vozes masculinas apresentam uma frase de oito compassos (175-182) *Laudate Dominum, laudate Dominum*; é o reaparecimento do tema utilizado pelo coro em B-2, e estão presentes as terças menores (Sib – Réb). É um período onde o tempo fica suspenso; é um convite eterno para *Laudate Dominum*. Sopranos e os contraltos se juntam em mais quatro compassos (c.183-186), com variações *Laudate Eum*.

Na orquestra inicialmente (c. 175-182) entram os oboés e o corne inglês mantendo o movimento pendular nos pianos, harpa e tímpano. Após as entradas dos sopranos e contraltos, Stravinsky acrescenta as trompas. No último compasso do período (c. 186) entram as flautas numa região aguda.

D-3 - c. 187 – 205

Reaparece o tema da figura 36 sobre o texto *Omnis, omnis spiritus laudet Dominum* (Todo ser que respira louve ao Senhor), com variação apenas rítmica para ajustar o novo texto, que analogamente ao compasso 169, repete a mesma frase, também com variação harmônica e de

condução das vozes. O texto é enfatizado com a repetição da palavra *Omnis* (todo) “Todo, todo o ser que respira...”.

O timbre orquestral encontra-se em um quase *tutti* quando se destacam as madeiras em um registro muito agudo, os harmônicos ressoando, Segundo White¹⁰⁵, “há uma auréola pairando ao redor dos calmos agudos, sem pressa; a melodia oscila, é como um nimbo”. Ainda fazendo uma imagem sobre este trecho musical afirma que um local ideal para este tipo de música é uma basílica bizantina, pois o som flutuará para o ápice da abóbada da catedral.

a2 - c. 205 – 212

Reaparece para o fechamento da obra o *Alleluia*, exatamente como no início do movimento. O coro se movimenta harmonicamente para um acorde de Dó menor e, em seguida, com acompanhamento apenas dos violoncelos e contrabaixos, que fazem uma reapresentação da célula 2 (Cel-2) sobre Dó maior; os naipes masculinos apoiados em Mib maior entoam duas vezes a palavra *Laudate*. Na terceira vez, somam-se a eles sopranos e contraltos, que cadenciam, após a introdução da terça de picardia, num *tutti* orquestral, mas em *piano*, em Dó maior na palavra *Dominum*.

CAPÍTULO IV

ASPECTOS INTERPRETATIVOS: PREPARAÇÃO E EXECUÇÃO

Neste capítulo serão abordados diversos aspectos que poderão auxiliar o regente na preparação e na interpretação da referida obra, visto ser este o principal objetivo deste trabalho.

Serão tratados aqui modos pragmáticos da preparação da obra para sua execução pública, envolvendo portanto seus principais elementos, isto é a preparação do coro, da orquestra e do próprio regente, abordando seu preparo individual e em conjunto nos ensaios gerais.

Os aspectos aqui abordados, dizem respeito aos principais elementos que possivelmente suscitarão uma maior reflexão por parte do executante, seja ele regente ou não.

É imprescindível que o leitor deste capítulo tenha lido com muita atenção os três capítulos anteriores para que consiga resultados práticos. A consulta de uma partitura orquestral e vocal se faz necessária para um melhor aproveitamento.

4.1 - O REGENTE

O regente como diretor de orquestra ou de cantores, como responsável pela execução e interpretação da obra, deve ter e buscar a cada momento, um conhecimento amplo sobre a obra em questão. Ele tem uma grande responsabilidade pelos diversos aspectos, que envolvem uma

¹⁰⁵ WHITE, Eric Walter. *Stravinsky: the composer and his works*. Los Angeles: University Of California

execução, tais como o andamento, a distribuição dos planos sonoros dos vários grupos de instrumentos, indicações de entradas do coro e/ou grupos instrumentais, a dinâmica, os acentos e fraseados do conjunto¹⁰⁶.

Deve-se iniciar o estudo pela vida do compositor inserida na história de seu tempo, buscando inteirar-se sobre o período em que se desenvolveu a composição, pois elementos geográficos, históricos e sociais certamente influenciaram a criação do compositor. É importante também que o regente tenha conhecimento sobre as demais obras deste compositor para que possa situá-la no contexto geral da produção.

Outro ponto importante é o estudo do texto. É necessário que o regente conheça e tenha um grande domínio sobre o texto da obra. Portanto, sugere-se que ele pratique leituras em voz alta, procurando dar a correta ênfase na prosódia de cada palavra, dentro do contexto que o compositor a colocou. Na *Sinfonia dos Salmos*, Stravinsky faz uso do texto da *Vulgata*¹⁰⁷ e solicita que seja cantado em latim. O regente deve dar ainda uma atenção especial à pronúncia, pois há maneiras distintas de pronunciar algumas palavras em latim. Pe. Cullen¹⁰⁸ nos dá uma idéia das diversas pronúncias existentes: romana ou litúrgica, germânica e clássica. O estudo da pronúncia ideal e da prosódia exigirá do regente algumas decisões e convicções de ordens pessoais.

É importante e necessário fazer também uma análise estrutural da obra. Somente após um estudo minucioso, o intérprete poderá de fato ter um entendimento geral de uma obra e

Press, 1966. p.365.

¹⁰⁶ JUNIOR, S. Lago. *A arte da regência: história, técnica e maestros*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2002. p. 32.

¹⁰⁷ Tradução da Bíblia para o latim, feita por São Jerônimo.

¹⁰⁸ CULLEN, T. L. *Música Sacra: subsidios para uma boa interpretação*. Brasília: Musimed, 1983. p. 171 a 174.

conhecer suas particularidades. Nesta análise, deve-se buscar uma compreensão de sua forma (movimentos, partes, seções, períodos, frases etc.), identificar as células básicas e suas variações, assim como o tratamento harmônico e melódico e, neste caso, as escalas utilizadas pelo compositor. Na *Sinfonia dos Salmos*, por não ser uma obra centrada no sistema tonal, é importante localizar estas escalas examinadas no Capítulo III deste trabalho. Há também as diversas texturas utilizadas, identificadas nas unidades estruturais. E por último, o regente deverá observar os elementos de interpretação contidos na partitura, tais como dinâmica, andamentos, etc.

Em termos de concepção sonora, o regente precisará de subsídios na área da instrumentação e orquestração para conceber o ideal sonoro da obra. Esta sonoridade idealizada deve estar apoiada tanto nas frases, dinâmicas, andamentos, agógicas, quanto em outros aspectos que envolvem uma execução musical. O regente também poderá se valer de diversas gravações disponíveis no mercado, com maestros, orquestras e coros importantes no cenário musical. Todavia, é preciso que tenha personalidade e desenvolva sua própria interpretação calcada em um amplo estudo e reflexão dos aspectos já apresentados.

A partitura é o mapa que deve servir de guia para o regente, portanto é importante que durante o processo de estudo sejam marcados todos os aspectos significativos tais como pontos de complexidade rítmica ou melódica, tanto do coro quanto da orquestra, e também passagens que exijam um gestual mais minucioso do regente¹⁰⁹. É imperativo ter um esquema de regência baseado nas entradas, nas terminações, na agógica e demais aspectos da música para facilitar a memória na hora do ensaio e também da execução pública da obra.

¹⁰⁹ De preferência use lápis coloridos para assuntos específicos.

4.1.1 - Subsídios para interpretação da obra

Serão discutidos a seguir, os vários elementos de interpretação, tais como:

- elementos de expressividade - dinâmica, timbre, fraseados, articulações;
- elementos temporais – andamentos, indicações ‘metronômicas’, indicações de mudanças de andamentos e agógica;
- elementos utilizados pelo compositor para ressaltar relações do texto com a música.

Como a marca da música de Stravinsky é mais pronunciada no aspecto rítmico, abordaremos principalmente este elemento. Os demais elementos interpretativos serão examinados dentro do contexto do coro e da orquestra.

4.1.2 - Elementos temporais

Uma das características da música de Stravinsky é a presença de um ritmo marcante. Na *Sinfonia dos Salmos*, o compositor justapõe as suas variadas células rítmicas; as frases são irregulares e há mudanças constantes nas fórmulas de compasso. O maestro deverá estar atento a estas mudanças, e vale a pena reforçar que durante o estudo da partitura sejam feitas marcações com lápis coloridos a ajudar no momento do ensaio e da execução.

Ao fazermos agora uma breve análise individual de cada um dos movimentos, sugerimos novamente uma consulta à Tabela 7, no Capítulo III.

4.1.2.1 - 1º Movimento

No 1º Movimento a condução é feita por semínimas. A indicação inicial da partitura é $MM \theta = 92$ que deve ser constante até o compasso 25. O início apresenta uma pausa de semínima que servirá de *levare* ou de preparação para a entrada da orquestra que, por sua vez, deverá ser precisa sobretudo porque os instrumentos de corda (violoncelos e contrabaixos) estão em *pizzicato*, portanto exigindo uma atenção especial para que possam tocar simultaneamente no ataque da primeira nota.

No compasso 26 se inicia um período em tempo quaternário simples. Observe que a marcação na partitura indica que a semínima anterior é igual a semínima do quaternário simples.

No compasso 53, apesar de haver uma mudança importante na métrica, não há indicação alguma do compositor; portanto deve-se manter o mesmo pulso das semínimas. A regência aqui deverá ser em seis marcações por compasso, porém mantendo-se dentro do padrão gestual do ternário simples com subdivisão em cada tempo. O mesmo acontecerá nos binários dos compassos seguintes. Neste período a música parecerá estar mais lenta, apesar de se manter no mesmo pulso das semínimas.

No compasso 65 o tempo volta ao quaternário simples, mudando a partir do 68, que é a volta das seis marcações por compasso, e que seguirá até o final do movimento. No último compasso, observe-se que Stravinsky não escreve uma fermata, mas o tempo real que deverá durar a figura, a semibreve pontuada, ligada à uma mínima.

4.1.2.2 - 2º Movimento

O 2º Movimento é mais lento que o primeiro, a marcação inicial é de MM. $\varepsilon = 60$. O compasso 4/8 deverá ser regido em quatro marcações, e não haverá mudanças até o final do movimento.

4.1.2.3 - 3º Movimento

Este é o movimento que apresenta mais mudanças de andamento. O regente deverá ter uma atenção redobrada, pois agora além das fórmulas de compassos que mudam constantemente, há também algumas mudanças de andamento.

Inicialmente observe a notação de tempo MM. $\theta = 48$. Praticamente todo este período está escrito em quaternário simples, deverá ser regido em quatro marcações por compasso, com exceção do compasso 10, onde o 3/2, que deve ser com seis marcações dentro do padrão do ternário simples subdivido como no primeiro movimento.

No compasso 24 há uma importante mudança de andamento – a música fica mais rápida. Há uma nova indicação metronômica MM $\eta = 80$, entretanto a regência deverá permanecer em quatro marcações por compasso, como indicado na própria partitura (c. 25).

No compasso 52, há uma nova mudança na fórmula de compasso para 2/2, com regência em duas marcações por compasso, conforme impresso.

No compasso 65 não há mudanças especificadas, e embora haja uma analogia às figuras rítmicas do compasso 24 e 104, é interessante que as duas marcações por compasso sejam mantidas.

É importante observar a mudança métrica para $3/2$ nos compassos 71, 76, 82 e que deverão ser regidos em três marcações.

Há uma mudança brusca no compasso 99 voltando ao TEMPO Iº, ou seja, $MM \ \theta = 48$ com regência em quatro marcações por compasso.

No compasso 104 há outra mudança contrastante, semelhante à do compasso 24. Na partitura a indicação $MM. \eta = 80$ leva a um andamento mais rápido do que estava vindo.

Novamente a partitura sugere uma regência em quatro marcações por compasso. Porém verificam-se mudanças no período que compreende os compassos 106 ($3/4$), 112 ($3/2$), 139 ($2/4$), 140 ($3/4$) e 146 ($3/2$): o andamento deve ser mantido sem deixar atrasar, e no final (c. 146) a pausa geral deve ser interpretada como preparação para o próximo andamento.

Nos compassos 147 a 149 há uma nova mudança, *meno mosso*, $MM. \eta = 60$, com regência em três marcações por compasso. No compasso 150, o andamento torna-se um pouco mais lento: $MM \ \eta = 48$ ou $\theta = 96$. A regência neste período deve ser mantida em três marcações por compasso.

Stravinsky acrescenta um *rigorosamente* ao compasso 163 – *molto meno mosso*, $MM \ \theta = 72$, cuja regência deve ser mantida em três marcações por compasso. É a grande coda, e deve seguir sem alteração até o compasso 204.

No compasso 205, há uma volta ao tempo Iº, $MM \ \theta = 48$, com a fórmula de compasso novamente em quaternário simples, regido em quatro marcações. O pulso deve ser mantido até o final, observando o fato de que Stravinsky não utiliza fermatas, mas valores métricos exatos.

4.2 - O CORO

A *Sinfonia dos Salmos* é uma composição concebida como uma obra coral em três movimentos. Como já mencionado, Stravinsky começou a composição pensando em uma escrita coral, inspirada no texto *Laudate Dominum*. Foi o “cantar do Salmos” a idéia central desta obra, ou seja, o coral é a essência, a motivação desta composição. Ela foi concebida para um coro a quatro vozes – sopranos, contraltos, tenores e baixos.

4.2.1 - A escolha do coro

Ao escolher um coro para a montagem da obra é necessário que o regente atente para o fato de que Stravinsky tinha em mente um coro profissional. Portanto, para que o regente faça uma escolha ideal é importante examinar aqui os tipos de coros mistos mais comuns:

1. Madrigal – o termo madrigal possui duas conotações: uma como forma poético-musical e outra como conjunto vocal. A primeira deriva-se de um tipo de “canção dramática profana, de aspecto descritivo epitafesco, de estrutura livre , ou seja, com capacidade de modelar-se ao texto. É uma obra vocal criada basicamente para ser apresentada a *cappella*, ou seja, sem acompanhamento instrumental”¹¹⁰. A segunda conotação é usada hoje em dia para representar um grupo vocal, como um coro de câmara, de pequenas proporções. Normalmente as vozes são leves e brancas com pouco uso de vibrato.

¹¹⁰ MARTINEZ, Emanuel. *Regência coral: princípios básicos*. Curitiba: Editora Dom Bosco, 2000. p. 35.

2. Coro de Câmara – este conjunto vocal surgiu por volta do século XVII para execução com pequenos grupos instrumentais, não mais para apresentar-se à *cappella* como os madrigais. As vozes precisavam de um pouco mais de sonoridade para apresentar-se junto com os instrumentos que estavam se desenvolvendo e buscando maiores sonoridades. No entanto são coros médios, maiores que os madrigais e ideais para apresentação em pequenas salas de concerto ou em igrejas.
3. Coral Sinfônico - surgiu no final do século XVIII, e firmou-se a partir do século XIX acompanhando o crescimento da orquestra sinfônica, para que não fosse encoberto ela. Martinez¹¹¹, afirma que “sempre se buscou o aperfeiçoamento conjunto dos instrumentos e das vozes, por isso as coisas aconteceram juntas, especialmente quando os compositores começaram a escrever obras cada vez mais densas e de grandes proporções, o que obrigava a participação de conjuntos instrumentais e vocais cada vez maiores”. O coro sinfônico possui uma técnica e volume adequados para um repertório coral-sinfônico.
4. Coral Lírico – é um coro de grande porte, de grande poderio vocal, usado para ópera, e portanto desenvolve também trabalhos corporais. Como é formado por cantores com formação para solistas, “tende a ser menos homogêneo, devido ao uso espontâneo do *vibrato*”¹¹².

Em momento algum Stravinsky utiliza solista, porém em diversos momentos encontramos naipes solando seus temas. O coro precisa portanto ter uma sonoridade bem definida para não haver problemas com a homogeneidade destes naipes. A meu ver o coro sinfônico demonstra

¹¹¹ *ibid.* p. 37.

¹¹² FIORINI, Carlos Fernando. *Um Réquiem Alemão op. 45 J. Brahms: um processo no preparo de sua execução*. Campinas: UNICAMP, Instituto de Artes, 1999. (Dissertação, Mestrado em Artes), p. 160.

ser o grupo mais adequado para a execução desta obra, podendo conseguir projeção vocal suficiente para um equilíbrio com a sonoridade da orquestra.

4.2.2. – A escrita coral

São vários os aspectos relacionados à escrita vocal e à interpretação: respiração, dinâmica, frase, articulação musical e textual. Examinaremos neste tópico estes aspectos.

4.2.2.1 1º Movimento

Após a introdução orquestral o naipe dos contraltos faz a apresentação do tema do coro (figura 38), *Exaudi orationem meam, Domine*. Stravinsky, por não usar instrumentos vibrantes como violinos e clarinetas, idealiza uma sonoridade mais obscura. O tema do coral é anunciado pelos contraltos que entoam uma oração de súplica, numa atmosfera sombria de clamor. O regente deve conduzir o coro à produção de uma sonoridade escura e muito homogênea para todo o naipe soar como uma única voz.



Figura 38

A dinâmica impressa é *mf*. A frase contém dois importantes pólos: o primeiro sobre a palavra *Exaudi*, em que o coro deve pensar na sílaba tônica ‘xau’, fazer um pequeno crescendo até ela, sustentá-la e ao final decrescer para preparar o ‘di’ que deve estar na mesma intensidade que o início da frase. O segundo está sobre o texto *orationem meam, Domine*, que se inicia em *mf*, conforme escrito, porém cresce até chegar à palavra *Domine* dando ênfase na sílaba ‘mi’ sustentando-a, e ao final decresce para concluir com o ‘ne’ – a figura 39 ilustra esta sugerida interpretação. Não há dificuldade de respiração neste período, devendo fazê-la apenas na pausa de colcheia após a palavra *Exaudi*, e conduzir até o final da frase na nova pausa de colcheia.

final da palavra, e convidar os sopranos para repetir o texto em oitavas. Ao introduzir o naipe dos sopranos, que juntamente com os tenores tem a mesma dinâmica *forte* e ainda em oitavas, é evidente que Stravinsky quer uma sonoridade um pouco mais forte e encorpada, que será complementada com o corte da orquestra no ataque do acorde em Mi menor. O regente deverá fazer o corte preciso para o coro exatamente na pausa da cabeça do terceiro tempo, para que o ‘s’ saia sincronizado.

Do compasso 53 ao 64 há um momento tranqüilo iniciado por contraltos e baixos e seguidos posteriormente por sopranos e tenores. A dinâmica neste período é *mf*, porém Stravinsky vai ampliando a sonoridade ao incluir novas vozes ao tema. Há diversos saltos ascendentes e o regente precisa cuidar para que não haja *portamentos* ou mudanças de dinâmicas derivadas do salto, como cantar a nota mais aguda mais forte. As respirações precisam de cuidados e acordos quanto aos locais onde respirar, podendo ser pensadas antecipadamente ao compasso 56, para a entrada dos sopranos; antes do terceiro tempo do compasso 59; no final do compasso 61 para o corte do ‘s’ da palavra *peregrinus*; no final do compasso 63 para o corte do ‘s’ da palavra *omnes* e depois só na cabeça do compasso 66, na pausa. No compasso 62 é necessário separar a palavra *sicut* de *omnes*, o ‘t’ poderá fazer uma elisão com o ‘o’ ficando ‘*si-cut_om-nes*’ (veja exemplo na figura 40).

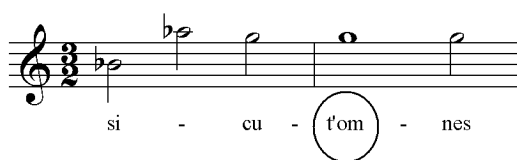


Figura 40

Deve-se atentar para a dinâmica do compasso 64: neste local há um *crescendo* que culmina no *fortíssimo* do compasso 65.

A partir do compasso 65 o coro deve manter o *fortíssimo* juntamente com a orquestra e aqui a articulação do coro apresenta novidades, ou seja, além de um acento em cada nota articulada sobre o texto *Remitte mihi*, o coro acentua também os tempos fracos dos compassos, gerando um grande conflito rítmico.

No compasso 68 os tenores deverão ser enfatizados pois estão com o tema principal deste movimento, antes apresentado pelos contraltos nos compassos 26 a 32. Verifica-se ainda uma mudança súbita de dinâmica pois Stravinsky pede um *sub. meno forte*. Os contraltos estão apoiando o tema dos tenores, e devem ser observadas as respectivas entradas dos sopranos e dos baixos.

A atenção deve ser voltada para os sopranos no compasso 72, por fazerem uma variação do tema com intervalos de segundas menores. A respiração pode ser feita na entrada do compasso 72 e antes do terceiro tempo do compasso 74. A última frase *Et amplius non ero* o compositor sugere uma respiração antes da sílaba ‘ro’, mas para evitar o corte da palavra sugere-se que a respiração seja antecipada para antes da palavra *ero*.

É importante observar o *crescendo* para a conclusão do movimento em *forte* e a indicação do compositor *senza dim.* Para manter a sonoridade *forte* até o final grandioso.

4.2.2.2 - 2º Movimento

Após exposição da fuga orquestral no compasso 29 a voz do soprano expõe o sujeito da fuga coral. As duas primeiras notas, mais longas, têm um acento em cada uma delas devendo ser cantadas de maneira bem tranqüila, como orienta Stravinsky, e a dinâmica, neste período, é *mf*. Deve-se voltar a atenção para a entrada dos contraltos com o contra-sujeito no compasso 33. A articulação e a dinâmica são as mesmas; a respiração logo após *Expectans*, também a observação para cortar o ‘s’ da palavra e preparar a frase até o *Dominum*, logo após deve respirar e sustentar a frase *et intendit, intendit mihi* até o fim.

No compasso 37 os sopranos necessitam de uma respiração para iniciar a nova frase *et exaudivit preces meas*. A entrada dos tenores no compasso 39 deve manter as mesmas articulações e respirações dos sopranos e contraltos. No compasso 43 ocorre a entrada dos baixos, que também repete este processo.

A partir do compasso 47 até o compasso 51, apenas as vozes masculinas estão fazendo o episódio do coro. Haverá naturalmente uma sonoridade de menor intensidade – os tenores iniciam uma nova frase, enquanto os baixos ainda estão expondo a contra-resposta à resposta dos tenores e por este motivo o texto estará deslocado. É necessário, que se tenha muita atenção para não haver desencontros: a respiração neste período precisa ser sincronizada e um dos lugares possíveis é após a palavra *preces*, com redobrada atenção ao corte do ‘s’.

No compasso 52, em *piano*, sopranos iniciam o *stretto*, porém as outras vozes entram com uma diferença apenas de uma semínima, e todas devem manter uma mesma articulação. O regente deve estar muito atento ao coro que está a *capella*. A partir do compasso 56, a partitura indica um *diminuendo poco a poco*, o coro deve cortar o som bem no final do compasso 60, e não

deve deixar o som se estender até o compasso 61, mas cortar na última semicolcheia, conforme sugestão no exemplo da figura 41. E a última nota dos tenores volta a ser um Mib.

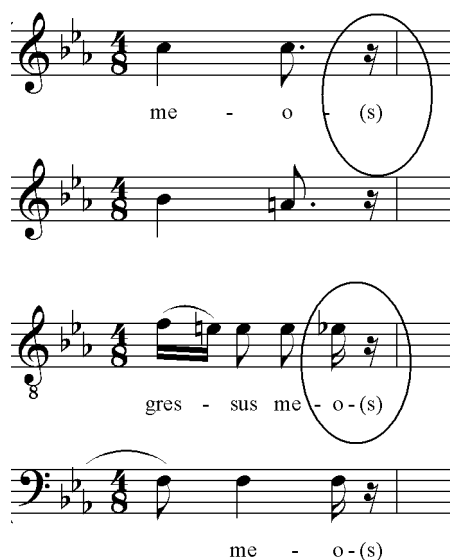


Figura 41

Após o *stretto* da orquestra, o coro retorna, agora com textura homofônica, em dinâmica *fortíssimo*, *Et immisit in os meum canticum novum, Carmen Deo nostro* (E pôs nos meus lábios um novo cântico um hino de louvor ao Senhor). A sonoridade é encorpada e brilhante, com quase um *tutti* da orquestra. Deve haver uma respiração depois da palavra *novum*. Nos compassos 76 e 77 tenores e sopranos devem observar a afinação, o salto ascendente e o Fá#, que deve estar bem próximo ao Sol natural anterior. Na progressão dos compassos 79 e 80 a mesma observação com as notas Fá# indo para o Fá natural. No compasso 81, Stravinsky retorna a dinâmica em *fortíssimo*, com a indicação *sempre ff*.

No compasso 83, observar o corte da letra 't' da palavra *timebunt*, na pausa de semicolcheia.

Do compasso 84 ao final, o coro canta em uníssono com uma dinâmica em *sub.p.* *Et sperabunt, sperabunt in Domine.* Após o primeiro *sperabunt*, o coro deve respirar e cortar a consoante ‘t’ antes de cantar ‘spe’ da próxima palavra; já no *sperabunt* da segunda vez, pode-se fazer uma elisão com o *in*, conforme ilustrado na figura 42.

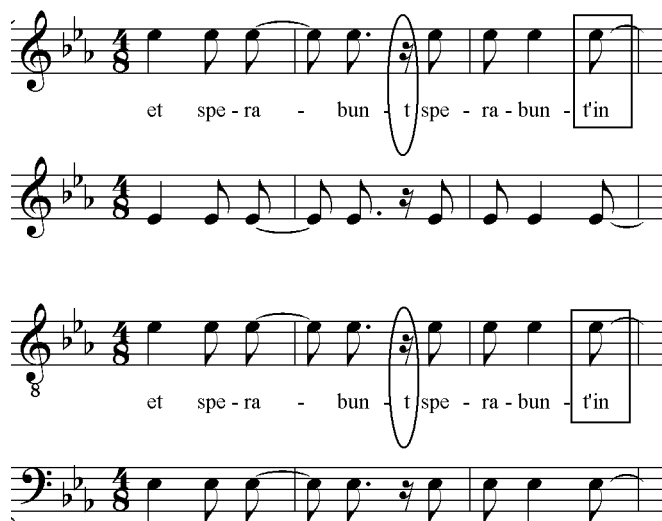


Figura 42

Observe-se ainda que Stravinsky sugere uma respiração geral, após a sílaba ‘Do’ de *Domine* no penúltimo compasso, e no final a fermata deve ser sustentada.

4.2.2.3 - 3º Movimento

O 3º Movimento é o *Canticum novum* anunciado no movimento anterior. Stravinsky propõe um *Alleluia* mais litúrgico, e o coro deve atacar com suavidade, em uma dinâmica em *piano* que deve crescer até a sílaba ‘lu’ decrescendo em seguida, conforme indicado na partitura, até o corte na pausa de semínima no final do compasso. É uma pausa geral, uma grande respiração.

A partir do compasso 4, iniciado por tenores e baixos, a palavra *Laudate* é repetida três vezes. O regente deve dar uma atenção especial à prosódia, pois na cabeça do compasso encontra-se a sílaba ‘Lau’, mas como a sílaba tônica é a segunda ‘da’, é necessário um pequeno apoio no segundo tempo do compasso. A respiração deve acontecer após cada palavra *Laudate*, uma respiração musical, muito tranqüila, sem qualquer ruído, cuidando da intensidade da entrada dos contraltos e sopranos no compasso 6, pois os naipes devem entrar com uma qualidade muito suave para não criar um contraste exagerado com a sonoridade das vozes masculinas. É importante dar atenção especial aos contraltos e tenores no compasso 10, por conta do cromatismo Mib-Mi-natural dos tenores e do salto de sexta descendente dos contraltos alcançando o Mi-natural, em seguida fazendo um cromatismo para Mib e voltando ao Mi natural. O corte da palavra *ejus* deve ocorrer exatamente na pausa.

Há o retorno do *Laudate* a partir do compasso 12, porém no compasso 13 há um pequeno melisma sobre a sílaba ‘Lau’, conforme figura 42. Na entrada dos naipes dos sopranos e contraltos há um desencontro textual, pois somente estas vozes cantam o terceiro *Laudate*, enquanto as vozes masculinas prosseguem com o texto original. Sopranos e contraltos no compasso 14 também fazem um prolongamento da sílaba ‘da’, conforme ressaltado no exemplo da figura 43.

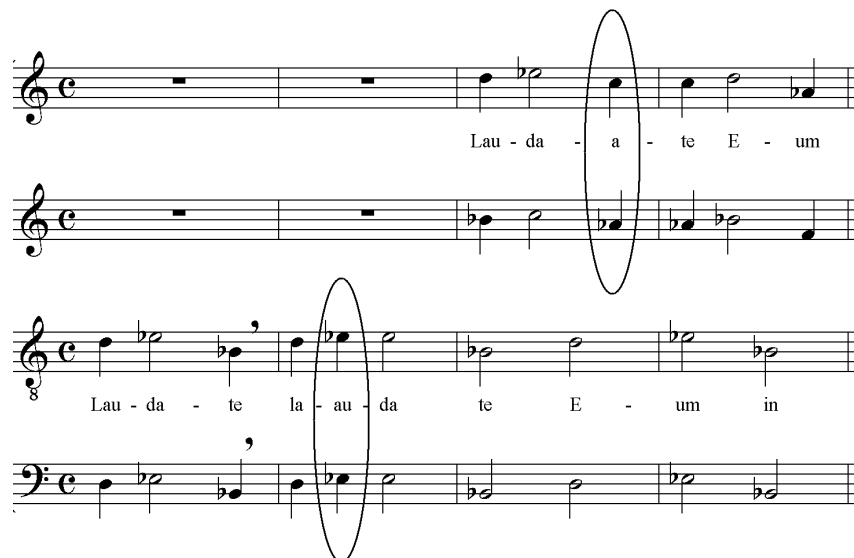


Figura 43

No compasso 19, observar que os naipes masculinos utilizam a mesma célula rítmica e melódica do *Laudate*, porém na primeira nota ainda cantam ‘tis’ da palavra *virtutis* concluindo em seguida, com a célula *Ejus*. Portanto não se pode dar ênfase ao primeiro tempo, pois ser o final da palavra, mas deve-se dar um pequeno apoio no segundo tempo para a palavra *Ejus*. Todo este período, que é a introdução do 3º Movimento, termina no compasso 23, com a duração da última nota que é uma semibreve, sem a presença de fermata.

Há agora um longo período orquestral, pois o coro volta a partir do compasso 53. No compasso 52, há uma mudança na fórmula de compasso, quando a regência passará para duas marcações por compasso, conforme sugere Stravinsky. Por causa desta marcação binária, o pulso ficará mais lento. Os sopranos iniciam a frase com *Laudate*, a dinâmica é *cantabile, non fort*, e como a sílaba tônica não é a primeira, mas a segunda, faz-se necessário um pequeno apoio na sílaba ‘da’, interpretação essa como sugerido na figura 44. Deve-se respirar após este *Laudate*, depois

conduzir a frase até o compasso 59, sem respiração e, se necessário, utilizar a respiração coral para não haver quebra na frase.

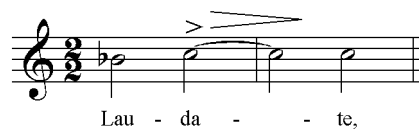


Figura 44

No compasso 55 contraltos introduzem um contraponto *cantabile marc. ma non forte*, a respiração deve ocorrer após o primeiro *Laudate* para poder conduzir a frase sem interrupção até o compasso 64. Na figura 45, há uma sugestão de interpretação: deve haver um pequeno crescendo no primeiro *Laudate* até a nota lá e decrescer para a conclusão.

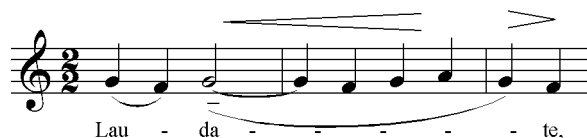


Figura 45

A partir da entrada dos sopranos, no compasso 60, há um crescendo até o final da frase no compasso 64; observar os acentos nos compassos 62 e 63. Na conclusão deste período, dar atenção especial para o corte do 's', como sugerido na figura 39 e manter a energia do crescendo até o final, conforme sugerido por Stravinsky.

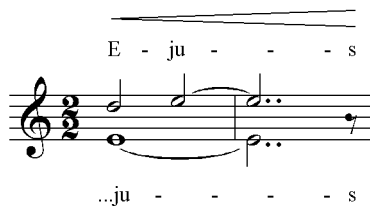


Figura 46

A partir do compasso 65 há a volta da célula da fanfarra do início do *Allegro*, agora com o texto *Laudate Dominum*. Tenores e contraltos, em *staccato*, devem observar o *piano súbito*. A sílaba mais importante é o ‘Do’, e deve receber maior apoio. Segue todo o trecho em *staccato* e com precisão rítmica. Cuidar bem das sílabas que terminam com ‘s’, para soarem juntas no corte padronizado.

No compasso 72 o naipe dos baixos retoma a idéia apresentada pelos sopranos no compasso 53, e o regente deve procurar manter a mesma articulação e interpretação, principalmente em relação à prosódia. Observar que a célula rítmica se repete e o texto se modifica, portanto é necessário combinar a respiração. Uma possibilidade seria fazer todo o período com respiração coral *Laudate eum secundum multitudinem magnitudinis ejus*. Outra possibilidade, devido ao fato do texto estar seccionado pela célula rítmica que se repete, seria aplicar a seguinte respiração: *Laudate* (respira), *Eum secundum* (respira), *multitudinem* (respira), *magnitudinis ejus*. Neste final *magnitudinis ejus* pode ser aplicado a respiração coral. Para o ‘s’ do final da frase do baixo, a sugestão seria uma pausa de colcheia para o devido corte.

Tenores e contraltos entram no compasso 80. A dinâmica e a articulação indicadas pelo compositor *poco sf e súbito piano* inclui ainda o sinal de decrescendo. No final do compasso 81, observar a indicação *sempre sim.*, ou seja, sempre com a mesma articulação e todas as sílabas com um ataque em *poco sforzato* até o final da frase.

Do compasso 87 até o compasso 98, o compositor apresenta dois processos textuais sobrepostos. Sopranos e baixos repetem a mesma célula anterior sobre o texto *Laudate eum in sono tubae, laudate eum*, enquanto contraltos e tenores cantam uma nota por compasso, em semibreves, em conclusão ao texto da frase anterior *multitudinem magnitudinis ejus*. Observar as vírgulas indicando respiração, impressas na partitura, os acentos em cada nota e também a

indicação *sempre bem marc.* No último compasso deste período, atenção para o corte do ‘s’ da palavra *ejus*, com a sugestão de fazer uma pausa de colcheia para o corte preciso, observando o sinal de crescendo.

A partir do compasso 102, Stravinsky retoma o texto do *Alleluia* com a mesma articulação e dinâmica do início do movimento.

Há novamente uma mudança de pulso no compasso 104 onde a música fica mais rápida. Observar a regência agora em quatro marcações por compasso iniciando com os naipes masculinos, e atento para a articulação indicada *sf p*, e também para a da dinâmica. Neste período, haverá um deslocamento dos acentos, que reforçam a sincopa, concluindo com a palavra *Dominum* em três marcações acentuadas. No compasso 107, volta-se ao quaternário e agora, numa homofonia das vozes em oitavas, mantém-se as mesmas articulações e dinâmicas. Deve-se buscar a maior precisão interpretativa possível.

Um retorno da seção orquestral, mas agora com interrupções feitas pelo coro, produz um momento de grande movimentação e agitação interna, sobre o texto *Laudade Dominum*. No final do compasso 114, o coro deverá atacar em *staccato* a sílaba ‘Lau’, que tem um acento, porém não esquecer de acentuar também a sílaba ‘Do’ da palavra *Dominum*, que é a mais importante. Este processo se repete no compasso 121, com um novo ataque preciso, com cuidado para não prolongar o valor da nota e invadir o compasso seguinte, e com precisão no ritmo. A partir do compasso 126 há um prolongamento no final da frase: sustentar o som até a pausa para o corte e no *Laudate Eum* dar uma ênfase no ‘E’ de *Eum*.

A partir do compasso 150, sopranos iniciam uma nova frase, com três marcações por compasso. Stravinsky indica *tranquillo cant.*, ou seja, cantar tranquilo, sem pressa. As colcheias devem conduzir às semínimas, para onde deve convergir o apoio, com a respiração a cada dois compassos. O naipe dos baixos entrará no compasso 151 e em imitação aos sopranos. Observar que no compasso 157, juntamente com a entrada dos tenores e contraltos, com o mesmo desenho melódico, os sopranos irão apresentar uma escala ascendente em mínimas com acentos em cada nota. Quanto à dinâmica, há um *poco a poco crescendo* até o compasso 162, final do período.

No compasso 163 quando há o início da grande Coda, estar atento para a dinâmica: *piano súbito e bem cantabile*, indicada por Stravinsky, para fazer um bem *legato* sem ondulações. Observar as respirações: *Laudate eum in cymbalis* (respira, observando o corte do ‘s’), *benesonantibus* (respira, cortando o ‘s’), *Laudate eum in cymbalis* (respira, cortando o ‘s’), *jubilantibus* (respira, cortando o ‘s’; criar uma pausa de colcheia para o corte).

Do compasso 175 ao 186, iniciando com os naipes masculinos em *sfp*, *Laudate*, atenção para os acentos deslocados, ora no segundo tempo, ora no terceiro tempo. No compasso 183, sopranos e contraltos se somam aos naipes masculinos sobre o texto *Laudate Eum*, novamente com o mesmo desenho melódico e acentos deslocados. Observar o *poco a poco crescendo* após a entrada dos sopranos e contraltos. No final do período observar o naipe dos contralto que canta o ‘um’ sozinho, no terceiro tempo do compasso. Há uma respiração geral para o início da próxima frase.

Em *piano súbito*, o coro entra a partir do compasso 187. Deve-se dar uma atenção especial à melodia dos sopranos, isto é, fazer a frase inteira, até o compasso 192, sem respirações. Há uma

repetição da melodia a partir do compasso 193, entretanto é importante observar a linha dos tenores no compasso 196, para ajudá-los no salto de sexta ascendente. Atenção ao cromatismo importante dos sopranos no compasso 197, e ao concluir a frase com o *Dominum*, observar o decrescendo, sustentando-o até a pausa.

Após o breve período de conclusão orquestral, o coro retoma pela última vez o *Alleluia*, novamente com as mesmas articulações e dinâmica dos *alleluias* anteriores. No compasso 207 o coro, iniciando pelos naipes masculinos em *piano*, cantará três vezes a palavra *Laudate*. Conforme indicado pelo compositor, por vírgulas impressas, deve-se respirar antes de cada ataque do *Laudate*, concluindo com a palavra *Dominum*, sustentando a sonoridade até a pausa. Observar que a orquestra prolonga o acorde final, sem o coro, com a sugestão de uma fermata neste último compasso.

4.3 - A ORQUESTRA

Stravinsky, por ter sido aluno de Rimsky-Korsakov, aprendeu com este o domínio e a sutileza da escrita orquestral. Na *Sinfonia dos Salmos* cada instrumento é utilizado de maneira convencional e peculiar, tendo o compositor explorado timbres específicos na combinação dos instrumentos, às vezes requerendo articulações diferentes para o mesmo material musical ou utilizando outros recursos, o que mostra sua preocupação com o resultado sonoro da orquestração.

4.3.1 - A escolha da orquestra

A questão do conjunto instrumental idealizado para a execução da *Sinfonia dos Salmos* não apresenta muita dificuldade, pois sendo Stravinsky um músico moderno do século XX, faz uso de instrumentos atuais e de uso comum nas orquestras modernas, executados por apenas um

instrumentista por parte, sem dobramentos ou reforço. Somente as partes da flauta 5 e do *piccolo* são executadas pelo mesmo instrumentista.

Nos 1º e 3º movimentos Stravinsky utiliza a instrumentação completa, porém no 2º a orquestra está reduzida.

Os instrumentos de corda utilizados são apenas os violoncelos e os contrabaixos. Em diversos momentos há um *divisi* nos violoncelos, que sugiro, seja feito pelas fileiras internas e externas do naipe.

Para se ter um bom equilíbrio sonoro da orquestra é necessário observar qual o número de cordas utilizado principalmente nos *tutti*, devido à grande quantidade de instrumentos de sopro, principalmente do naipe dos metais. A recomendação é que sejam utilizados oito violoncelos e seis contrabaixos para oferecer um melhor equilíbrio com o conjunto de sopros, harpa e pianos, totalizando assim uma orquestra com 49 integrantes.

4.3.2 - A disposição orquestral

É importante notar que a instrumentação utilizada nesta obra foge dos padrões orquestrais do século XIX. Um aspecto muito relevante neste item é a maneira como o regente deverá distribuir a orquestra no palco. O gráfico a seguir, sugere um posicionamento orquestral.

4.4 - PERFORMANCE

4.4.1 - Ensaio geral

É o momento de unir coro e orquestra, após trabalhos realizados separadamente. Espera-se no ensaio geral que tanto o coro quanto a orquestra tenham já resolvido dificuldades de natureza musical.

O ideal é que os grupos em separado tenham sido preparados com a mesma concepção musical. Quando o regente tem a oportunidade de preparar os dois grupos, então o ensaio geral é muito mais dinâmico e coeso, porque os grupos foram ensaiados dentro da mesma linguagem interpretativa. Quando isto não é possível o regente deverá instruir o preparador do coro, indicando todas as suas intenções musicais, mesmo assim é possível que o ensaio geral seja um pouco mais laborioso, por não contar com a presença direta do regente. Provavelmente será necessário um número maior de ensaios em conjunto. É importante que o regente saiba identificar estas situações e possa trabalhar inteligentemente para não comprometer a performance.

Considerando a possibilidade de que os grupos tenham sido preparados com a mesma concepção musical, a sugestão é que sejam feitos dois ensaios gerais.

O primeiro ensaio será o momento de organização geral da obra. O regente deverá ajustar seu gestual de regência para ir de encontro ao seu ideal sonoro. Deverá sempre abordar com clareza pontos que necessitam de uma atenção especial e quanto melhor compartilhar suas idéias com o grupo, mais satisfatórios serão os resultados musicais. É sempre importante que o grupo tenha uma compreensão geral da obra e do seu contexto musical.

No segundo ensaio geral, pode-se corrigir as pendências do ensaio anterior e depois executar a obra integralmente como se fosse o concerto. As últimas considerações poderão ficar para o final, e se for necessário repita apenas trechos que precisem de correções.

O ensaio geral é muito importante para que o resultado final do trabalho chegue ao nível desejado por todos, portanto necessário que não se perca de vista seus objetivos básicos:

- equilíbrio sonoro entre os grupos envolvidos;
- ajuste dos andamentos, ataques, respirações, cortes e articulações;
- adaptação da sonoridade geral ao local do concerto, seja ele em um teatro, catedral etc.
- definição da disposição física da orquestra, coro e regente;
- prática ou ensaio das entradas, saídas, o sentar e o levantar do coro e os agradecimentos.

4.4.2 - A execução pública

A programação de um concerto é um momento importante para o regente e para o conjunto. No caso da *Sinfonia dos Salmos* – uma obra de aproximadamente 30 minutos de duração, é pertinente haver na programação a apresentação de uma outra obra ou um conjunto de pequenas peças, desde que não sejam de duração superior a ela.

A apresentação da *Sinfonia dos Salmos* deve acontecer sem interrupções, observando a pausa necessária entre um movimento e outro. Deve sempre ser cantado, em latim, como indica o compositor e, como não há solos, o coro deve permanecer em pé durante toda a execução. A exposição da fuga orquestral do 2º Movimento não é extensa e o coro não deve fazer nenhum tipo de movimento corporal, para não desviar a atenção do público.

CONCLUSÃO

A Sinfonia dos Salmos é sem dúvida uma das obras musicais mais importantes do século XX e também da produção de Stravinsky. É imprescindível que o intérprete penetre no universo da obra, conheça a vida do compositor, o período histórico em que foi concebida e procure captar as intenções do autor.

Uma obra musical deve ser abordada em todos seus aspectos, portanto somente após um período de estudo e reflexão sobre todas suas nuances, o intérprete estará preparado para ser um co-participante com o compositor na recriação de sua obra.

ANEXO

IGOR STRAVINSKY – LISTA DE OBRAS¹¹⁴

Trabalhos listados de acordo com o ano de conclusão. _____

1898

- ***Tarantella*** - para piano
Partitura não editada

1902

- ***Scherzo*** - para piano
- ***Tucha*** (*The storm cloud – A tempestade*)
Romance para voz e piano, sobre tema de A. Pushkin
Partitura não editada

1904

- ***Sonata em F# menor*** - para piano
- ***Cantata*** - para coro misto e piano
Composta em comemoração do 60º aniversário de Rimsky-Korsakov
Partitura não editada; perdida
- ***Kak gribi na voynu sbiralis'*** (*Como os cogumelos se preparavam para a guerra*)
Balada para baixo e piano
Partitura não editada

1906

- ***Konduktor i tarantul*** (*O motorista e a tarântula*)
Para voz e piano
Partitura não editada; perdida

¹¹⁴ Tabela disponível em: <http://w3.rz-berlin.mpg.de/cmp/stravinsky_works.html>. Acesso 31 maio 2005 e SADIE, Stanley ; TYRRELL, John (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition, New York, Macmillan Publishers, 2001 p.557-559.

- ***Favn' i pastushka*** (*O fauno e a pastora*) op.2
Três canções para mezzo soprano e orquestra, sobre tema de A. Pushkim
- ***Tri pesenki 'Iz vospominaniya yunosheskikh godov'*** (*Três pequenas canções 'lembranças da minha infância'*)
Para voz e piano

1907

- ***Sinfonia em mi bemol maior, op.1***
- ***Pastorale***
Vocalize para soprano e piano
Transcrições para:
Soprano e quarteto de sopros, 1923
Violino e quarteto de sopros, 1933
Violino e piano, 1933

1908

- ***Dva romansa*** (*Duas melodias*) op. 6
Para mezzo soprano e piano, sobre tema de S. Gorodestky
- ***Fantasticheskoye skertso*** (*Fantástico scherzo*) op.3
Para orquestra
- ***Feyerverk*** (*Fogos de artifícios*) op.4
Para orquestra
- ***Pogrebal'naya pesn'*** (*Canção fúnebre*) op.5
Para orquestra
Partitura não editada; perdida
- ***Quatre etudes*** (*Quatro estudos*), op. 7
Para piano

1909

- ***Arranjos orquestrais para o balé 'Les sylphides'***, a partir das obras:
 - F. Chopin – *Noturno em Lá bemol maior* - op. 32/2
 - F. Chopin – *Valsa brilhante em Mi bemol maior* – op. 18 Partituras não editadas
- ***Duas 'canções da pulga'*** – para baixo e orquestra
Sobre tema de J.W. von Goethe
Arranjo sobre obra de Mussorgsky e Beethoven: op. 75/3

1910

- ***Zhar'-ptitsa*** (*The firebird - O pássaro de fogo*) – balé
Arranjos:
Suíte orquestral n° 1, 1910
Suíte para orquestra de câmara Nr.2, 1919
Suíte Balé, 1945
Canone para orquestra, 1965
Transcrições:
Prélude et ronde des princesses - para violino e piano, 1929
Berceuse para violino e piano n° 1 - 1929, *n° 2* - 1933
Scherzo para violino e piano, 1933
- ***Deux poèmes*** (*Dois poemas*) (Paul Verlaine), op.9
Para barítono e piano, sobre tema de Paul Verlaine
Versão orquestral, 1951
- ***Kobold, op. 71 N° 3, de E. Grieg.***
Arranjo feito para o balé *Lê Festim*
Partitura não editada; perdida

1911

- ***Petrushka*** - Balé - para orquestra
Versão revisada, 1946
Transcrições:
Petrushka suíte, três movimentos para piano, 1921
Dança russa para violino e piano, 1932
- ***Dva stikhotvoreniya konstantina Bal'monta*** (*Dois poemas de Konstantin Bal'mont*).
Para soprano, tenor e piano
Transcrição para soprano, tenor e orquestra de câmara, 1954

1912

- ***Zvezdolikiy*** (*O rei das estrelas*)
Para coros masculino e orquestra, sobre tema de K. Bal'mont

1913

- ***Vesna svyashchennaya*** (*Le sacre du printemps - A sagração da primavera*) - balé
Versão para piano a quatro mãos, 1913
Versão revisada, 1947
- ***Tri stikhotvoreniya iz yaponskoy liriki*** (*Três poemas líricos japoneses*)
Para soprano e piano ou orquestra de câmara

- **Mussorgsky**: coro final e ária do Khovanishchina
Re-arranjo sobre arranjo de Havel
Partitura não editada, exceto o coro final baseado no tema de Mussorgsky

1914

- **Solovey** (*Le Rossignol - O Rouxinol*) Musical sobre um conto de fadas russo
Para solo, coro e orquestra
Transcrição:
Chants du rossignol et marche chinoise - para violino e piano, 1932
Versão revisada, 1962
- **Três Peças** - para quarteto de cordas
Transcrições para:
Piano a quatro mãos, 1914, partitura não editada
Orquestra como estudo 1-3, 1918 (ver *Quatro estudos para orquestra*, 1928)
- **Pribautki**
Para vozes masculinas e oito instrumentos
- **Valse des fleurs** - (*Valsa das flores*)
Para dois pianos
Partitura não editada; perdida

1915

- **Trois pièces faciles** (*Três peças fáceis*) - para piano a quatro mãos
Transcrições:
Nº 1 *Marcha para 12 instrumentos*, 1915, partitura não editada
Nº 2 *Valsa para 7 instrumentos*, 1914, partitura não editada
Nº 3 *Polka para cimbalom*, 1915, partitura não editada
(1-3 *Suíte Orquestral* nº 2, 1921)
- **Souvenir d'une marche boche** (*Lembrança de uma marcha 'boche'*)
Para dois pianos

1916

- **Kolibel'niye** (*Canção de ninar para um gato*)
Para contralto e três clarinetas
- **Bayka pro lisu, petukha, kota da barana** (fábula *A raposa, o galo, o gato e o carneiro*)
Burlesco para quatro pantomímicos e orquestra de câmara

1917

- ***Chant du rossignol*** (*Canção do rouxinol*)
Poema Sinfônico/balé
Depois Atos II e III da ópera *Le rossignol*, 1914
- ***Cinq pièces faciles*** (*Cinco peças fáceis*) - para piano a quatro mãos
(Nº 1-4 como *Suíte orquestral* nº 1, 1925)
- ***Detskiye pesenki*** (*Três histórias infantis*)
Para voz e piano, sobre tema de I. Sakharov
Transcrições:
Nº 1 *Tilimbom* para voz e orquestra, 1925;
Nº 1 e 2, para voz, flauta, harpa e violão, 1954
- ***Valse pour les enfants*** (*Valsa para as crianças*)
Para piano
- ***Podblyudniye*** (*Quatro canções camponesas russas*)
Para solistas e 2-4 vozes femininas
Versão revisada, 1954, com quarteto de trompas
- ***Cânones***
Para duas trompas
Partitura não editada; perdida
- ***Study, pianola*** (*Estudo*)
Para pianola (tocado ao piano)
Arranjado como o último dos *Quatro estudos para orquestra*, 1928
- ***Berceuse*** (*Acalanto*)
Para voz e piano
- ***Arranjo sobre 'Song of the Volga Boatmen'*** – para sopros e percussão

1918

- ***Duet*** (*Dueto*) - para dois fagotes
Partitura não editada
- ***Histoire du soldat*** (*A História do soldado*)
Para três atores, um dançarino e sete instrumentistas
Arranjos:
Concerto suite em oito movimentos
Suite em cinco movimentos para violino, clarineta e piano
- ***Ragtime*** - para onze instrumentistas
- ***Três peças*** - para clarineta

- **Arranjo do coro ‘Na kogo ti nas pokidayesh’** – Mussorgsky sobre tema de Boris Godunov. Prelúdio
para piano. Partitura não editada

1919

- **Quatre chants russes (Quatro canções russas)**
Para vozes e piano
Transcrições:
Nº 1 e 4 - para voz, flauta, harpa e violão, 1953-54
- **Piano-Rag-Music (Música-Rag-Piano)**, escrito para A. Rubinstein.
- **Arranjo de La marseillaise** de R. De Lisle
Para violino. Partitura não editada

1920

- **Pulcinella**
Balé sobre tema de G. B. Pergolesi
Para dançarino-pantomímicos, cantores e orquestra de câmara
Arranjo de *Pulcinella*, suite para orquestra de câmara; versão revisada, 1947
Transcrições:
Suite para violino e piano, 1925 (5 movimentos)
Suite italiana para violoncello e piano, 1932, (5 movimentos)
Suite italiana para violino e piano, 1933 (6 movimentos)
- **Concertino** - para quarteto de cordas
Arranjo para doze instrumentos, 1952
- **Symphonies d’instruments à vent (Sinfonia para instrumentos de sopros)**
Para 24 instrumentos de sopro
Versão revisada, 1947 - para 23 instrumentos de sopro

1921

- **Les cinq doigts (Os cinco dedos)**
Oito peças para piano
Arranjadas como *Oito miniatures instrumentais para quinze instrumentos* 1961.
- **Suite N° 2**
Para orquestra de câmara
(Marcha, Valsa, Polka, Galope de 3 e 5 Peças para duo de piano 1915 e 1917)
- **Threem movements from ‘Petrushka’ (Três movimentos da ‘Petrushka’)**
Para piano

- **Arranjos da ‘Variation d’aurore’** (*Variações da aurora*) da obra *The Sleeping Beauty*, (*A bela adormecida*) de P. Tchaikovsky.
Para orquestra. Partitura não editada

1922

- **Mavra** – Ópera bufa em um ato sobre tema de A. Pushkin.
Transcrições:
Para soprano e orquestra de câmara, 1923
Para violino e piano, 1937
Para violoncelo e piano, 1938
- **Chanson de Paracha** – Arranjo da ópera *Mavra*
Versões:
Para soprano e orquestra
Para soprano e piano
- **Suíte de Pulcinella** – para orquestra de câmara

1923

- **Octeto** - para instrumentos de sopro
Versão revisada, 1952.
- **Svadebka** (*Les Noces - As Bodas*) – balé
Para quatro solistas, coro, quatro pianos e percussão

1924

- **Concerto para piano**
sopros, tímpanos e contrabaixos
Versão revisada, 1950
- **Sonata** - para piano

1925

- **Serenata em Lá maior** - para piano
- **Suíte N.º 1** - para orquestra de câmara
Versão orquestral das *Cinco peças fáceis para piano a quatro mãos*, de 1917
- **Suíte d’après thèmes** – para violino e piano
Arranjo do balé *Pulcinella*

1926

- ***Otche nash'*** – (*Pai Nosso*)
Moteto a *cappella* em idioma russo
Nova versão: ***Pater noster*** - com texto em latim, de 1949
- ***Berceuse*** – (*Canção de ninar*) para violino e piano
Arranjo do balé *Zhar'-ptitsa* (*O pássaro de fogo*)
Nova versão para soprano, de 1932
- ***Prélude et ronde des princesses*** - (*Prelúdio e rondó da princesa*)
Para violino e piano. Arranjo do balé *Zhar'-ptitsa* (*O pássaro de fogo*)

1927

- ***Oedipus Rex*** (*Rei Édipo*)
Opera-Oratorium sobre tema de Sophocles J. Cocteau
Para narrador, solistas, coro masculino e orquestra
Versão revisada, 1948

1928

- ***Apollo*** – (*Apollon musagète - Apolo, o condutor das musas*)
Balé em duas cenas - para orquestra de cordas
Versão revisada em 1947
- ***Le baiser de la fée*** (*O beijar da fada*)
Balé sobre tema de Hans Christian Andersen e música de Tchaikovsky
Versão revisada, 1950
Transcrições:
Balé para violino e piano, 1947
Suite concerto (4 movimentos), Divertimento, 1934
Versão revisada, 1949
Transcrição para violino e piano, Divertimento, 1932

1929

- ***Capriccio*** - para piano e orquestra
Versão revisada, 1949
- ***Quatre études*** – (*Quatro estudos*) – para orquestra
Arranjo das 3 Peças para quarteto de cordas, 1914, e do Estudo-Pianola 1917
Versão revisada, 1952.

1930

- ***Symphonie de psaumes*** - (*Sinfonia dos salmos*)
Para coro misto e orquestra
Versão revisada, 1948

1931

- ***Concerto para Violino em R*** - moteto

1932

- ***Duo Concertante*** - para violino e piano
- ***Chants du rossignol et marche chinoise*** – (*Canção do rouxinol e marcha chinesa*)
Para violino e piano
- ***Danse russe*** – (*Dança russa*) - para violino e piano
Arranjo do balé *Petrushka*
- ***Simvol veri*** - (*Símbolo da fé*)
Moteto a *cappella* com texto em russo
Nova versão como *Credo*, com texto em latim, 1949
- ***Scherzo*** – para violino e piano
Arranjo do balé *Zhar'-ptitsa*, de 1910
- ***Suite italienne*** – para violoncelo e piano
Arranjo do balé *Puccinella*, de 1920
- ***Suite italienne*** – para violino e piano
Arranjo do balé *Puccinella*, de 1920

1933

- ***Perséphone*** - melodrama sobre tema de A. Gide
Para narrador, solo de tenor, coro e orquestra
Versão revisada, 1949
- ***Ballade*** – para violino e piano
Colaboração de A. Pushkin.
Arranjo do balé *Le baiser de la fée*, de 1928. Partitura não editada
Nova versão em colaboração com J. Gautier, de 1947
- ***Pastorale*** – para violino e piano
Arranjo de uma peça vocal de 1907
Nova versão arranjada para 6 instrumentos, do mesmo ano

1934

- ***Bogoroditse devo*** – (*Bendita a Virgem*)
Moteto a *cappella* (texto em russo)
Nova versão como *Ave Maria*, com texto em latim, 1949
- ***Concerto*** - para dois pianos solos.
- ***Divertimento*** – para orquestra
Arranjo do balé *Le basier de la fée*, de 1928
- ***Divertimento*** – para violino e piano
Arranjo do balé *Le baiser de la fée*, de 1928

1936

- ***Jeu de cartes*** - (*Jogo de cartas*)
Balé em três partes. Para orquestra

1937

- ***Praeludium*** – para grupo de câmara de Jazz
Versão revisada, 1953

1938

- ***Petit Ramusianum Harmonique*** - para vozes em uníssono
- ***Concerto ‘Dumbarton Oaks’, em Mi Bemol***
Para orquestra de câmara
- ***Chanson russe*** (*Canção russa*) – para violino e piano
Arranjo da ópera *Mavra*, de 1922
Nova versão para violoncelo e piano, do mesmo ano

1940

- ***Symphony in C*** – (*Sinfonia em Dó*)
- ***Tango*** – para piano solo
Arranjo para voz em vocalize e piano, do mesmo ano
Nova versão para violino e piano, 1940. Partitura não editada

1941

- **Arranjo da 'Bluebird Pas-de-deux'** da obra *A Bela Adormecida*, de P. Tchaikovsky
Para orquestra de câmara
- **Arranjo de 'The Star-Spangled Banner'** - para orquestra

1942

- **Danses Concertantes** - para orquestra de câmara
- **Circus Polka** - (*Para um jovem elefante*)
Versão para banda de circo (não editada)
Versão para orquestra sinfônica, do mesmo ano
Versão para piano solo, do mesmo ano
- **Four norwegian moods** - (*Quatro ambiências norueguesas*)
Para orquestra

1943

- **Ode** - para orquestra

1944

- **Babel** – cantata.
Para narrador, coro masculino e orquestra
- **Sonata** - para dois pianos
- **Scherzo à la Russe** - para banda de Jazz
Versão orquestra sinfônica, de 1945
- **Scènes de ballet** - (*Cenas de balé*) - para orquestra
- **Elégie** - (*Elegia*) - para viola /violino

1945

- **Symphony in Three Movements** – (*Sinfonia em três movimentos*)
- **Ebony Concerto** - para clarineta solo e banda de Jazz.⁴

1946

- **Concerto in D** – (*Concerto em Ré*) - para orquestra de cordas

1947

- ***Hommanage à Nadia Boulanger – Petit cânon pour la fête de Nadia Boulanger*** – (Pequeno cânone para o natalício de Nadia Boulanger)
Partitura não editada
- ***Orpheus*** – balé em três cenas - para orquestra

1948

- ***Mass*** - (*Missa*)
Para coro e instrumentos de sopro

1951

- ***The Rake's progress*** – (*As aventuras de um libertino*)
Opera sobre tema de W. H. Auden e Ch. Kallman

1952

- ***Concertino*** – para orquestra
Arranjo da obra para quarteto de cordas, de 1920
- ***Cantata*** – sobre versos medievais ingleses
Para soprano, tenor, coral feminino e conjunto

1953

- ***Septet*** – (*Septeto*)
Para sopros, cordas e piano
- ***Three Songs from William Shakespeare*** – (*Três canções sobre textos de Shakespeare*). Para meio soprano, flauta, clarineta e viola
- ***Tango*** – para dezenove instrumentos
Arranjo de obra para piano, de 1940

1954

- ***Four songs*** – (*Quatro canções*) - para violino, flauta, harpa e violão
Arranjos de ***Detskiye pesenki*** ‘Três histórias infantis’, 1917 e ***Quatro Canções Russas***, 1919
- ***Dois poemas*** de K. Bal'mont
(ver 1911 *Deux poèmes*)

- ***In Memoriam Dylan Thomas***
Para tenor, quarteto de cordas e quatro trombones

1955

- ***Greeting Prelude*** – sobre tema do ‘*Parabéns a Você*’ de C.F. Summy
Para orquestra
- ***Canticum Sacrum ad honorem Sancti Marci nominis***
Cantata com textos em latim da versão ‘*vulgata*’
Para tenor, barítono, coro e orquestra

1956

- ***Arranjo sobre o coral de J. S. Bach ‘Vom Himmel hoch da komm’ ich her’*** Para
coro e orquestra

1957

- ***Agon*** – para orquestra
Balé para doze dançarino

1958

- ***Threni: id est Lamentationes Jeremiae prophetae*** - (*As lamentações do profetas Jeremias*)
Cantata para solistas, coro e orquestra, sobre texto em latim da versão ‘*vulgata*’

1959

- ***Moviments*** - para piano e orquestra
- ***Epitaphium*** - para flauta, clarineta e harpa
- ***Double cânon*** - (*Cânone duplo*) - para quarteto de cordas
- ***Arranjo sobre tema de Gesualdo di Venosa: ‘tres sacrae cantiones’:*** (1-
Da pacem Domine; 2- Assumpta est Maria e 3- Illumina nos)

1960

- ***Monumentum pro Gesualdo di Venosa*** – para orquestra
Arranjos livres sobre *Madrigais* de Gesualdo
- ***Lullaby*** – (*Canção de ninar*) - para flauta doce
Arranjo da ópera *The Rake’s Progress*, de 1951.

1961

- ***A sermon, a narrative and a prayer*** – (*Um sermão, uma narrativa e uma oração*)
- Cantata bíblica - para solistas (contralto e tenor), coro e orquestra

1962

- ***Antifona - The dove descending breaks the air*** – (*O vôo descendente da pomba cortando o ar*)
sobre tema de t. s. eliot: *little gidding* - para coro
- ***Eight instrumental miniatures*** – (*Oito Miniaturas Instrumentais*)
arranjo para quinze instrumentos, da obra '*les cinq doigts*', para piano de 1921
- ***The Flood - (O Dilúvio)*** - drama musical, bíblico
Para solistas (tenor, dois baixos), coro (soprano, contralto e tenor), narrador, atores e orquestra

1963

- ***Abraão e Isaac*** - cantata bíblica
Para barítono e orquestra de câmara

1964

- ***Elegy for J. F. K.*** – (*Elegia*)
Sobre tema de W. H. Auden
Para barítono, meio soprano e três clarinetas
- ***Fanfare for a new theatre*** – (*Fanfarra para um novo teatro*).
Para dois trompetes em Dó
- ***Variations - Aldous Huxley in memoriam*** – (*Variações – em memória de Aldous Huxley*)
Para orquestra.
- ***Arranjos sobre 'Canzonetta' de J. Sibelius, op. 62***
Para duas clarinetas, quatro trompas, harpa e contra-baixo

1965

- ***Introitus*** – *Missa de Réquiem em memória de T.S. Eliot*
Para coro masculino e conjunto de câmara.
- ***Cânon*** - cânone para orquestra.
Sobre uma canção folclórica russa; tema final do ***Zhar'-ptitsa*** (*O pássaro de fogo*), de 1910

1966

- *Requiem Canticles* – *Missa de Réquiem*
Para contralto, baixo, coro e orquestra.
- *The owl and the pussy cat* - (*A coruja e o gatinho*).
Sobre tema E. Lear - para voz e piano.

1968

- *Arranjos sobre duas canções sacras de H. Wolf*
'*Herr, was trägt der Boden hier*' e '*Wunden trägst du*'
Para meio soprano e dez instrumentos

1970

- *Arranjos sobre Quatro Prelúdios e Fuga de J.S. Bach.*
Para cordas. Partitura não editada

BIBLIOGRAFIA

ALBET, Montserrat. *A música contemporânea*. Tradução: Luis Amaral e Irineu Garcia.

Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979.

AYREY, Craig and EVERIST. Mark. *analytical strategies and musical interpretation*.

Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

BERNSTEIN, Leonard - *The infinite variety of music*, New York, Plume Trademark, 1970.

BUSONI, Ferruccio. *The Essence of Music*. Translated for English by Rosamond Ley.

London: Rockliff Pub. Corp., 1957.

BOUCOURECHLIEV, André. *Stravinsky*. Translated for English by Martin Cooper. London:

Vicot Gollancz, 1987.

COLUNGA, Alberto e TURRADO, Laurentio (eds.). *Bíblia Sacra – Iuxta Vulgatam*

Clementinam. 5ª edição. Madrid: La Editorial Catolica, 1977.

CROCKER, Richard L. *A History Of Musical Style*. New York: McGraw-Hill Book Company,

1966.

CULLEN, Thomas Lynch. *Música Sacra: subsídios para uma interpretação musical*. Brasília:

Musimed, 1983.

DEUTSCHE GRAMMOPHON – *Stravinsky, Symphony of Psalms, Symphony in C, Concerto in D*. Chor der Deutschen Oper Berlin, Berliner Philharmoniker, Herbert Von Karajan, CD 423.252-2. Hamburg, 1972, 1979.

DIVISION OF EDUCATION OF THE NATIONAL COUNCIL OF THE CHURCHES OF CHRIST IN THE U.S.A. *The Interpreter's Dictionary of The Bible. An Illustrated Encyclopedia*. New York: Abingdon Press, 1962.

DUBOIS, Théodore. *Trattato di contrappunto e fuga*. Italy: G. Ricordi & C. Milano, 1983.

DRUSKIN, Mikhail. *Igor Stravinsky, his life, works and view*. Translated for English by Martin Cooper. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

FERNANDES, Francisco. *Dicionário Ilustrado Verbo da Língua Portuguesa*. Volume II, 4ª edição. São Paulo: Editora Verbo, 1972.

FERNANDES, Ângelo José. *Missa Afro-Brasileira (De Batuque e Acalanto) de Carlos Alberto Pinto Fonseca: aspectos interpretativos*. Campinas: UNICAMP, Instituto de Artes, 2004. (Dissertação, Mestrado em Música).

FERRAZ, Silvio. *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: EDUC - Editora da PUC-SP, 1998.

FIORINI, Carlos Fernando. *Um Réquiem alemão op. 45 J. Brahms: um processo no preparo de sua execução*. Campinas: UNICAMP, Instituto de Artes, 1999. (Dissertação, Mestrado em Artes).

FISCHER, Bonifatio. *Et al. Bíblia Sacra Iuxta vulgatam versionem*. Tomus I, Gênesis – Psalmi. Stuttgart: Württembergische Bibelanstalt, 1969.

FRANCISCO, Clyde T. *Introdução ao Velho Testamento*. Tradução: Antônio Neves de Mesquita. 5ª edição. Rio de Janeiro: JUERP, 1995.

GARDNER, Howard. *Mentes que criam*. Tradução: Maria Adriana Veronese. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

GRIFFITHS, Paul. *Igor Stravinsky: the rake's progress*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

———. *A Música Moderna: Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

HALLEY, Henry H. *Halley's bible handbook and abbreviated bible commentary*. Twenty-Fourth Edition. Michigan: Zondervan Publishing House, 1965.

HASTING, James. *Dictionary of the bible*. Revised edition by Frederik C. Grant and H.H. Rowley. New York: Charles Scribner's Sons, 1963.

KAMIEN, Roger. *The norton scores: an anthology for listening*. 3rd. Edition. New York: W. Norton & Company, 1977.

LANG, Paul H. *Musicology and performance*. Edited by Alfred Mann and George J. Buelow. Michigan: Yale University, 1997.

LEITE, Rogério C. de Cerqueira. *Um roteiro para música clássica*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1992.

MACHLIS, Joseph. *Introduction to contemporary music*. Second Edition. New York: W.W. Norton & Company, 1979.

MANN, Alfred. *The study of fugue*. New York: Dover Publications, 1987.

McLEISH, Kenneth E. Valerie. *Guia do ouvinte de música clássica*. Tradução: Ednio Silveira e Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

MORAES, J-Jota de. *Música da modernidade: origens da música do nosso tempo*. Revisão: José W.S.Moraes. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

OLIVEIRA, André Luiz Muniz. *O Magnificat de Johann Sebastian Bach: uma interpretação à luz do seu significado retórico musical*. Campinas: UNICAMP, Instituto de Artes, 2002 (Dissertação, Mestrado em Artes).

ONNEN, Frank. *Stravinsky*. Barcelona: Editorial Juventud S.A., 1953.

PASLER, Jann - *Confronting Stravinsky: man, musician, and Modernist*. Los Angeles: University of California Press, 1986.

PAZ, Juan Carlos. *Introdução à música de nosso tempo*. Tradução: Diva Ribeiro de Toledo Piza. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

PONTIFICIO INSTITUTO BÍBLICO. *Livro dos salmos: com os cânticos do Breviário Romano*. Versão portuguesa: Pe. Leonel Franca, S.J. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1946.

SADIE, Stanley ; TYRRELL, John (eds.). *The new grove dictionary of music and musicians*. Second edition. New York: Macmillan Publishers, 2001.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Tradução: Eduardo Seineman. São Paulo: Edusp, 1990.

———. *Armonia*. Madrid, Real Musical, 1974.

SCHUBERT, Guilherme. *A música sacra na história da música*. Rio de Janeiro: Electra Editora e Distribuidora, 1970.

STRAUS, Joseph - N. *Stravinsky's late music*. New York: Cambridge University Press, 2001.

STRAWINSKY, Igor. *Cronicas de mi vida*. Traducción: Guillermo de Torre. Buenos Aires: Imprenta Lopez, 1935.

———. *Symphony Of Psalms*. New revision copyright 1948. New York: Boosey & Hawkes, 1948.

———. *An Autobiography*. New York: The Norton Library, 1962.

STRAVINSKI, Igor e CRAFT, Robert. *Conversas com Igor Stravinsky*. Tradução: Stella Rodrigo Otavio Moutinho. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984.

———. *Dialogues and a Diary*. New York: Doubleday & Company, 1963.

STRAVINSKY, Vera and CRAFT Robert. *Stravinsky: in pictures and documents*. New York: Simon and Schuster, 1978.

TOORN, Pieter C. Van Den. *The music of Igor Stravinsky*. New York: Yale University, 1983.

VLAD, Roman. *Stravinsky*. Translated from the Italian by Frederick Fuller. 3rd. Edition. New York: Oxford University Press, 1974.

WALSH, Stephen. *The music of Stravinsky*. New York: Oxford University, 1988.

WHITE, Eric Walter. *Stravinsky: the composer and his works*. Los Angeles: University Of California Press, 1966.

WHITE, E. W. e NOBLE, Jeremy. *Série: the new grove Stravinsky*. Tradução: Magda Lopes. Apresentação e notas críticas: Celso Loureiro Chaves. Porto Alegre: L&PM Editoras, 1991.

WOLLMANN, Lauri José. *Retratos contados da vida de um povo – I*. Boletim Diocesano, Órgão informativo da Diocese Anglicana de São Paulo, março de 2003.

———. *Retratos Contados da Vida de um Povo – II*, Boletim Diocesano, Órgão informativo da Diocese Anglicana de São Paulo, abril de 2003.

———. *Retratos Contados da Vida de um Povo – III*, Boletim Diocesano, Órgão informativo da Diocese Anglicana de São Paulo, junho de 2003.

ZAMACOIS, Joaquin. *Curso de formas musicales: con numerosos ejemplos musicales*.

Barcelona: Editorial Labor, 1985.