

ROGÉRIO ZAGHI

**PERSPECTIVAS ANALÍTICAS E INTERPRETATIVAS NA
OBRA PARA PIANO DE ARNOLD SCHÖNBERG**

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Artes do Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas –
UNICAMP para a obtenção do título de Mestre
em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Mauricy Matos Martin.

Este exemplar é a redação final da Dissertação defendida
pelo Sr. Rogério Zaghi e aprovada pela Comissão
Julgadora em 25.02.2005

Prof. Dr. Mauricy Matos Martin

Orientador

**CAMPINAS
2005**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Z13p

Zaghi, Rogério.

Perspectivas analíticas e interpretativas na obra para piano de Arnold Schönberg / Rogério Zaghi. -- Campinas, SP : [s.n.], 2005.

Orientador: Mauricy Matos Martin.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Schönberg, Arnold, 1874-1951. 2. Música – Séc. XX. 3. Piano. 4. Teoria musical. 5. Atonalidade (Música). 6. Dodecafonismo. 7. Performance (Arte). I. Martin, Mauricy Matos. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Music - 20th century.

Piano.

Music theory.

Atonality.

Twelve-tone system.

Performance art.

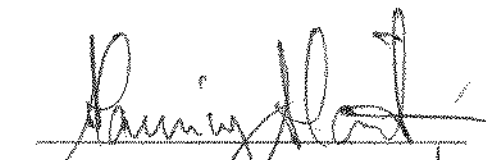
Titulação: Mestre em artes.

Banca examinadora: Mauricy Matos Martin, José Roberto Zan, Eduardo Henrique Soares Monteiro.

Data da defesa: 25/02/2005.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de **Dissertação de Mestrado em Artes**, apresentada pelo Mestrando
Rogério Zaghi – RA 984289, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre
em Artes, perante a Banca Examinadora:


Mauricy Matos Martin
Presidente/Orientador
José Roberto Zan – DM/IA
Membro Titular
Eduardo Henrique Soares Monteiro
Membro Titular

*Para minha mãe Leonirde,
Minhas mestras Marisa Lacorte e Marisa Ramires,
E para Ana Beatriz, meu amor eterno.*

AGRADECIMENTOS

O interesse pelo tema desenvolvido neste trabalho surgiu bem antes de pensar em transformá-lo em projeto de pesquisa e, vale dizer, de ingressar no Curso de Pós-Graduação em Artes da UNICAMP, em 2000.

Desde o início do curso, foram várias as pessoas que contribuíram das mais diversas maneiras. Assim, gostaria de agradecer-lhes a colaboração na concretização deste objetivo, esperando que o trabalho forneça subsídios aos pesquisadores de aspectos teóricos e aos pianistas.

Ao **Prof. Dr. Mauricy Matos Martin**, responsável pelo meu ingresso no curso, pela oportunidade, confiança e orientação;

À **Marisa Ramires Rosa de Lima**, grande amiga a quem devo boa parte da elaboração deste trabalho, pela confiança e estímulo constantes, pelas leituras e contribuições imprescindíveis ao texto, as conversas e o apoio emocional em momentos decisivos, sem o que este trabalho não teria sido realizado;

À **Marisa Rosana Lacorte**, minha mestra do piano, amiga e professora dedicada, pelo amor fraternal de todos os anos em que estive sob seus cuidados e orientação, recebendo a formação pianística que abriria definitivamente as portas da *práxis* e do pensar musical;

Ao **Prof. Dr. José Roberto Zan**, excelente professor que o acaso feliz me fez encontrar logo no início do curso. Pelas conversas, apoio e incentivo, além das várias disciplinas estudadas sob sua orientação, nas quais muito aprendi;

Aos professores **Orlando Mancini**, **Ricardo Rizek** (in memoriam), **Marília Pini** e **Sidney Molina**, que muito contribuíram para minha formação musical;

Ao **César Petená**, pelo excelente trabalho de editoração das partituras, pela prontidão e eficiência de execução;

Ao **Ricardo Dall'Antonia**, revisor dedicado e minucioso, eficiente na revisão do texto e na tradução das passagens em inglês;

À **Patrícia Lima Silva de Carli**, pela fundamental contribuição no momento da preparação do exemplar final;

E, por fim, não menos importante e essencial, a minha esposa **Ana Beatriz Valente Zaghi**, excelente musicista, pelo amor incondicional, companheira maravilhosa que é, e pelo apoio absoluto durante o longo período de elaboração deste trabalho.

RESUMO

Esta dissertação, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP, destina-se a cumprir parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração em Música. Com o título *Perspectivas Analíticas e Interpretativas na Obra para Piano de Arnold Schönberg* e constituída de volume único, traz cinco capítulos dedicados à obra de Schönberg, com destaque especial para o conjunto de peças escritas para piano solo. Em *Arnold Schönberg: legado de contribuições para uma nova estética musical* (Cap. 1), a obra de Schönberg, como um todo, é brevemente apresentada. Ainda nesse capítulo, um item destinado especificamente ao piano traz informações sobre o pequeno, porém fundamental conjunto de peças que configuram sua obra completa para piano. Nos capítulos centrais (Cap. 2, 3 e 4), aspectos ligados aos elementos que estruturam a linguagem do compositor foram explorados de diversas maneiras: em *O motivo como elemento gerador e unificador do discurso musical da Peça para Piano, Op. 11, nº 1* (Cap. 2), o tratamento motivico é investigado, trazendo à tona aspectos inovadores da linguagem atonal-livre em comunhão com procedimentos encontrados na tradição tonal; em *O Método Dodecafônico, sua descoberta e a aplicação na primeira obra inteiramente dodecafônica: a Suíte para Piano, Op. 25* (Cap. 3), o Método de Composição com Doze Sons é investigado pelo estudo de suas origens, de aspectos técnicos específicos até a localização do conjunto serial no *Präludium* da *Suíte*, Op. 25. *Forma e tradição na estruturação do discurso musical das Cinco Peças, Op. 23 e da Suíte, Op. 25* (Cap. 4) abre com uma breve análise das *Cinco Peças*, Op. 23, abordando o princípio estrutural em que cada uma está sedimentada, além de apresentar um esquema sintético de sua estrutura formal. Na *Suíte*, Op. 25, procede-se a uma comparação com a forma *suíte* do período barroco. Investigam-se os movimentos de dança e descortinam-se suas ligações profundas com essa forma tradicional. Em *Aspectos relevantes na interpretação e execução da obra para piano de Arnold Schönberg* (Cap. 5) suscita-se o paradoxo referente à imensa quantidade de estudos e

investigações a respeito de sua obra em oposição à pequena frequência da sua execução. Com base tanto nos escritos do compositor, quanto nas análises feitas nos capítulos anteriores, revelam-se elementos que podem auxiliar o intérprete-pianista da obra de Schönberg. Dois anexos com partitura integral complementam o trabalho: o primeiro com o *Drei Klavierstücke, Op. 11, nº 1*, e o segundo com o *Klavierstücke, Op. 11, nº 2*, este último a *Konzertmässige Interpretation von Ferruccio Busoni*. Mediante as *Considerações Finais*, apresento questionamentos decorrentes de toda a investigação realizada. Segue-se a *Bibliografia*, que fundamenta essa pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: Schönberg, Arnold, 1874-1951; Música – Séc. XX; Piano; Teoria musical; Atonalidade (Música); Dodecafonismo; Performance (Arte).

ABSTRACT

This thesis, presented to the Fine Arts Post Graduate Program of the University of Campinas / UNICAMP, intended to fulfill part of the requirements for obtaining the Master in Fine Arts, in the field of Music. With the title *Analytic and Interpretive Perspectives in Arnold Schönberg Piano Oeuvre* and composed of a single volume, brings five chapters dedicated to Schönberg's work, with particular attention to the pieces written for piano solo. In *Arnold Schönberg: legacy of contributions to a new musical aesthetics* (chapter 1), Schönberg's body of work, as a whole, is briefly presented. Still in this chapter, an item specifically destined to piano brings information about the small, but fundamental group of pieces that configure his complete work for piano. In the central chapters (chapter 2, 3 and 4), aspects related to the composer's language structure were approached in different manners: In The motif as a generator and unifying element to the musical speech of the Piano Piece, Opus 11 nº 1 (Chapter 2), the motivic treatment is investigated, bringing to surface the innovating aspects of the atonal-free language in communion with procedures found in tonal tradition; in *The dodecaphonic Method, its discovery and application in the first completely dodecaphonic piece: the Piano Suite, Opus 25* (Chapter 3), the Twelve-Tone Technique is investigated through the study of its origins, from specific technical aspects to the localization of the serial assemblage in the Präludium of the Suite, Opus 25. *Shape and tradition in the structuring of the musical speech of the Five Pieces, Opus 23 and The Suite Opus 25* (Chapter 4) beginning with a brief analysis of the *Five Pieces*, Opus 23, approaching the structural principle in which each one is built, in addition to present a synthetic scheme of its formal structure. In the Suite, Opus 25, incurring in a comparison to the suite's form in the Baroque Period. The dance movements are investigated and its deep connections to this traditional form unfold. In *Relevant aspects in interpretation and execution of the piano piece of Arnold Schönberg* (Chapter 5) allures the paradox concerning the immense quantity of studies and investigations regarding his work and the small frequency of its execution. Supported by the

composer's writings, as well as analysis done in the previous chapters, elements that may help the pianist-interpreter of Schönberg's work are revealed. Two annex with full scores complement the thesis: the first one with *Drei Klavierstücke, Opus 11, n° 1*, and the second with *Klavierstücke, Opus 11, n° 2*, the later with *Konzertmässige Interpretation von Ferruccio Busoni*. By the *Final Considerations*, I present questions deriving of the whole analysis. Followed By the *Bibliography*, which support this essay.

KEYWORDS: Schönberg, Arnold, 1874-1951; Music - 20th century; Piano; Music theory; Atonality; Twelve-tone system; Performance art.

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS E TABELAS

CAPÍTULO 1		7
1.0	Figura - Manuscrito da primeira página do <i>Concerto para Piano e Orquestra</i> , Op. 42	9
1.1	<i>Verklärte Nacht</i> , Op. 4 (compassos iniciais)	14
1.2	<i>Pelleas und Melisande</i> , Op. 5 (compassos iniciais)	16
1.3	<i>Oito Canções</i> , Op. 6 – <i>Lockung</i> (compassos iniciais)	17
1.4	<i>Primeiro Quarteto de Cordas</i> , Op. 7 – dois momentos: c. 1-3; c. 30-32	18
1.5	<i>Primeira Sinfonia de Câmara</i> , Op. 9 (compassos iniciais)	19
1.6	<i>Segundo Quarteto de Cordas</i> , Op. 10 – <i>Litanei</i> (c. 14-16)	24
1.7	<i>Segundo Quarteto de Cordas</i> , Op. 10 – <i>Entrückung</i> (compassos iniciais)	24
1.8	<i>Segundo Quarteto de Cordas</i> , Op. 10 – soprano de <i>Entrückung</i> (c. 38-43)	26
1.9	<i>Das Buch der hängenden Gärten</i> , Op. 15 – n.º 14 (integral)	28
1.10	<i>Cinco Peças Orquestrais</i> , Op. 16 – <i>Farben</i> (c. 12-16)	30
1.11	<i>Pierrot Lunaire</i> , Op. 21 – <i>Nacht</i> (Passacaglia, c. 1-5)	33
1.12	<i>Sprechgesang</i> em <i>Pierrot Lunaire</i> – <i>Madonna</i> (c. 1-3)	35
1.13	<i>Quinteto de Sopros</i> , Op. 26 – material básico da série dodecafônica	37
1.14	<i>Suíte</i> , Op. 29 (compassos iniciais)	38
1.15	<i>Variações</i> , Op. 31 (compassos iniciais)	39
1.16	<i>Concerto para Violino</i> , Op. 36 (compassos iniciais)	42
1.17	<i>Kol Nidre</i> , Op. 39 (compassos iniciais)	43
1.18	<i>Segunda Sinfonia de Câmara</i> , Op. 38 (compassos iniciais)	44
1.19	<i>Concerto para Piano</i> , Op. 42 (compassos iniciais)	46
1.20	<i>Um Sobrevivente de Varsóvia</i> , Op. 46 (compassos iniciais)	47
1.21	<i>Fantasia para Violino com Acompanhamento de Piano</i> , Op. 47 (compassos iniciais)	48
1.22	TABELA: Obras para piano de Schönberg, suas datas de composição, publicação e estréia	52
CAPÍTULO 2		55
2.0	Figura - Manuscrito da primeira página da <i>Peça</i> , Op. 11, n.º 1	57
2.1	Tabela cronológica da composição das <i>Três Peças</i> , Op. 11	62
2.2	Dinâmicas <i>pp</i> e <i>pppp</i> – Op. 11, n.º 2 (c. 26-27)	63
2.3	Dinâmicas extremas – Op. 11, n.º 3 (c. 3-6)	64
2.4	Harmônicos do Piano – Op. 11, n.º 1 (c. 14-17)	65
2.5	Motivo “germe” – Op. 11, n.º 1 (c. 1-3)	67
2.6	O motivo melódico principal (MMP) como elemento demarcador das seções – Op. 11, n.º 1	68
	a) Op. 11, n.º 1 – c. 1-3	
	b) Op. 11, n.º 1 – c. 34-36	
	c) Op. 11, n.º 1 – 53-55	
2.7	Conjunto de intervalos – Op. 11, n.º 1 (c. 1-3)	69
2.8	Classes intervalares – motivo intervalar principal (MIP) – Op. 11, n.º 1	69
2.9	Conjunto intervalar (134) e sua inversão – Op. 11, n.º 1 (c. 1-3)	70

2.10	Expansão intervalar do MMP – Op. 11, nº 1	72
	a) Op. 11, nº 1 – c. 1-3	
	b) Op. 11, nº 1 – c. 9-11	
	c) Op. 11, nº 1 – c. 16-18	
2.11	Expansão rítmica – Op. 11, nº 1 (c. 4-8)	74
2.12	Relações do conseqüente com o MIP (134) – Op. 11, nº 1 (c. 7-8)	74
2.13	Conseqüente e MMP com as mesmas notas – Op. 11, nº 1 (c. 7-11)	75
2.14	Motivo principal tratado em imitação – Op. 11, nº 1 (Ponte, c. 25-28)	76
2.15	Segunda Seção - interferência da 2ª menor (asc. e desc.) em ritmo de fusa – Op. 11, nº 1 (c. 34-36 e 36-38)	77
	a) Op. 11, nº 1 – c. 34-36	
	b) Op. 11, nº 1 – c. 36-38	
2.16	MMP e variações – Op. 11, nº 1 (c. 34-38)	78
2.17	Terças maiores no MMP – Op. 11, nº 1 (c. 1-3)	79
2.18	Final da 2ª seção – Conjunto intervalar (134) em agrupamentos melódicos e harmônicos; MMP com dobramentos em terças; 2ª menor (tratada como 9ª menor e 7ª maior) entre soprano e voz intermediária; progressões com saltos de 4ª seguidos do conjunto (134)	80
2.19	Recapitulação – Op. 11, nº 1 (c. 53-55)	82
2.20	Coda – Op. 11, nº 1 (c. 58-64)	83
2.21	Variações melódicas do MMP na coda: 3ª menor, ao invés de 2ª menor; conjuntos (134) e sua inversão (c. 58-63)	84
CAPÍTULO 3		87
3.0	Manuscrito com trechos e anotações do <i>Intermezzo</i> da <i>Suíte</i> , Op. 25	89
3.1	Gráfico com as Quatro Formas Primárias	94
3.2	TABELA: Cronologia da composição das peças do Op. 25	95
3.3	<i>Präludium</i> da <i>Suíte</i> , Op. 25 – série dodecafônica (c. 1-3 voz superior)	96
3.4	Matriz do conjunto dodecafônico - <i>Suíte</i> , Op. 25	97
3.5	Qualidades de simetria contidas na série da <i>Suíte</i> , Op. 25	99
3.6	Matriz numérica do conjunto dodecafônico da <i>Suíte</i> , Op. 25	100
3.7	Relações entre as 8 formas seriais apresentadas na <i>Suíte</i> , Op. 25	102
3.8	Simetria entre as duas 2ªs menores ($O_0-O_6-I_0-I_6 / R_0-R_6-RI_0-RI_6$)	103
3.9	Sinais de acentuação – <i>Präludium</i> (c. 22)	105
3.10	<i>Präludium</i> : c. 1-3 (O_0 e O_6)	107
3.11	<i>Präludium</i> : c. 3-5 (I_6)	107
3.12	<i>Präludium</i> : c. 5-7 (R_6 , R_0 e RI_0)	108
3.13	<i>Präludium</i> : c. 7-9 (O_0 , O_6 e I_0)	109
3.14	<i>Präludium</i> : c. 9-11 (RI_6 , I_0 e R_0)	109
3.15	<i>Präludium</i> : c. 11-13 (O_0 e I_6)	110
3.16	<i>Präludium</i> : c. 13 (I_0 e RI_0)	111
3.17	<i>Präludium</i> : c. 14-16 (O_6 , O_0 / I_6)	111
3.18	<i>Präludium</i> : Condensação, inversão das vozes e diminuição rítmica - c. 16-17 (O_6 e O_0) comparados aos c. 1-3 (O_0 e O_6)	112
3.19	<i>Präludium</i> : c. 17-19 (O_0 / I_6 e O_6 / I_0)	113
3.20	Resumo das formas dos c. 17-19 do <i>Präludium</i> (O_0 / I_6 e O_6 / I_0)	114
3.21	Relações entre O_0 , I_6 , O_6 e I_0 ($DÓ=0$)	115

3.22	Relações entre O_0 e I_6 ($DÓ=0$)	115
3.23	<i>Präludium</i> : c. 20-21 (O_0 , RI_0 , I_6 , RI_6)	116
3.24	<i>Präludium</i> : c. 22-23	117
3.25	<i>Präludium</i> : c. 24	118
3.26	<i>Präludium</i> : partitura integral (série dodecafônica)	120
	C. 1-7	120
	C. 8-13	121
	C. 14-19	122
	C. 20-24	123
CAPÍTULO 4		125
4.0	Manuscrito com anotações – <i>Cinco Peças para Piano</i> , Op. 23, nº 4	127
4.1	Op. 23, nº 1 – início das três seções: c. 1-4; c. 13-15; c. 21-24	130
	a) Início da seção A: c. 1-4	
	b) Início da seção B: c. 13-15	
	c) Final da seção B e início da seção A': c. 21-24	
4.2	Op. 23, nº 1 (c. 1-4) – Célula A e Célula A'	131
	a) Células A e A' e suas variações	
	b) Compassos 1-4: A e A' em apresentações melódicas e harmônicas	
4.3	Op. 23, nº 2 – seqüências, agrupamentos de 3 e 2 notas	133
	a) Agrupamentos acórdicos de 3 notas (voz superior) e seqüências (voz inferior) (c. 5)	
	b) Progressões com agrupamentos de 2 notas – díades (c. 10)	
4.4	Op. 23, nº 2 – Algumas aparições do conjunto de 9 sons (c. 1, 7 e 22-23)	134
	a) Op. 23, nº 2 – c. 1	
	b) Op. 23, nº 2 – c. 7	
	c) Op. 23, nº 2 – c. 22-23	
4.5	Op. 23, nº 3 – Conjunto de 5 sons, uma transposição a 7 semitons – 5ª justa - e uma transposição a 10 semitons (c. 1-3)	135
4.6	Op. 23, nº 3 – Reapresentação do motivo principal	136
	a) Motivo original (soprano c. 1-2) e inversão melódica (final do c.15 e início c.16)	
	b) C. 26-27: original e inversão melódica em aumento ($\uparrow \rightarrow \downarrow$) e em imitação	
4.7	Op. 23, nº 4 – Três seções e <i>coda</i> : c. 1-2; c. 14-17; c. 23-25; <i>coda</i> c. 29-35	138
	a) Início da seção A: c.1-2	
	b) Início da seção B: c.14-17	
	c) Início da seção A': c.23-25	
	d) <i>Coda</i> : c.29-35	
4.8	Op. 23, nº 4 – Conjuntos A, B e C (c. 1)	140
4.9	Op. 23, nº 5 – Três seções e <i>coda</i> : c. 1-4; c. 29-32; c. 74-76; <i>coda</i> c. 29-35	141
	a) Início da seção A: c. 1-4	
	b) Início da seção B: c. 29-32	
	c) Início da seção A': c. 74-76	
	d) Início da <i>coda</i> : c. 100-103	

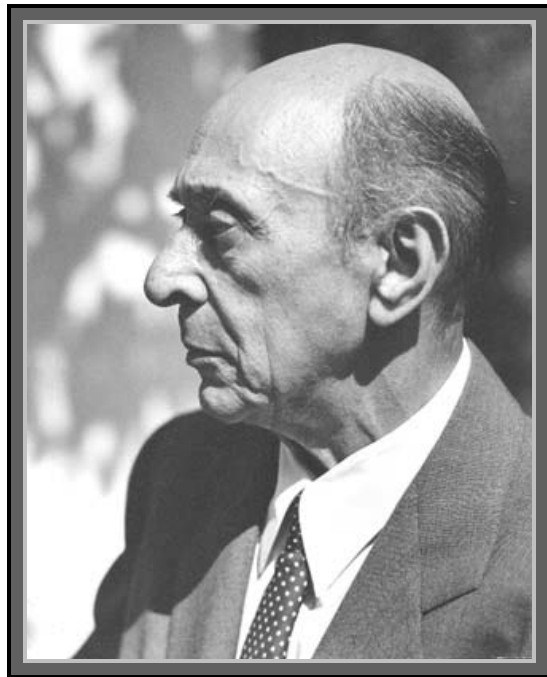
4.10	Op. 23, nº 5 – Conjunto dodecafônico (c. 1-4)	142
4.11	TABELA: Movimentos, andamentos e compassos da <i>Suíte</i> , Op. 25	146
4.12	TABELA: Frases e forma dos movimentos da <i>Suíte</i> , Op. 25	148
4.13	<i>Präludium</i> da <i>Suíte</i> , Op. 25: Formas Dodecafônicas O_0 e O_6	149
4.14	<i>Präludium</i> da <i>Suíte</i> , Op. 25: Seção B – c. 9-10 (RI_6)	150
4.15	TABELA: Micro e macroestrutura da <i>Suíte</i> , Op. 25	151
4.16	Passagens imitativas e sequenciais – <i>Suíte</i> , Op. 25: <i>Präludium</i> – c. 7-9	152
4.17	Compasso, andamento e anacruse – <i>Suíte</i> , Op. 25: <i>Gavotte</i> – c. 1-2	153
4.18	Bordão SOL e RÉb – <i>Suíte</i> , Op. 25: <i>Musette</i> – c. 1-9	154
4.19	Bordão SOL-RÉb – <i>Suíte</i> , Op. 25: <i>Musette</i> – c. 9-11 e c. 20-22	155
	a) Op. 25: <i>Musette</i> – c. 9-11	
	b) Op. 25: <i>Musette</i> – c. 20-22	
4.20	<i>Suíte</i> , Op. 25: <i>Intermezzo</i> – c. 1-3	157
4.21	<i>Suíte</i> , Op. 25: <i>Menuett</i> – c.1-2 (forma serial O_0)	158
4.22	<i>Suíte</i> , Op. 25: <i>Trio</i> – c.1-3 (c. 34-36 do <i>Menuett</i>)	159
4.23	<i>Suíte</i> , Op. 25: <i>Gigue</i> – c.1-6	160
4.24	Motivo retrógrado BACH sobre o terceiro tetracorde de O_0 e O_6 – <i>Präludium</i> c. 1-3	161
4.25	Motivo sobre o terceiro tetracorde de I_0 – <i>Gavotte</i> c. 7	162
4.26	Motivo com o terceiro tetracorde da série e suas progressões na <i>Gavotte</i> – c. 10-12 (BCAH)	162
4.27	Motivo na <i>Musette</i> – Anacruse do c. 1-9 (BCAH)	163
4.28	Motivo em Retrógrado da Inversão: <i>Musette</i> – c. 10 (HACB)	164
4.29	Variação motivica: <i>Musette</i> – c. 13 e 20-24	165
4.30	Variação rítmica: <i>Musette</i> – c. 16-20	166
4.31	Variação rítmica: <i>Musette</i> – c. 26-30 (referência aos c. 5-9)	166
4.32	<i>Coda</i> : <i>Musette</i> – c. 30-31 (motivo inicial)	167
CAPÍTULO 5		169
5.0	Carta de Arnold Schönberg (<i>Zur Vortragslehre</i> - T 01.16 [s.d.])	171
5.1	<i>Peça</i> , Op. 11, nº 1 – O Motivo Melódico Principal (MMP, anotado em azul): elemento que deve ser valorizado pelo intérprete como o principal material da peça, demarcador das suas seções (c. 1-3; 34-36; 53-55)	187
	a) Op. 11, nº 1 – c. 1-3	
	b) Op. 11, nº 1 – c. 34-36	
	c) Op. 11, nº 1 – c. 53-55	
5.2	Op. 11, nº 1 – Ponto culminante (MMP, anotado em azul): elemento a ser valorizado pelo intérprete (c. 50-52)	188
5.3	Op. 11, nº 1: Harmônicos do piano (c. 14-17)	189
5.4	Op. 11, nº 1 – <i>ppp</i> em trecho rápido de arpejos e saltos característicos (c. 12-14; c. 40)	190
	a) Op. 11, nº 1 – c. 12-14	
	b) Op. 11, nº 1 – c. 40	
5.5	Op. 11, nº 1 – grandes decrescendos em pequeno intervalo de tempo (c. 19-24; c. 42-43; c. 50-51)	191
	a) Op. 11, nº 1 – c. 19-24	
	b) Op. 11, nº 1 – c. 42-43	
	c) Op. 11, nº 1 – c. 50-51	

5.6	Op. 11, n° 3: Dinâmicas <i>fff</i> - <i>ppp</i> (c. 21-22)	192
5.7	Prefácio à edição da <i>Suíte</i> , Op. 25 (tradução do inglês)	194
5.8	Sinais de acentuação – <i>Präludium</i> (c. 22)	195
5.9	Sinais de acentuação – <i>Gigue</i> (c. 1-3)	196
5.10	Progressões motivicas – <i>Gavotte</i> (c. 10-14)	197
5.11	Imitação no <i>Trio</i> da <i>Suíte</i> , Op. 25 – c.1-3 (c. 34-36 do <i>Menuett</i>)	198

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 - Arnold Schönberg: legado de contribuições para uma nova estética musical	7
I. O conjunto de sua obra	11
a. A fase inicial: a influência de Brahms e Wagner	12
b. O período do atonalismo livre	21
c. A sistematização dos procedimentos da escrita atonal-livre: o advento do método dodecafônico	32
d. A última fase	41
II. A obra para piano e sua importância	49
CAPÍTULO 2 - O <i>motivo</i> como elemento gerador e unificador do discurso musical da <i>Peça para Piano</i>, Op. 11, nº 1	55
<i>As Três Peças para Piano</i> , Op. 11	61
1. Aspectos gerais das <i>Três Peças</i> , Op. 11	63
2. A <i>Peça</i> , Op. 11, nº 1	65
• Aspectos Gerais	65
• O Motivo Principal: duas formas de tratamento, dois caminhos paralelos	66
• O Motivo Principal: desenvolvimento ao longo da <i>Peça</i> , Op. 11, nº 1	71
CAPÍTULO 3 – O Método Dodecafônico, sua descoberta e a aplicação na primeira obra inteiramente dodecafônica: a <i>Suíte para Piano</i>, Op. 25	87
I. O Método de Composição com Doze Sons ou Método Dodecafônico: breve histórico de sua descoberta e princípios estruturais	91
II. A <i>Suíte</i> , Op. 25	94
a. Os movimentos que constituem a <i>Suíte</i> , Op. 25	95
b. O conjunto serial básico do Op. 25: a construção da matriz e suas implicações estruturais	96
c. Localização da série no Op. 25 a partir de sua matriz básica: as formas utilizadas e suas propriedades	101
O <i>Präludium</i> – aspectos gerais	103
A Série Dodecafônica no <i>Präludium</i>	106
a. Primeira Seção	106
b. Segunda Seção	109
c. Terceira Seção	112
III. <i>Suíte</i> , Op. 25: <i>Präludium</i> – partitura integral (série dodecafônica)	120

CAPÍTULO 4 – Forma e tradição na estruturação do discurso musical das <i>Cinco Peças</i>, Op. 23, e da <i>Suíte</i>, Op. 25	125
I. <i>As Cinco Peças para Piano</i> , Op. 23	126
II. A suíte barroca e a <i>Suíte</i> , Op. 25: breve análise comparativa	143
a. A suíte barroca – breve resumo de suas características	143
b. A <i>Suíte</i> , Op. 25	144
• Os movimentos que constituem a <i>Suíte</i> , Op. 25	144
• Escolha e ordenação das danças	145
• Forma	147
• Elementos de proximidade entre as danças barrocas e os movimentos de dança da <i>Suíte</i> , Op. 25	151
1. <i>Präludium</i>	151
2. <i>Gavotte</i>	153
3. <i>Musette</i>	153
4. <i>Intermezzo</i>	156
5. <i>Menuett e Trio</i>	158
6. <i>Gigue</i>	159
• Unidade motivico-temática	160
CAPÍTULO 5 – Aspectos relevantes na interpretação e execução da obra para piano de Arnold Schönberg	169
I. Schönberg, a interpretação e a execução musical: breve panorama de alguns de seus principais artigos	178
II. Aspectos gerais na interpretação do repertório para piano de Schönberg: o pedal de sustentação	182
III. <i>As Três Peças</i> , Op. 11 e a <i>Suíte</i> , Op. 25: tradição <i>versus</i> ruptura	184
a. O intérprete em face dos aspectos de tradição e ruptura	186
i. A primeira peça do Op. 11	186
ii. A <i>Suíte</i> , Op. 25	192
CONSIDERAÇÕES FINAIS	199
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	205
ANEXO I – Arnold Schönberg: <i>Drei Klavierstücke</i>, Op. 11, nº 1 (partitura integral)	213
ANEXO II – Arnold Schönberg: <i>Klavierstücke</i>, Op. 11, nº 2 (<i>Konzertmässige Interpretation von Ferruccio Busoni</i> – partitura integral)	219



Arnold Schönberg (1874-1951)

*Perspectivas Analíticas e Interpretativas na
Obra para Piano de Arnold Schönberg*

INTRODUÇÃO

[...] poucos homens influenciaram com tal força o destino da música quanto ele: é uma das principais figuras da música do século XX que imprimiram à linguagem contemporânea os contornos atuais (PIERRE BOULEZ).

Nos anos antecedentes à Primeira Guerra Mundial, Mahler, Reger, Strauss, Debussy e Scriabin figuravam como a geração de compositores que buscava opções ao estilo romântico.

Entre estes estava Arnold Schönberg, provavelmente a figura de maior impacto na música da primeira metade do século XX. Suas experimentações no campo da linguagem e estética musical repercutiram por várias décadas, deixando marcas profundas tanto nos seus contemporâneos, quanto naqueles que veriam a importância de sua obra para a música desse século.

Sua vida e obra foram marcadas por um profundo sentimento de dualidade, em que as necessidades internas de expressão entravam em choque com a visão quase “profética” da obrigatoriedade em dar seqüência ao processo iniciado por Wagner com o cromatismo.

Se, por um lado, sentia necessidade real de encontrar saídas para o impasse provocado pelo esgotamento estético da linguagem baseada no sistema tonal, por outro, Schönberg – que se considerava um “continuador” da tradição germânica, iniciada por Bach e levada adiante por Beethoven e Brahms – acreditava ser imperioso que contribuísse para o engrandecimento dessa mesma tradição e, evidentemente, não era factível rejeitar séculos de herança musical.

Por mais criticado que fosse pela aparente prepotência de se declarar responsável por ter de levar a cabo a execução de um grande projeto – a criação de um novo estilo (ou sistema) de compor, que substituísse o antigo –, é inegável sua imensa contribuição para a música do século XX. Segundo Paz, a partir de Schönberg, “(...) é impossível continuar alimentando ilusões a respeito do futuro da tonalidade clássica ou dos critérios [tradicionais] de formas ou

desenvolvimentos temáticos”¹. Em síntese, sua obra reflete a preocupação de um compositor ao mesmo tempo ligado à tradição e envolvido com os processos de mudança da linguagem.

Porém, apesar da busca incessante de elementos que viabilizassem a escrita musical desejada e de um sistema – estruturado em bases diferentes – que substituísse o anterior, Schönberg manteve sempre um laço fortíssimo com a tradição musical européia baseada no sistema tonal. Em um artigo datado de 1931, revela não somente os compositores que o influenciaram, mas também aqueles elementos – extraídos de suas obras – cujo aprendizado e a conquista, a fim de dominá-los através do treino, o levou fazer o “novo”². Nesse artigo, escreve que: “Meu mérito foi ter escrito uma música verdadeiramente nova, que, assim como foi construída a partir de uma tradição, está destinada a se tornar uma tradição”³.

Paz, seguindo esse mesmo raciocínio, levanta uma questão: de que bases teria partido o critério de relatividade tonal formulado por Schönberg, tanto no aspecto da teoria quanto na aplicação prática? Sua resposta é taxativa: “do livre exame dos princípios tradicionais referentes à tonalidade”⁴. Podemos citar, dentre os vários exemplos que ilustram o vínculo de Schönberg com a tradição, o uso freqüente da escrita polifônica, que, das obras iniciais até as composições dodecafônicas, é ferramenta constantemente presente.

Sua obra, dividida em quatro fases, registra dois curtos períodos de crise – situados entre 1907-1909 e 1920-1923 – que lhe marcaram profundamente a linguagem e ensejaram mudanças drásticas no modo de compor. Essas mudanças referem-se à *emancipação da dissonância*, ao advento da escrita *atonal-livre*⁵ e à descoberta do *método dodecafônico*.

¹ Juan Carlos PAZ, *Introdução à Música de Nosso Tempo*, p. 101.

² Ver Joseph RUFER, *Das Werk von Arnold Schönbergs*, Apud René LEIBOWITZ, *Schönberg*, p. 42.

³ Id. Ibid., p. 43.

⁴ Juan Carlos PAZ, op. cit., p. 110.

⁵ Para Schönberg, o termo *atonal* ‘pode somente significar algo que não corresponde à natureza do som’ (Arnold SCHÖNBERG, *Theory of Harmony*, p. 423). O termo *pantonal*, ‘a relação de todos os tons entre si, independentemente de ocorrências casuais, garantida pela circunstância da origem comum’, aparece em *Style*

Analisando sua obra como um todo, podemos observar que não somente a escrita *atonal-livre* e o *método dodecafônico* trouxeram contribuições para o desenvolvimento da música do início do século XX, como também as pesquisas no campo do desenvolvimento temático, nas quais chega até à não-utilização de um elemento motivico-temático como elemento unificador – caso da terceira das *Drei Klavierstücke*, Op. 11 (“Três Peças”) –, tal como era praticado em obras de compositores clássicos ou mesmo em suas próprias obras do início. Não incólume, a forma também passa por uma revisão, principalmente no que se refere às proporções gigantescas cultuadas pelos compositores novecentistas. Schönberg busca, então, a utilização de formas breves – as *Sechs kleine Klavierstücke*, Op. 19 (“Seis Pequenas Peças”) –, extremamente reduzidas, que propiciaram inclusive o exercício da nova escrita atonal. A orquestra e suas famílias instrumentais sofrem dissolução e sua busca por novas sonoridades o leva à música de câmara, cuja formação instrumental mista cria timbres antes inauditos. Outro ponto importante é a expressão absolutamente individualizada, contribuição do movimento *expressionista*⁶ nas artes pela exteriorização de sentimentos e emoções profundamente arraigados no ser humano cuja expressão musical necessita de elementos “novos”.

Nessa trajetória, o piano é o instrumento para o qual Schönberg destina as primeiras experimentações dos novos rumos da escrita musical: com as *Três Peças*, Op. 11, revela as primeiras incursões no campo da atonalidade; as *Seis Pequenas Peças*, Op. 19, emergem com a brevidade das formas; as *Fünf Klavierstücke*, Op. 23 (“Cinco Peças”), trazem as primeiras experiências de organização do atonalismo-livre que culminaria com a *Suite für Klavier*, Op. 25 (“Suíte para Piano”), obra inteiramente baseada em uma série de doze sons; as

and Idea: selected writings of Arnold Schönberg (p. 284). Em nota da tradução francesa de *O Caminho para a Música Nova*, de Anton Webern (p. 113), o tradutor diz que, apesar de o termo *atonal* ser comumente utilizado, Schönberg preferia a expressão “tonalidade suspensa” para designar a música sem o apoio da tonalidade clássica.

⁶ Expressionismo: qualidade de arte que manifesta emoções extremas, intensas e imediatas. Aplicado primeiramente às pinturas de Kandinsky, Nolde e outros (1910-11). A ligação de Schönberg com o primeiro trouxe a discussão sobre o expressionismo para suas obras, especialmente as atonais. Cf. Paul GRIFFITHS, *Enciclopédia da Música do Século XX*, p. 74.

últimas peças, *Klavierstücke*, Op. 33 *a* e *b* (“Peças para Piano”), trazem uma escrita dodecafônica em plena maturidade.

Partindo dessa premissa, investigaremos neste trabalho o repertório para piano do compositor, considerado, apesar de pequeno, parcela importante de sua obra. Contando apenas cinco *Opp.* – as *Três Peças*, Op. 11; as *Seis Pequenas Peças*, Op. 19; as *Cinco Peças*, Op. 23; a *Suíte*, Op. 25, e as *Duas Peças*, Op. 33 (*a* e *b*) – concentram, além do grande valor artístico, alto valor estético, histórico e pedagógico. Como vamos observar mais adiante, os *Opp.* 11 e 19 situam-se no primeiro período de crise da linguagem do compositor – no qual o atonalismo-livre toma força –, enquanto os *Opp.* 23 e 25 situam-se no segundo – quando emerge o método dodecafônico. Nas duas peças do Op. 33, Schönberg exercita as técnicas recém-criadas, revelando na escrita grande amadurecimento composicional.

Este trabalho está estruturado, então, da seguinte forma: após breve contato com a obra de Schönberg como um todo (Capítulo 1), investigaremos – mediante análises motivicas (Capítulo 2), formais (Capítulo 4) e, por assim dizer, “harmônicas” – a escrita atonal-livre e sua conseqüente organização no método dodecafônico (Capítulo 3). A partir do conhecimento da estrutura que suporta suas idéias e dos procedimentos composicionais contidos nas obras, adentraremos as questões ligadas à interpretação e execução (capítulo 5) da obra para piano de Schönberg, com enfoque específico na primeira das *Três Peças*, Op. 11, e na *Suíte*, Op. 25.

Pela análise de sua obra para piano é possível constatar elementos de ruptura com a tradição tonal em perfeita comunhão com procedimentos herdados da tradição. Conhecer tais elementos possibilita, ao intérprete, compreender e realizar com mais precisão as idéias de Schönberg, objetivo fundamental para aquele que busca mergulhar em profundidade na obra de um compositor tão vertiginosamente criativo.

Apesar da consciência de “precisar” encontrar uma solução para o impasse gerado pelo uso do cromatismo, percebe-se em seus textos e cartas que

não deixou de ser árduo cada dado em direção ao rompimento com o sistema vigente no momento. Schönberg não chegou à atonalidade com espírito tranqüilo, mas sim, dilacerado pela sensação de perda e abandono de uma estrutura cujas bases propiciaram séculos de criação de um repertório consagrado por muitas gerações de compositores e intérpretes.

Schönberg trabalhou incessantemente em toda a sua obra pelo controle do processo criativo, que incluía a harmonia tonal como um dos princípios mais importantes e, possivelmente, um dos mais difíceis de se abandonar.

CAPÍTULO 1

ARNOLD SCHÖNBERG:
Legado de contribuições para uma nova estética
musical

- I. O conjunto de sua obra**
 - II. A obra para piano e sua importância**
-

Andante Concerto for Piano and Orchestra July 6, 42, begun first sketch July 10, 42 by Arnold Schoenberg Opus 42

Piano

Arch

8

P

0

14

P

0

21

27

vi I

vi II

cel.

cl. P

va

vc

THE ARNOLD SCHOENBERG INSTITUTE
ARCHIVES
LOS ANGELES, CALIFORNIA

ARNOLD SCHOENBERG
316 N. ROCKINGHAM AVENUE
WEST LOS ANGELES, CALIF.
Phone ARizona 15977

Figura 1.0 - Manuscrito da primeira página do Concerto para Piano e Orquestra, Op. 42

CAPÍTULO 1

ARNOLD SCHÖNBERG:

Legado de contribuições para uma nova estética musical

I. O conjunto de sua obra

A obra de Arnold Schönberg pode ser dividida em quatro fases, das quais a segunda e a terceira nascem de crises na técnica de composição com importantes conseqüências não somente para a obra do compositor, mas para toda a música da primeira metade do século XX. Lembremos que nenhuma das fases é estática; as transformações ocorreram gradativamente, embora haja algumas peças-chave dos processos de mudança.

A primeira fase, encerrada por volta de 1908, essencialmente tonal, revela influências evidentes de grandes compositores do século XIX, entre eles, Wagner e Brahms, além de uma outra, pouco explorada e menos aparente, de Gustav Mahler, amigo importante a quem dedicou um de seus trabalhos teóricos mais representativos, o *Harmonielehre*⁷ (“Tratado de Harmonia”). Nesse momento, a assimilação de todo o material tradicional, a aplicação do princípio cromático na harmonia tonal e a valorização do contraponto são visíveis em suas obras iniciais. Nas últimas obras desse período, Schönberg busca a transformação dos valores da tonalidade e da forma clássicas.

Na segunda fase – conhecida como *atonal*⁸ – a emancipação da dissonância se faz sentir com o seu *Segundo Quarteto de Cordas*, Op. 10, escrito entre 1907 e 1908, cujo quarto movimento tornou-se marca do início desse período. A confirmação viria com a composição, em 1909, das *Três Peças para*

⁷ Arnold SCHÖNBERG, *Harmonielehre*, Viena: Universal Edition, 1922.

⁸ Cf. Nota 5, Introdução.

Piano, Op. 11, primeira obra inteiramente atonal. Mesmo com o advento da nova escrita, Schönberg inquietava-se pela ausência de bases estruturadas para esse tipo de composição.

A terceira fase inicia-se com a organização da escrita atonal-livre⁹. Essa busca por organização atinge seu ápice na “descoberta” do “método de composição com doze sons”, apresentado por Schönberg em 1921. Apesar de experimentar em outras peças, a *Suíte para Piano*, Op. 25, é a primeira obra inteiramente escrita dentro do método “dodecafônico”, no qual uma série de notas é a base da construção de toda a peça.

Já a quarta fase, iniciada por volta de 1936, é marcada por grande variedade de tendências, nas quais se misturam alguns retornos à tonalidade clássica e trabalhos dodecafônicos.

Trataremos neste capítulo das várias fases de sua obra, desde aquela que antecede a experiência da atonalidade, o seu desenvolvimento nas obras atonais iniciais, a necessidade de sistematização do processo que gerou o dodecafonismo, até suas obras finais, marcadas por uma profusão de tendências, algumas recuperadas do passado longínquo do compositor.

As obras representativas de cada fase foram mencionadas, sendo algumas delas citadas com trechos das partituras.

a. A fase inicial: a influência de Brahms e Wagner

Eu era um ‘brahmsiano’ quando conheci Zemlinsky (SCHÖNBERG)¹⁰.

Durante toda a vida, Schönberg voltaria a se referir aos grandes mestres do passado com quem pôde aprender a dominar os processos

⁹ O termo *atonal-livre* surge para diferenciar as obras deste período das obras em que a escrita atonal começa a apresentar organização, culminando com o *método dodecafônico*.

¹⁰ Arnold SCHÖNBERG, My Evolution. In: *Style and Idea: selected writings of Arnold Schönberg*, p. 80.

composicionais mais importantes e que viriam a ser questionados em busca de uma música realmente “nova”. Notoriamente, tanto em seus escritos como na observação do repertório desse período inicial, as figuras de Brahms e Wagner são apontadas como as principais¹¹.

Podemos dizer que os caminhos que os compositores da segunda metade do século XIX trilhavam convergem efetivamente nas primeiras composições de Schönberg, que realiza uma espécie de síntese de elementos cuja concretização em termos musicais já é trabalho merecidamente reconhecido. Porém, essa síntese é apenas o resultado imediatamente aparente. Sua busca, na verdade, está muito mais ligada aos aspectos estruturais – portanto profundos – do desenvolvimento da linguagem musical tonal e de seu futuro.

Entre as obras representativas da fase inicial do compositor, devemos destacar o *Verklärte Nacht*, Op. 4 (“Noite Transfigurada” – Exemplo 1.1), de 1899, baseada em poema de Richard Dehmel, cujo texto é a confissão do amado de uma mulher que espera uma criança de outro homem e a resposta desconcertante daquele que, pelo seu amor, aceitará ser dele o filho que nascer. O texto de Dehmel propõe, assim, a “transfiguração” do amor.

A utilização de um texto como base da construção musical dessa peça a aproxima de uma forma amplamente utilizada no final do século XIX – o *poema sinfônico* –, contrastando a escrita, todavia, com a formação de sexteto de cordas¹².

¹¹ Trabalhos recentes vêm descortinando a influência de Mahler na obra de Schönberg, tais como o livro *Mahler em Schönberg, angústia da influência na “Sinfonia de Câmara n.º 1*, de Sidney Molina (Ed. Rondó, 2003).

¹² Em 1943, o próprio Schönberg rearranjaria esta peça para orquestra de cordas.

EXEMPLO 1.1 – *Verklärte Nacht*, Op. 4 (compassos iniciais)

Sehr langsam

1. Geige

2. Geige

1. Bratsche

2. Bratsche

1. Violoncello

2. Violoncello

immer leise

pp

immer leise

pp

immer leise

pp

A aproximação com Wagner nessa obra se dá, entre outros aspectos, na utilização do cromatismo já bastante acentuado, sem, porém, comprometer as características tonais da peça. Quanto à influência brahmsiana, a utilização de um *sexteto* como formação instrumental é, por si só, digna de nota, uma vez que o poema sinfônico é tratado *cameristicamente*.

Apesar das influências, o poema *Verklärte* revela três aspectos da composição nitidamente schönberguianos: o uso de uma harmonia *supercromática* – muito evoluída em relação à de Wagner –, um tratamento polifônico presente em toda a obra, além do emprego freqüente do estilo da música de câmara¹³. Os aspectos da linguagem camerística são apontados por Paz como originados de possível influência de Mahler, em especial de sua *Quarta Sinfonia*.

No ano seguinte, Schönberg empreenderia a composição de uma obra cuja conclusão tardaria cerca de 11 anos. Os *Gurrelieder* (“Canções de Guerra” – 1900-11) exigiam meios orquestrais e vocais gigantescos. Após sucessivas retomadas e conseqüentes abandonos, a obra foi concluída em 1911, época em

¹³ Juan Carlos PAZ, op. cit., p. 105.

que Schönberg já havia há muito deixado as características estéticas desse período.

Algumas características dessa obra merecem ressaltar: como uma espécie de síntese da produção do romantismo tardio, a sua grande extensão e a utilização de meios orquestrais muito expandidos¹⁴ a apresentam como um auge da escrita do final do século XIX, período em que as orquestras passaram por grande ampliação, acumulada em suas últimas décadas.

As obras seguintes aos *Gurrelieder* mostram um período extremamente fecundo do compositor. Num período curto – cerca de seis anos – Schönberg compõe grande número de obras, cada qual avançando na busca por soluções perante os primeiros embates com um sistema em extinção.

O *Opus* seguinte ao *Verklärte*, o poema sinfônico *Pelleas und Melisande*, Op. 5 (Exemplo 1.2), foi composto entre 1902 e 1903 e é baseado no texto homônimo de Maurice Maeterlinck. Por sugestão de Richard Strauss, com quem se encontrara em 1902, Schönberg trabalha no texto ao mesmo tempo em que Debussy, embora mais tarde negasse sabê-lo. A constituição física da orquestra¹⁵ escolhida para essa peça apresenta grande semelhança com o repertório que vinha sendo composto desde o final do século XIX, cuja instrumentação abarcava enorme quantidade de instrumentos. Parece possível o interesse de Schönberg pela escrita de Richard Strauss daquele período, já que seus poemas sinfônicos obtinham enorme sucesso e, em se tratando de um período em que Schönberg buscava sua própria escrita – o *Opus* imediatamente anterior é um sexteto de cordas – a justificativa para a escolha dessa formação grandiosa só pode estar na inspiração em seu colega compositor.

¹⁴ Schönberg utiliza na instrumentação 5 cantores solistas e 1 narrador, 3 coros masculinos a 4 vozes, coro misto a 8 vozes, uma orquestra com cerca de 150 integrantes, sendo 25 instrumentos de sopros, 25 metais (entre eles, 4 tubas wagnerianas), 11 instrumentos de percussão (sendo 6 tímpanos), 4 harpas e mais de 80 instrumentos de cordas, com os violinos divididos às vezes em 10 vozes e as violas e violoncelos em 8 vozes.

¹⁵ *Pelleas und Melisande* – instrumentação: quatro de cada das madeiras, sendo 5 clarinetes, 8 trompas, 4 trompetes, 5 trombones, tuba, grande quantidade de instrumentos de percussão, 2 harpas, além das cordas tradicionais.

EXEMPLO 1.2 – *Pelleas und Melisande*, Op. 5 (compassos iniciais)

Die  ein wenig bewegt - zögernd **zögernd**

Englischhorn *p* *p*

Baß-Klarinette (B) *mp* *p*

3 Fagotte *p* *p* *p* *p*

Kontrafagott *p* *p*

*) Die in dieser Stimme vorkommenden Stellen der höchsten Tonlage sind, falls auf dem Ktr.-Fg. nicht ausführbar, durch Fagott zu ersetzen

Die  ein wenig bewegt - zögernd **zögernd**

Bratschen m. Dpf. *pizz.* *Bog.* *pizz.*

in 2 gleichen Teilen pulweise *pizz.* *Bog.* *pizz.*

Violencelli m. Dpf. *pizz.* *Bog.* *pizz.*

in 2 gleichen Teilen pulweise *pizz.* *Bog.* *pizz.*

Kontrabäße m. Dpf. *pizz.* *Bog.* *pizz.*

in 2 gleichen Teilen pulweise *pizz.* *Bog.* *pizz.*

Os dois ciclos de canções aparecem logo em seguida ao Op. 5. As *Oito Canções*, Op. 6, escritas entre 1903 e 1905, valem-se do acompanhamento de um piano, enquanto as *Seis Canções*, Op. 8, compostas entre 1903 e 1904, utilizam-se da orquestra. Esta última apresenta uma formação orquestral bastante “normal”, diferindo das anteriores, ou seja, sem os excessos de instrumentos que marcaram as obras dos compositores da passagem do século e do próprio Schönberg nos *Gurrelieder* e em *Pelleas*.

Entre alguns dos aspectos notáveis do ciclo Op. 6, destaca-se aquele apontado pelo próprio Schönberg como *schwebende Tonalität* (tonalidade suspensa)¹⁶. Podemos observar, no Exemplo 1.3, que, em todo o trecho inicial da

¹⁶ Cf. Nota 5, Introdução.

sétima peça do ciclo Op. 6, *Lockung*, o acorde de *mi bemol* não é apresentado, ficando relegado para o último instante.

EXEMPLO 1.3 – *Oito Canções*, Op. 6 – *Lockung* (compassos iniciais)

Leicht, aber nicht allzu rasch
zart

Klavier *p*

6 flüchtig rit.

11 rascher

Komm, komm mit nur ei - nen Schritt!

zart *p*

O *Primeiro Quarteto de Cordas*, Op. 7, escrito sob a tonalidade de *ré menor*, traz uma característica recorrente em toda a obra de Schönberg: a utilização de um só movimento para compor uma peça cuja estrutura formal compreenderia, geralmente, mais de um movimento. Essa característica formal do *Primeiro Quarteto* tem referências claras tanto em *Verklärte*, quanto em *Pelleas*. Composto em 1905, apresenta um primeiro trecho moderado, seguido de um *scherzo*, um *adagio* e, por fim, um *rondo finale*, todos intercalados com seções de desenvolvimento e reexposições dos grupos temáticos principais e secundários, sendo encadeados em apenas *um único* e grande movimento.

Outro aspecto que merece destaque é a escrita contrapontística apresentada na peça. Apesar de parecer haver apenas uma voz principal – do primeiro violino –, Schönberg trata cada linha, exposta nos compassos iniciais do quarteto, como uma *voz real*. Mediante o *contraponto triplo inversível* (Exemplo 1.4), as três linhas expostas nos compassos 1 a 3 reaparecem com igual importância nos compassos 30 a 32, porém triplamente invertidas, ou seja, os mesmos elementos em uma ordem das vozes inversa à primeira apresentação.

EXEMPLO 1.4 – *Primeiro Quarteto de Cordas*, Op. 7 – dois momentos: c. 1-3; c. 30-32

The image displays two excerpts from the first string quartet of Op. 7. The first excerpt, measures 1-3, is marked '1 Nicht zu rasch' and shows the initial presentation of three voices: Violin I (mf), Violin II (rest), and Viola (sf). The second excerpt, measures 30-32, is marked '30 wieder im Zeitmass' and shows the same three voices triply inverted: Violin I (ff), Violin II (ff), and Viola (mp). The Violoncello part is also shown in both excerpts, with dynamics sf and p in the first system, and ff in the second system.

A obra seguinte, a *Primeira Sinfonia de Câmara*, Op. 9, foi composta em 1906 e é um marco nesse período inicial da obra de Schönberg. Sua abertura

traz um motivo composto unicamente por quartas (Exemplo 1.5), que evidencia a preocupação em encontrar outro sistema que não fosse aquele baseado nas seqüências de terças da tríade, base estrutural do sistema maior-menor.

EXEMPLO 1.5 – *Primeira Sinfonia de Câmara*, Op. 9 (compassos iniciais)

1

Langsam (♩ = ca 52) **Sehr rasch** (♩ = ca 104)

The musical score is for the first movement of the First Chamber Symphony, Op. 9. It begins with a tempo of **Langsam** (♩ = ca 52) and changes to **Sehr rasch** (♩ = ca 104) at measure 10. The score is divided into two systems. The first system includes the following instruments: Flöte (auch kleine Flöte), Oboe, Englisch Horn, Kleine Klarinette [in D] (auch in Es), Klarinette [in A] (auch in B), Baßklarinette [in A] (auch in B), Fagott, Kontrafagott, 1. Horn [in F], and 2. Horn [in F]. The second system includes: 1. Geige, 2. Geige, Bratsche, Violoncello, and Kontrabaß. The score shows the initial measures of the piece, with a blue box highlighting a specific passage in the 1. Horn part during the 'Sehr rasch' section. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

1

Outro dado importante é a utilização de uma orquestra de câmara, fato novo até então. Excetuando-se *Verklärte*, o *Primeiro Quarteto* e as *Canções com Piano* – obras de câmara por excelência –, todas as outras obras que se utilizaram da orquestra como meio expressivo apoiaram-se em grandes grupos instrumentais. Agora, Schönberg volta-se para a pequena orquestra, especialmente a de câmara, um dos primeiros passos em direção ao uso de grupos reduzidos e à concisão formal que suas idéias musicais sofreriam nos anos seguintes.

Na *Primeira Sinfonia*, a proximidade com o *Quarteto*, Op. 7, se dá na construção formal, que também apresenta um único movimento, porém com toda a estrutura da “forma sonata” delimitada na primeira parte (Exposição), na terceira parte (Desenvolvimento) e na quinta parte (Reexposição), intercaladas com um *scherzo* e um *adagio*.

As obras seguintes, apesar de numeradas como Op. 12, 13 e 14, são cronologicamente anteriores aos Op. 10 e 11. *Friede auf Erden*, Op. 13 (“Paz sobre a Terra”), coral *a cappella* composto em março de 1907, foi escrito para um concurso, sem ter sido premiado. Formalmente semelhante ao moteto, apresenta uma escrita extremamente contrapontística, característica já explorada em outras obras e comum à arte da composição para grupo vocal. As *Duas Baladas para Canto e Piano*, Op. 12 (abril de 1907) e as *Duas Canções*, Op. 14 (fevereiro de 1908), com acompanhamento de piano, constituem uma possível transição entre as *Canções*, Op. 6, e o ciclo de quinze melodias *Das Buch der hängenden Gärten*, Op. 15 (“O Livro dos Jardins Suspensos”).

No período de composição dessas últimas obras (por volta de 1907), Schönberg tornava-se cada vez mais ciente de que a linguagem utilizada em suas obras iniciais – *Verklärte*, *Pelleas*, o *Primeiro Quarteto* etc., todas baseadas na densidade cromática e ainda calcadas na tonalidade clássica (apesar de expandida) e na estética do Romantismo tardio – não serviria mais a seus propósitos.

Até esse momento, muitos aspectos de sua escrita haviam se transformado: no campo do desenvolvimento harmônico, a utilização de intervalos melódicos que se distanciavam da construção melódica baseada na tríade (saltos consecutivos de quartas, em sua *Primeira Sinfonia de Câmara*, ou linhas melódicas baseadas em escalas de tons inteiros) e a manutenção de um estado de suspensão da tonalidade – provocado pela ausência do acorde de tônica e pelo distanciamento da tonalidade inicial (principalmente por meio da subdominante menor); no campo das formações instrumentais, os agrupamentos experimentaram um primeiro passo em direção aos conjuntos menores; na escrita polifônica, o contraponto – ferramenta importantíssima para a consolidação da música atonal e dodecafônica – é amplamente evidenciado em muitas das obras iniciais; a forma, ainda presa à forma cíclica dos românticos Schubert e Liszt, busca sua emancipação pela redução de suas proporções; enfim, grande quantidade de novas possibilidades se abriam para Schönberg.

Porém a que mais o instigava era aquela ligada à emancipação da dissonância e o abandono da harmonia tonal, linguagem exaurida em suas possibilidades de continuação. Schönberg, então, compõe aquela que será o marco de uma transição extremamente importante para o século XX: o *Segundo Quarteto de Cordas*, Op. 10, que traz o vislumbre, no quarto movimento, da escrita *atonal*, denominada posteriormente *atonalismo livre*.

b. O período do atonalismo livre

Em minhas primeiras obras do novo estilo (...) foram, sobretudo, **fortes impulsos expressivos que me guiaram** (tanto no particular como no geral) na elaboração formal, mas também, e não em último lugar, **um sentido da forma e da lógica herdado da tradição e bem educado pela aplicação e pela consciência**. Estas formas se tornaram possíveis graças a uma restrição que me impus desde o primeiro instante, isto é, **me restringir às pequenas peças**, fato que na época justificava a mim mesmo como uma reação ao estilo “longo”. Hoje posso explicá-lo melhor, como segue: a abstenção face aos meios tradicionais torna impossível projetar grandes formas, pois elas não podem existir sem uma articulação precisa. É por isso que as poucas

obras de grandes dimensões desta época são obras com texto, o qual constitui o elemento unificador [grifo nosso]¹⁷.

Analisando o texto transcrito acima, retirado de um artigo de Arnold Schönberg publicado em 1926 e intitulado *Gesinnung oder Erkenntnis?*, verificam-se suas preocupações em relação ao modo de trabalho sem o apoio da tonalidade.

Em primeiro lugar, os “fortes impulsos expressivos”, assim definidos por Schönberg no texto, levam-nos ao movimento expressionista, importante para o desenvolvimento da sua obra atonal. Não é à toa que Schönberg produz grande quantidade de auto-retratos nesse período, muitos deles apreciados por Kandinsky, apesar da qualidade técnica suspeita. Porém, é justamente esse fato que possibilita, de certa forma, a inventividade “livre”, dado que o domínio técnico-musical de Schönberg o levava a constantes questionamentos e, por outro lado, a ausência de tal domínio nas artes plásticas ensejava a exploração da expressividade “pura”, sem amarra técnica alguma.

Em segundo lugar, a existência de um “sentido da forma e da lógica”, herdado da tradição por Schönberg, nos mostra que todo o processo de estabelecimento da tonalidade – iniciado há séculos e levado às últimas conseqüências pelos compositores do Romantismo tardio – teve grande peso em sua formação de compositor, cujos passos iniciais em direção ao “novo estilo” foram dados sem plena consciência do conteúdo estrutural das obras. Para Schönberg, a *forma* e a *lógica* composicionais eram processos cujas ferramentas dependiam não apenas de uma tradição herdada, mas também de uma aplicação educada pela organização dos processos e pela consciência de cada passo dado.

Em terceiro lugar, para Schönberg, o uso de pequenas formas possibilitou maior controle do desenvolvimento dos elementos da peça, imprescindível para um compositor cuja obra demonstra um processo criativo altamente sistematizado. Lembremos que ele chega a ponto de organizar todo o processo da composição tonal por volta de 1910-11 em seu *Harmonielehre*,

¹⁷ Arnold SCHÖNBERG, *Gesinnung oder Erkenntnis?* apud René LEIBOWITZ, op. cit., p. 95.

período que coincide com a composição de obras estruturalmente bastante distantes da concepção abordada no tratado – como é o caso das *Seis Pequenas Peças para Piano*, Op. 19, e do drama musical *Die glückliche Hand* (“A Mão Feliz”). A elaboração do *Tratado de Harmonia* pode ser considerada uma confirmação, para o próprio Schönberg, de que a tonalidade clássica estava realmente “morta”.

E, por último, vemos que o uso do texto como base de uma composição musical faculta maior unidade à obra, principalmente às de grande porte, já que, no momento em que vários elementos unificadores do discurso musical estão em xeque, o texto possibilita um fio condutor extramusical valioso.

É nesse contexto que surge a “atonalidade”. Termo bastante controverso, pode ser definido, tal como descreve Paz, como “o princípio harmônico que rejeita as relações básicas entre os graus da escala diatônica, concedendo autonomia a cada um deles, anulando as cadências e abolindo o princípio tradicional baseado no contraste consonância-dissonância”¹⁸. Tendo sua origem no cromatismo presente nas obras dos compositores do final do século XIX, nega todos os critérios da harmonia funcional, estabelecendo os intervalos considerados dissonantes na harmonia tonal como pilares da construção melódica (a segunda e a nona menor, a sétima maior, a quarta aumentada ou a quinta diminuta), excetuando assim, os intervalos e tríades responsáveis pela identificação com a tonalidade (a quinta justa será colocada, posteriormente, como um intervalo a evitar a qualquer custo). As tríades são substituídas por agrupamentos ou entidades sonoras cuja resultante se origina da construção melódica da peça.

Dentro da obra de Schönberg, quatro peças representam o primeiro momento de crise da linguagem tonal, situado entre 1907 e 1909. Cada uma dessas obras apresenta algumas das características apontadas pelo compositor no trecho do artigo transcrito no início do capítulo.

¹⁸ Juan Carlos PAZ, op. cit., p. 113.

O *Segundo Quarteto de Cordas*, Op. 10, iniciado em março de 1907 e concluído em agosto de 1908, é a primeira obra a apresentar alguns elementos verdadeiramente indicadores do distanciamento das funções da tonalidade. Apresenta uma quinta linha melódica composta para soprano e baseada num texto de Stefan George para os seus últimos dois movimentos: *Litanei* (“Ladainha” – Exemplo 1.6) e *Entrückung* (“Êxtase” – Exemplo 1.7).

EXEMPLO 1.6 – *Segundo Quarteto de Cordas*, Op. 10 – *Litanei* (c. 14-16)

Score for *Litanei* (c. 14-16). The Soprano part includes the following lyrics: Tief ist die trauer, die mich um düstert, ein tret ich wie - der. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) feature complex rhythmic patterns, including triplets, and dynamics such as *pp* (pianissimo) and *p* (piano).

EXEMPLO 1.7 – *Segundo Quarteto de Cordas*, Op. 10 – *Entrückung* (compassos iniciais)

Score for *Entrückung* (compassos iniciais). The tempo is marked *Sehr langsam (gehende Achtel)*. The Soprano part is marked *mit Dämpfer* (with mute). The string parts (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) are also marked *mit Dämpfer* and *ppp* (pianississimo).

O ciclo de peças para voz e piano *Das Buch der hängenden Gärten*, Op. 15 (“O Livro dos Jardins Suspensos”), iniciado em março de 1908 e terminado em maio de 1909, também se apóia em um texto de Stefan George.

Já as *Três Peças para Piano*, Op. 11 – compostas entre fevereiro e agosto de 1909 – representam, juntamente com as *Cinco Peças Orquestrais*, Op. 16 – escritas entre maio e agosto de 1909 –, as primeiras tentativas *instrumentais* de aplicar os procedimentos do *cromatismo total*¹⁹. Devemos notar que a utilização do *piano solo* para as experiências iniciais na atonalidade sem o uso de texto nos revela a “restrição” auto-imposta por Schönberg para melhor controlar os novos processos composicionais.

A primeira obra desse curto período, o *Segundo Quarteto de Cordas*, Op. 10, traz, no quarto movimento (*Entrückung*), a construção melódica da soprano baseada no uso de intervalos de maior tensão considerados dissonâncias dentro da tonalidade. A ocorrência freqüente de sétimas maiores, segundas e nonas menores e quintas diminutas, além da ausência da quinta justa – intervalo cuja força dentro do sistema tonal é inquestionável –, impede a classificação das relações encadeadas harmonicamente. Segundo Boulez²⁰, o “*Segundo Quarteto* pode ser considerado como uma espécie de interseção entre a escrita propriamente tonal e uma escrita em que as funções tonais seriam evitadas pelo uso de intervalos ‘anarquizantes’ (...) [no quarto movimento] o intervalo tem precedência sobre a dependência harmônica”.

Podemos observar, no Exemplo 1.8, que a linha escrita para a soprano executa intervalos claramente distantes da escrita melódica baseada na tríade perfeita.

¹⁹ *Cromatismo total*: termo utilizado para diferenciar o cromatismo utilizado nas obras do Romantismo Tardio, aplicado a determinada tonalidade, do cromatismo aplicado à música sem o apoio da tonalidade.

²⁰ Pierre BOULEZ, *Apontamentos de Aprendiz*, p. 312.

EXEMPLO 1.8 – Segundo Quarteto de Cordas, Op. 10 – soprano de *Entrückung* (c. 38-43)

Sopran
1. Geige
2. Geige
Bratsche
Violoncello

ich sie kaum mehr ken - ne und du lich - ter ge - lieb - ter schat - ten

ru - fer mei-ner qual - len- bist nun er - lo-schen ganz in tie - fern

7ª M 7ª M 9ª M tons inteiros

5ª A 8ª A

Não se deve esquecer que, em *Entrückung*, Schönberg não mais utiliza uma armadura de clave, resumindo-se à aplicação apenas dos acidentes ocorrentes.

As *Três Peças*, Op. 11 (1909), inauguram, ao piano, o período de exploração da linguagem denominada *atonal-livre*. Podemos afirmar que as *Três Peças* constituem uma ruptura com o passado, tendo produzido um efeito

permanente na música do restante do século XX. Elas representam o começo da segunda etapa do compositor e ponto de partida para o abandono da tonalidade clássica.

Consideraremos mais de perto os procedimentos importantes para a escrita atonal-livre das *Três Peças* de Schönberg no capítulo 2, em que se faz uma análise do material musical ali contido, em especial na primeira delas.

O ciclo de quinze melodias com acompanhamento de piano *Das Buch der hängenden Gärten*, Op. 15 (“O Livro dos Jardins Suspensos”), teve algumas de suas canções escritas entre o *Segundo Quarteto* e as *Três Peças*, e apresenta construções bastante avançadas no que se refere ao abandono da tonalidade. A 14ª canção, a mais curta do ciclo, apresenta conformações notáveis nos aspectos de construção melódica, tanto na voz, quanto no acompanhamento do piano (Exemplo 1.9).

Sob o ponto de vista da estrutura melódica intervalar, podemos observar que o piano apresenta certas progressões regulares nas quais predominam intervalos de sétima (maiores e menores), quartas e quintas (justas e diminutas), além das segundas e das nonas (maiores e menores). Observa-se que as terças, pouco freqüentes, impossibilitam a classificação de qualquer agrupamento ou arpejo dentro de uma tríade, distanciando-se, assim, da linguagem tonal clássica.

Outros aspectos visíveis nessa canção nos predispõem a outra obra a ser composta logo depois, as *Seis Pequenas Peças para Piano*, Op. 19. A proporção reduzida mostra clara intenção de condensação do discurso musical e a utilização de uma dinâmica que varia do *pp* (pianíssimo) ao *pppp* (extremamente pianíssimo) explora níveis timbrísticos absolutamente novos (a 11ª canção também apresenta níveis de intensidade extremamente reduzidos em toda a peça).

EXEMPLO 1.9 – *Das Buch der hängenden Gärten*, Op. 15 – n° 14 (integral)

Mäßig (♩ = 108) *p* sehr gebunden

Stimme

Klavier

pp

ohne Pedal

Sprich nicht im - mer von dem Laub, Win - des -

4

raub; vom Zer - schel - len rei - fer Quit - ten, von den Trit - - ten der Ver -

ppp

ppp

ppp

6

- nich - ter spät im Jahr. Von dem Zit-tern der Li - bel-len in Ge - wit - - tern,

ppp

ppp

ppp

ohne Pedal

l.H.

r.H.

9

rit.

und der Lich - - ter, de - ren Flim - mer wan - del - bar.

sf ppp

pppp

molto rit.

As *Cinco Peças Orquestrais*, Op. 16 (1909), retornam à formação orquestral que Schönberg utilizou em suas obras iniciais. Nessa obra, o conceito de *Klangfarbenmelodie* (“melodia de timbres”) é pela primeira vez apresentado. Essa melodia, definida mais por mudanças de timbre que de alturas, é mais claramente evidenciada em *Farben* (“Cores”), terceira das *Cinco Peças*, como mostra o Exemplo 1.10.

Nos compassos mostrados no exemplo, podemos observar que cada instrumento ataca uma nota, seguida por outra, em outro instrumento, e assim por diante, perfazendo uma melodia com os timbres da orquestra. Toda a peça é construída através de dinâmicas extremamente suaves, permanecendo o movimento inteiro entre *pppp* e *pp*.

EXEMPLO 1.10 – *Cinco Peças Orquestrais*, Op. 16 – *Farben* (c. 12-16)

The musical score is for a full orchestra and includes parts for woodwinds, brass, strings, and percussion. The music is in 4/4 time and features a variety of dynamic markings and articulations.

Woodwinds:

- Kleine Flöte II: *pp* (pianissimo)
- Große Flöten I, II: *pp* (pianissimo)
- Oboe I: *p* (piano)
- Oboe III: *pp* (pianissimo)
- Englischhorn II: *ppp* (pianississimo)
- I, II. Klarinetten in B: *ppp* (pianississimo)
- III. Klarinette in D: *pp* (piano)
- Baßklarinette in B: *pp* (piano)
- Fagotte I, II: *pp* (piano)
- Fagott III: *ppp* (pianississimo)
- Kontrafagott: *pp* (piano)

Brass:

- I, II. Hörner in F: I. *pp* (piano), II. mit Dämpfer *pp* (piano), IV. *pp* (piano)
- III. Horn in F: *pp* (piano)
- I, II. Trompeten in B: I. *ppp* (pianississimo), II. *ppp* (pianississimo)
- III. Trompete in B: *ppp* (pianississimo)
- I, II. Posaunen: I. mit Dämpfer *pp* (piano), mit Dämpfer II *pp* (piano)
- III. Posaune: *pp* (piano)

Strings:

- Harfe: *ppp* (pianississimo)
- Celesta: *ppp* (pianississimo)
- I. Violinen: mit Dämpfer G-Saite *ppp* (pianississimo), ohne Dämpfer *ppp* (pianississimo)
- II. Violinen: *pp* (piano)
- Violen: Solo-Viola die übrigen *pp* (piano)
- Violoncelli: *pp* (piano)
- Kontrabäße: *pp* (piano)

Entre as obras que se seguem ao período inicial de crise, devemos citar: o monodrama *Erwartung*, Op. 17 (“A Espera”), o drama musical *Die glückliche Hand* (“A Mão Feliz”), as *Seis Pequenas Peças para Piano*, Op. 19, e a peça *Herzgewächse*, Op. 20 (“Folhagem do Coração”).

Tanto *Erwartung* – composto entre agosto e setembro de 1909 (portanto, logo após o Op. 16), obra cuja parte essencial foi escrita em tempo surpreendente, cerca de dezessete dias (com duração de cerca de 30 minutos!) – quanto *Die glückliche Hand* – escrito entre 1910 e 1913 – constituem-se as primeiras contribuições de Schönberg para a música lírico-dramática. Ambas apresentam uma concepção cênica em que a trama acontece, de certo modo, “dentro” das personagens.

Com apenas uma personagem, *Erwartung* mostra uma mulher que vaga por uma floresta durante a noite à procura de seu amante. Após encontrá-lo – morto e possivelmente na casa de outra mulher – a peça passa a descrever os horrores vivenciados pela personagem principal, seus pensamentos, angústias, medos e desesperos.

Die glückliche Hand, com três personagens, apresenta novamente uma figura solitária – um Homem em busca da felicidade – personagem-símbolo que dialoga com as outras duas personagens: a Mulher e o Senhor.

Já as *Seis Pequenas Peças*, compostas entre fevereiro e junho de 1911, representam a concretização de uma tendência à brevidade das formas, iniciada em algumas peças anteriores (como vimos, na XIV canção do *Das Buch*). Ciclo importante em sua obra para piano, constitui-se de seis peças extremamente breves: a menor com 9 compassos e a maior com 17 compassos.

Essas peças representam uma espécie de auge da escrita atonal-livre na obra de Schönberg, cuja organização não tardaria a aparecer, já que a ausência de um sistema que orientasse a composição trazia grande angústia ao compositor.

A escrita atonal apresentava uma dificuldade intrínseca: os elementos melódico-harmônicos de cada peça, base para o seu desenvolvimento,

extinguíam-se, dado o acorde final da obra. Para cada nova obra, uma nova escrita e um novo conjunto de notas deveriam ser utilizados buscando exprimir a idéia original. A inexistência de bases “imutáveis”, tal como foi a tonalidade clássica para o século XVIII e XIX, obrigava o compositor a buscar em cada obra a solução necessária à sua expressão individual.

É nessa busca incessante pelo elemento unificador que a escrita atonal-organizada surge, trazendo soluções momentâneas ao impasse gerado pela inexistência, até então, de um sistema plenamente organizado que pudesse se tornar a “nova base” da música de Schönberg e de seus contemporâneos, inclusive seus alunos.

Tal organização gerou o que o próprio Schönberg denominou *Composição com Doze Sons*, estrutura substituta da antiga ordem tonal e “verdadeira consolidação da nova linguagem musical”²¹.

c. A sistematização dos procedimentos da escrita atonal-livre: o advento do *Método Dodecafônico*

Após todo o processo de experimentação, apresentado nas obras compostas a partir de 1907, nas quais se encontram os primeiros passos em direção à escrita atonal-livre, Schönberg manifesta claramente um desejo intenso de organização do material musical. No trecho reproduzido aqui da carta de Schönberg de 3 de junho de 1937²², destinada a Nicholas Slonimsky, o compositor explica o início da composição com doze sons:

O método de compor com doze sons teve muitas tentativas. O primeiro passo foi dado mais ou menos em dezembro de 1914 ou no início de 1915, quando eu esboçava uma sinfonia, cuja última parte foi utilizada em *Die Jakobsleiter*, mas que nunca foi continuada. O *scherzo* desta sinfonia era baseado num tema que comportava os doze sons. Mas este era somente um dos temas. Estava longe ainda da idéia de me

²¹ Juan Carlos PAZ, op. cit., p. 117.

²² René LEIBOWITZ, op. cit., pp. 97-99.

servir de um tema tão fundamental como meio unificador para toda uma obra.

Depois disso, estive sempre preocupado com a intenção de **basear conscientemente a estrutura de minha música numa idéia unificadora que deveria produzir não somente todas as outras idéias, mas também regular seu acompanhamento e os acordes, as ‘harmonias’** [grifo nosso]. Houve muitos ensaios para chegar a isto, mas poucos dentre eles foram concluídos ou publicados.

Os indícios iniciais dessa tentativa de organização da escrita atonal-livre surgem em *Pierrot Lunaire*, Op. 21²³ (1912), especialmente em *Nacht* (“Noite”), *Parodie* (“Paródia”) e *Der Mondfleck* (“Borrão de Lua”). Vejamos o Exemplo 1.11²⁴:

EXEMPLO 1.11 – *Pierrot Lunaire*, Op. 21 – *Nacht* (Passacaglia, c. 1-5)

The musical score for 'Nacht' (Passacaglia, measures 1-5) features the following parts:

- Baßklarinette [in B]:** Measures 1-5, marked *pp*.
- Violoncello:** Measures 1-5, marked *pp*.
- Rezitation:** Measures 1-5, marked *p*. The text is: "Fins - tre, shwar - ze Ric - sen - fal - ter tö - te - ten der".
- Klavier:** Measures 1-5, marked *pp*.

The harmonic diagram below the score shows the following structures:

- clarinete baixo:** A purple triangle with notes SOL (top) and MI (bottom).
- violoncello:** An orange triangle with notes MI (top) and MIb (bottom).
- piano:** A complex structure with four overlapping triangles:
 - Green triangle: RÉb (top) and DO (bottom).
 - Red triangle: SIb (top) and LA (bottom).
 - Blue triangle: SOL (top) and SOLb (bottom).
 - Dark blue triangle: MI (top) and MIb (bottom).

²³ *Pierrot Lunaire*: “3 vezes 7” poemas, sobre textos de Albert Giraud com tradução do francês para o alemão de Otto Erich Hartleben. Formação: voz recitante em *Sprechgesang*, violino + viola, violoncello, flauta + piccolo, clarinete + clarinete baixo e piano.

²⁴ Bryan. R. SIMMS, *The Atonal Music of Arnold Schönberg: 1908-1923*, p. 137.

Podemos observar em *Nacht* (“Noite”) um pequeno motivo, formado pelas notas MI-SOL-MI \flat , apresentado no piano logo no início e reproduzido como um conjunto melódico e harmônico que estrutura toda a peça. Essa ordem inicial, na forma de um *conjunto* de notas, é desenvolvida com a utilização de uma escrita canônica. A utilização de procedimentos contrapontísticos é, desde o início, não somente característica da escrita schönberguiana, mas uma possibilidade de organização da escrita atonal-livre. Lembremos que a escrita oitocentista baseada na melodia acompanhada dependia, essencialmente, de um encadeamento harmônico tonal e, na escrita atonal – por força de uma organização sonora ainda em desenvolvimento –, os agrupamentos sonoros não participavam de um princípio estrutural definitivo, razão por que era difícil compor melodias acompanhadas sem o apoio da tonalidade. O fato é que Schönberg utilizou o tratamento contrapontístico em toda a sua obra, uma vez que enxergava esse procedimento técnico como ferramenta importantíssima no processo de construção e desenvolvimento de uma idéia musical.

Além desses aspectos, Schönberg apresenta em *Pierrot* inovações importantes para a música do século XX. A escrita de câmara com formação mista²⁵ abre caminho para os compositores contemporâneos em busca de soluções para a instrumentação de suas obras. Stravinsky viria a escrever, alguns anos depois, a peça *História do Soldado* (1919), composta nos moldes da música de câmara mista primeiramente experimentada por Schönberg em *Pierrot*. A escrita da voz em *Sprechgesang*²⁶ (Exemplo 1.12), apesar da interpretação muito imprecisa devido ao tipo de notação da partitura, acrescenta outra possibilidade de

²⁵ Denomino formação de câmara “mista” aquela que se apresenta com instrumentos de naipes distintos (cordas, madeiras, metais e percussão) unidos à uma ou mais vozes, diferindo assim, dos tradicionais trios, quartetos ou sextetos de cordas, trios com piano, quintetos de sopros ou metais ou até mesmo grupos unicamente formados por instrumentos de percussão, típicos do século XX.

²⁶ *Sprechgesang*: emissão vocal entre a fala e o canto, explorada por Schönberg em várias obras, especialmente em *Pierrot Lunaire*, em cujo prefácio recomenda que a voz deve “dar o tom exato, mas depois deixá-lo imediatamente numa queda ou ascensão”. A falta de clareza para a interpretação gerou equívocos frequentes; a linha vocal muitas vezes era literalmente cantada. Schönberg passou, então, a escrever em apenas uma linha, em lugar da pauta tradicional, a que chamou de *Sprechstimme*.

escrita para a voz cantada. Notemos que Schönberg acrescenta um “x” na haste de cada nota musical para indicar que ela não deverá ser cantada de modo tradicional.

EXEMPLO 1.12 – *Sprechgesang* em *Pierrot Lunaire* – *Madonna* (c. 1-3)

Mäßig langsam (♩ = ca. 50)

Flöte

Baßklarinette [in B]

Violoncello

Rezitation

p

pizz.

p

p sehr innig

Steig, o Mut-ter al - ler Schmer-zen auf den Al-tar mei-ner

A consolidação do método de composição que seria a base das novas composições de Schönberg viria cerca de 9 anos depois da composição de *Pierrot*, quando o autor “descobre” o método dodecafônico (vide Cap. 3).

Entre 1920 e 1923, Schönberg trabalhou em três obras concomitantemente: as *Cinco Peças para Piano*, Op. 23, a *Serenata para Sete Instrumentos*, Op. 24, e a *Suíte para Piano*, Op. 25.

O processo de “unificação” mediante um único conjunto dodecafônico é primeiramente evidenciado na quinta das *Cinco Peças para Piano*, Op. 23, a *Walzer* (Valsa). Iniciadas em julho de 1920 (nº 1 e 2 e o começo da nº 4) e concluídas em fevereiro de 1923, estão entre as primeiras tentativas de não se

servir de um motivo ou tema, como o fazia com freqüência, mas inovadoramente de uma série fundamental de doze sons²⁷.

A *Serenade*, Op. 24 (“Serenata”) – escrita para conjunto de câmara composto de clarinete, clarinete-baixo, bandolim, violão, violino, viola, violoncelo e barítono – foi iniciada em agosto de 1920 e terminada em abril de 1923. O próprio Schönberg, em carta a Nicholas Slonimsky²⁸, descreve os “ensaios” para o uso do método de composição com doze sons existentes na obra. Segundo ele, no terceiro movimento, constituído por variações, “o tema consiste numa sucessão de quatorze sons, dos quais somente onze são diferentes, e estes quatorze são constantemente utilizados no decorrer de todo o movimento. (...) O quarto movimento, *Sonett* (“Soneto”), é uma verdadeira composição com doze sons. A técnica aqui é realmente primitiva, porque era uma das primeiras peças escritas estritamente segundo esse método (...). Foi com esse quarto movimento que, repentinamente, tomei consciência do sentido real das minhas intenções”.

As composições seguintes à fase inicial da técnica dodecafônica apresentam novas conquistas na utilização dos doze sons.

O *Quinteto de Sopros*, Op. 26, composto entre 1923 e 1924, apresenta dimensões bastante amplas em vista das obras anteriores. Com quatro movimentos tradicionais – *Allegro*, *Scherzo*, *Lento* e *Rondo Finale* – Schönberg utiliza nessa obra a série em suas várias formas, com cada uma delas assumindo uma espécie de função. Um exemplo disso é a utilização da série *original* (O₀) para o primeiro tema do primeiro movimento e sua *inversão* (I₀) para o segundo tema do mesmo movimento²⁹.

No exemplo a seguir, observam-se as quatro “formas-espelho”, utilizadas no *Quinteto*, apresentadas pelo próprio Schönberg no mesmo artigo em que define os princípios do método³⁰.

²⁷ Os aspectos técnicos da escrita dodecafônica, tanto quanto o repertório para piano solo composto nesse período, serão analisados com maior profundidade no Cap. 3 deste trabalho.

²⁸ René LEIBOWITZ, op. cit., p. 99.

²⁹ Id. Ibid., pp. 101-102.

³⁰ Arnold SCHÖNBERG, *Style and Idea: selected writings of Arnold Schönberg*, p. 214-245.

EXEMPLO 1.13 – *Quinteto de Sopros*, Op. 26 – material básico da série dodecafônica

The image displays a musical score for a quintet of winds, Op. 26, illustrating the basic material of a twelve-tone series. The score is written for two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four sections: 'Basic Set', 'min. 9th', 'Retrograde Set', and 'min. 6th'. Below the staves, there are four curved lines representing the 'Inversion' and 'Retrograde Inversion' of the series. The 'Basic Set' is a sequence of twelve notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B, A, G, F, E. The 'min. 9th' section shows the series starting on a different pitch, with a minimum interval of a ninth. The 'Retrograde Set' is the reverse of the Basic Set: E, F, G, A, B, C, D, E, F, G, A, B-flat. The 'min. 6th' section shows the series starting on a different pitch, with a minimum interval of a sixth. The 'Inversion' and 'Retrograde Inversion' sections are shown as curved lines below the staves, indicating the relationship between the original series and its inversions.

As peças seguintes resgatam o interesse do compositor pela escrita coral. As *Quatro Peças para Coro Misto*, Op. 27, e as *Três Sátiras para Coro Misto*, Op. 28, ambas compostas entre agosto e dezembro de 1925, trazem textos representativos para o ideal de composição schönberguiano. As *Três Sátiras*, com texto integral do compositor, trazem como prefácio uma “explicação” que ataca ferozmente todos os compositores que optaram, como saída para a crise da harmonia tonal, por retornos pseudotonais, melodias folclóricas primitivas, “maneirismos” e pela utilização das dissonâncias somente quando lhes convinham, abusando dos acordes perfeitos para salvar-lhes o discurso musical.

Em 1926, Schönberg conclui a *Suíte*, Op. 29 (Exemplo 1.14), peça para conjunto de câmara que alcança novo degrau na busca pelas grandes formas estruturadas a partir do *método dos doze sons*. Escrita para piano, pequeno clarinete, clarinete, clarinete baixo, violino, viola e violoncelo, apresenta quatro grandes movimentos: *Abertura*, *Passo de Dança*, *Variações* e *Giga*.

EXEMPLO 1.14 – *Suíte*, Op. 29 (compassos iniciais)

The musical score for the beginning of 'Suite', Op. 29, by Arnold Schoenberg, is presented in a multi-staff format. The tempo is marked 'Allegretto (♩ = 72) Sehr flott'. The woodwind section (Flute, Clarinet, Bassoon) and strings (Violin, Viola, Violoncello) play a melodic line with various dynamics (f, sf, p, sfz, sf, sfz, sf). The strings provide harmonic support with patterns like triplets and sixteenth notes. The piano part has a prominent bass line with triplets and sixteenth notes. The score includes performance instructions like 'poco rit.', 'Tempo', 'grazioso', 'sfz', 'sf', 'p', 'sfz', 'sf', 'sfz', 'sf', 'pizz.', 'poco rit.', and 'p'.

Seguindo o caminho de modelos formais clássicos por excelência, Schönberg compõe o *Terceiro Quarteto de Cordas*, Op. 30 (1927) e as *Variações para Orquestra*, Op. 31 (1926-28). Os movimentos do *Quarteto* foram compostos de modo simultâneo: entre, aproximadamente, 3 de fevereiro e 8 de março de 1927³¹, a obra estava pronta (exceção feita ao primeiro movimento, cuja data de início não consta da partitura). As *Variações*, cujos primeiros esboços datam de 2 de maio de 1926, foram abandonadas por duas vezes, sendo finalmente

³¹ René LEIBOWITZ, op. cit., p. 106.

concluídas em 20 de setembro de 1928. No Exemplo 1.15, reproduzimos os compassos iniciais das *Variações*.

EXEMPLO 1.15 – *Variações*, Op. 31 (compassos iniciais)

Mäßig, ruhig $\text{♩} = 60$ ($\text{♩} = 120$)

poco rit. - - -

Kl 1.

Fg 1.

Hfe

Flag

pp

I. Gg

trem

ppp

Br

trem

pp

Kbs

Flag

pp



Tempo - - - - - Flag

Fl.

Cl.

Bsn.

Bsn.

Hn.

m Dpf

pp

Hp.

Tempo - - - - - Flag

Vln.

Vla.

Cb.

As obras seguintes, *Von heute auf morgen*, Op. 32 ("De hoje até amanhã") – ópera cômica em um ato – e *Moses und Aron* ("Moisés e Aarão") – também uma ópera, porém estruturada sobre três atos, dos quais o último não tem partitura, somente texto, – apresentam caráter distinto. *Von heute* é uma comédia de briga e reconciliação conjugal, enquanto *Moses* é "(...) a segunda grande profissão de fé de Schönberg, uma seqüela de *Die Jakobsleiter* (...)"³². Curiosamente, ambas permaneceram inacabadas!

Von heute foi composta num período breve: pouco mais de 2 meses (outubro de 1928 a janeiro de 1929). Já *Moses* teve os primeiros esboços do texto no final de 1928; a música só começou a ser escrita muito tempo depois, com os esboços iniciais em maio de 1930, e, em 18 de março de 1932, a conclusão da partitura dos primeiros dois atos.

Em carta a seu amigo e aluno Alban Berg, datada de 8 de agosto de 1931, Schönberg descreve o curioso fato de ter "trabalhado sempre da mesma maneira: o texto não fica definitivamente pronto senão no decorrer da composição, e por vezes somente depois"³³. Outro fato interessante é sua forma de compor: na mesma carta, afirma que escrevia diretamente a partitura completa, em vez de uma primeira versão com algumas pautas ou indicações instrumentais para, posteriormente, terminar a grade orquestral.

Moses é, em dimensão, a obra mais extensa de Schönberg desde os *Gurrelieder*. Sua escrita complexa – a composição de uma obra desse porte baseada em "apenas" um conjunto dodecafônico é de grande audácia –, aliada às dificuldades de tratamento do tema da ópera, faz de *Moses* uma peça especial no conjunto de sua obra.

Devido ao longo período de gestação de *Moses*, Schönberg produziu concomitantemente algumas obras "menores", porém não menos importantes: as *Peças para Piano*, Op. 33 (a e b), o *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene*, Op. 34 ("Acompanhamento para uma Cena Cinematográfica"), as *Três Canções*

³² Oliver NEIGHBOUR, Paul GRIFFITHS e George PERLE, *Segunda Escola Vienense*, pp. 60-61.

³³ René LEIBOWITZ, op. cit., p. 117.

Folclóricas, para Coral, os *Quatro Arranjos Folclóricos*, para voz e piano, além das *Seis Peças*, Op. 35, para coral masculino, todas compostas durante esse período.

A partir do Op. 35, datado de 1929-30, um aspecto de grande importância para o período que se segue ganha, pela primeira vez, evidência: na sua sexta peça, *Verbundenheit* (“Solidariedade”), Schönberg faz aflorar, depois de mais de vinte anos, a referência tonal direta em uma composição sua. A peça, centralizada em *ré menor*, traz séries de encadeamentos de acordes perfeitos, apesar de compartilhar o *Opus* com outros quatro corais dodecafônicos.

Nesse período, alguns trabalhos aumentam a força da expressão tonal no seio da obra de Schönberg. Entre as transcrições e orquestrações, fazem parte desses trabalhos: a orquestração do *Prelúdio e Fuga em mi bemol*, de J. S. Bach (outubro de 1928); a transcrição do *Concerto para Cravo e Orquestra*, de G. M. Monn, para violoncelo e orquestra (novembro de 1932 – janeiro de 1933) e a transcrição do *Concerto Grosso*, Op. 6, nº 7, de Haendel, para quarteto de cordas e orquestra (maio-agosto de 1933). Em 1934, Schönberg compõe a *Suíte em estilo antigo em sol maior*, para orquestra de cordas, constituída de cinco movimentos: *Abertura, Adagio, Minueto e Trio, Gavota e Giga*.

Essas “exceções” em sua obra mostram a linguagem para a qual Schönberg inevitavelmente se reaproximaria: aquela cuja sonoridade lembraria a da *Primeira Sinfonia de Câmara*, datada de 1906.

d. A última fase

Entre 1934-36, Schönberg compõe, após vários retornos ocasionais à tonalidade, duas obras dodecafônicas importantes: o *Concerto para Violino e Orquestra*, Op. 36, composto em um longo período – entre fevereiro de 1934 e setembro de 1936 – e o *Quarto Quarteto de Cordas*, Op. 37, composto em tempo muito menor – entre abril e julho de 1936.

EXEMPLO 1.16 – *Concerto para Violino, Op. 36* (compassos iniciais)

Poco Allegro ($\text{♩} = 64$)

Vi-S

Va

Vcl

6

Bs Cl

Fig 1-2-3

Fig 1.

p

Vi-S

Va

Vcl

Vcl divisi

dolce

Va

Vcl unis

p

10

Fig 1.

Bs Cl

Fig 1-2-3

a 4

mf

Vi-S

Va

Vcl

No período que se segue (aproximadamente entre 1937 e 1941), Schönberg compõe grande quantidade de obras tonais e, apesar de iniciar a composição de várias obras dodecafônicas para formações distintas – dois pianos, orquestra, órgão e piano solo –, não conclui nenhuma delas.

Entre as obras tonais desse período, encontramos a transcrição para orquestra do *Quarteto em sol menor*, de Brahms (1937), a peça para narrador, coral e orquestra *Kol Nidre*, Op. 39 (“Todos os votos”; 1938 – Exemplo 1.17), baseada em uma antiga oração hebraica, a *Segunda Sinfonia de Câmara*, Op. 38

EXEMPLO 1.17 – *Kol Nidre*, Op. 39 (compassos iniciais)

43

EXEMPLO 1.18 – *Segunda Sinfonia de Câmara*, Op. 38 (compassos iniciais)

Adagio (♩ = 92)

1.2. Flöte

1.2. Oboe
(2. auch Englisch Horn)

1.2. Klarinette [in A]

1.2. Fagott

1.2. Horn [in F]

1.2. Trompete [in B]

I. Geige

II. Geige

Bratsche

Violoncello

Kontrabaß

6

1. Fl.

Br.

Vcl.

Kbs.

p

Leibowitz observa que “todas estas obras (...) foram encomendadas por razões particulares e especiais (...). O *Kol Nidre* (...) foi encomendado por um rabino que forneceu a Schönberg o que ele acreditava ser a melodia ‘tradicional’ (em menor) da prece; a *Segunda Sinfonia de Câmara* [iniciada em 1906] fora concebida originalmente como uma obra tonal e, portanto deveria ser terminada como tal; as *Variações para Órgão* foram compostas a pedido de um editor de

Nova York que queria uma ‘pequena peça simples’³⁴. Apesar disso, Schönberg acreditava haver uma espécie de “nostalgia do estilo antigo”.

Entre março e junho de 1942, Schönberg compõe a *Ode to Napoleon*, Op. 41 (“Ode a Napoleão”), para recitante, quarteto de cordas e piano. Com o uso do *Sprechgesang*, a obra parece ligada intimamente aos acontecimentos daquele período – a Segunda Guerra Mundial –, visto satirizar com força e violência a ditadura.

Composta em apenas um movimento, traz referências tonais interessantes, tais como seu último acorde: mi bemol maior!³⁵ Como uma espécie de forma “híbrida”, se assim podemos chamar, a *Ode a Napoleão* está sedimentada em uma série de doze sons que, se agrupados em conjuntos de três notas, formariam 4 acordes perfeitos, sendo 2 maiores e 2 menores.

O *Concerto para Piano e Orquestra*, Op. 42 (Exemplo 1.19), foi iniciado logo após a composição do Op. 41, em agosto de 1942. Obra de grande importância dentro da literatura pianística moderna, revela caráter menos brilhante e virtuosístico que o *Concerto para Violino*. O uso constante de intervalos de oitava – comumente evitados no repertório dodecafônico do compositor – confere à obra momentos de texturas menos “dissonantes”. Quase camerístico às vezes, sua estrutura formal está baseada em um único movimento que abarca quatro seções-movimentos: o *Andante* inicial, sem ligação com a forma-sonata típica do *allegro* presente na forma clássica; o *Molto allegro*, mais vivo e brilhante, localizado no compasso 176 e separado do tempo anterior apenas por uma barra dupla com fermata; o *Adagio*, lento e expressivo, que se inicia no compasso 264 com uma fermata em cima da barra simples e apresenta a cadência tradicional nos compassos 286-297 e uma fermata *ad libitum* nos compassos 325-329 – a primeira intensa e extremamente dramática, a segunda melancólica e quase nostálgica; o *a tempo Giocoso (Moderato)* final, que se inicia no final do compasso 329.

³⁴ René LEIBOWITZ, op. cit., pp. 127-128.

³⁵ Leibowitz comenta uma possível alusão à Sinfonia *Heróica*, de Beethoven, cuja tonalidade é mi bemol maior. Id. Ibid., p. 132.

Não apenas uma reunião de movimentos fundidos num só, o *Concerto para Piano* nos parece “(...) uma expansão de um único movimento de sonata para abarcar quatro características sinfônicas em uma seqüência tradicional”³⁶.

EXEMPLO 1.19 – *Concerto para Piano*, Op. 42 (compassos iniciais)

Andante (♩ = 44; ♩ = 132)

1.2. Flöte
(2. auch kleine Flöte)

1.2. Oboe

1.2. Klarinette

1.2. Fagott

1.2. Horn

3.4. Horn

1.2. Trompete

1.2.3. Posaune

Baßtuba

Pauken

Xylophon

Glocken

Große Trommel

Becken

Tamtam

Kleine Trommel

Solo-Klavier

Andante (♩ = 44; ♩ = 132)

I. Geige

II. Geige

Bratsche

Violoncello

Kontrabaß

Entre as obras compostas após o Op. 42, merecem destaque aquelas cuja linguagem se reaproxima das obras seriais da fase anterior: o *Trio de Cordas*, Op. 45 (1946), *A Survivor from Warsaw*, Op. 46 (“Um Sobrevivente de Varsóvia” –

³⁶ Oliver NEIGHBOUR, Paul GRIFFITHS & George PERLE, op. cit., p. 66.

1947; Exemplo 1.20) e a *Fantasia para Violino com Acompanhamento de Piano*, Op. 47 (1949).

EXEMPLO 1.20 – *Um Sobrevivente de Varsóvia*, Op. 46 (compassos iniciais)

Todas as três obras foram compostas em apenas um movimento e por encomenda: o *Trio*, para a Universidade de Harvard; *A Survivor* para a Fundação Koussevitsky e a *Fantasia*, para o violinista Adolf Koldofsky (Exemplo 1.21).

EXEMPLO 1.21 – *Fantasia para Violino com Acompanhamento de Piano*, Op. 47 (compassos iniciais)

Grave (♩ = 52)

Violin

ff *passionato* *sf* *ff* *3*

Piano

f *p rit.* *dolce* *pp* *3* *p* *p rit.* *6* *p* *a tempo* *G* *gliss.* *trem.* *ppp con sordino* *trem.* *ppp con sord.*

Entre as últimas obras de Schönberg, estão as *Três Canções Folclóricas*, Op. 49 (1948) – baseadas em melodias de canções alemãs dos séculos XV e XVI, já anteriormente arranjadas (em 1929) para canto e piano – *Dreimal tausend Jahre*, Op. 50a (“Três Vezes Mil Anos” – 1949) para coro a cappella – homenagem à fundação do Estado de Israel – e *De Profundis*, Op. 50b (Salmo 130 – 1950) para coro a seis vozes – novamente uma encomenda da Fundação Koussevitsky, a última obra acabada do compositor.

II. A obra para piano e sua importância

(...) os poucos ciclos de peças para piano, que constituem sua obra pianística completa, situam-se sempre em momentos cruciais, se ousar dizê-lo, desta evolução. Tudo se passa como se Schönberg quisesse primeiro ‘experimental’ suas idéias, concepções e materiais novos com a ajuda do idioma particular do piano. É assim que encontramos, nas *Três Peças* [para Piano, Op. 11] que nos interessam no momento, as primeiras realizações do mundo sonoro no seio do qual Schönberg acaba de penetrar [atonalismo]. Nesse sentido também, o ciclo seguinte, as *Seis Pequenas Peças* para Piano, Op. 19, realiza a forma ‘aforística’. As *Cinco Peças*, Op. 23, serão consagradas aos primeiros ensaios seriais, a *Suíte*, Op. 25, às primeiras experiências dodecafônicas. Enfim, as *Duas Peças*, Op. 33 [a e b], podem ser consideradas como as primeiras obras onde os conceitos formais dodecafônicos atingirão sua completa maturidade (LEIBOWITZ)³⁷.

O conjunto da obra para piano solo de Schönberg, se comparado ao repertório para o mesmo instrumento de compositores nascidos poucas décadas antes e até mesmo seus contemporâneos, não constitui volume considerável. Constituído de cinco obras – as *Três Peças*, Op. 11; as *Seis Pequenas Peças*, Op. 19; as *Cinco Peças*, Op. 23; a *Suíte*, Op. 25, e as *Duas Peças*, Op. 33 (a e b) – concentra grande valor histórico e estético.

Um dos supostos motivos do pequeno número de obras destinadas ao piano refere-se ao seu pouco conhecimento do instrumento, tendo-se o compositor dedicado desde a infância aos instrumentos de cordas – primeiramente o violino e depois o violoncelo – e rapidamente passado a

³⁷ René LEIBOWITZ, op. cit., p. 78.

experimentar a prática da composição e da música de câmara para esses instrumentos.

Porém, o fato de não ser extensa não diminui o valor de sua obra para piano. Talvez Schönberg considerasse um passo importante a composição para piano *solo*, especialmente por julgar o instrumento uma ferramenta fundamental não somente em seu processo criativo, como também no de seus alunos, segundo o que demonstra em seus escritos. Schönberg viria mais tarde dizer a seus alunos que tocassem suas composições para orquestra *sempre no piano*, para saber se, do ponto de vista estritamente composicional, a obra se “mantinha de pé”³⁸.

Porém, o piano foi, para Schönberg, mais que uma ferramenta de aprimoramento de sua técnica composicional. O exercício dos novos modelos adotados era necessário para o perfeito domínio da composição, visto que certas dificuldades, encontradas no início do processo de abandono da tonalidade, apresentavam-se intransponíveis em composições de grande porte ou para grandes grupos instrumentais sem o apoio de um texto.

Cada uma das peças para piano foi composta em um momento oportuno dentro de sua estética, transformando o instrumento em uma ferramenta essencial de comprovação e amadurecimento dos processos de transfiguração dos elementos tradicionais, com a conseqüente ruptura com a estética musical vigente.

Nessas experimentações ao piano, porém, Schönberg buscava uma obra musical coerente, bem estruturada e, mais que isso, uma obra artística completa que representasse a sua necessidade de expressão naquele momento.

Evidentemente, o peso do repertório tradicional escrito para o piano era um fator a considerar. Da mesma forma que Brahms, ao compor suas sinfonias, tinha como uma espécie de “sombra” constante as *Nove Sinfonias* de Beethoven, qualquer compositor que se arriscasse a escrever para piano deveria se lembrar que o próprio Brahms, com seu *Klavierstücke*, assenta uma “pedra fundamental”

³⁸ Id. Ibid., p. 40.

no repertório para o instrumento, deixando qualquer compositor em situação bastante difícil.

Schönberg provavelmente tinha nítida consciência desse fato. De todas as suas obras compostas para piano, somente *três* peças, datadas de 1894, ficaram fora de seu catálogo. Apesar de trazerem algumas características marcantes de sua fase inicial, não apresentam ainda a maturidade que o compositor atingiria em suas obras tonais para outras formações, especialmente em sua primeira grande obra de câmara, *Verklärte Nacht* (“Noite Transfigurada”), composta cerca de cinco anos depois das três peças, em 1899, e destinada à formação camerística freqüente em Brahms – um dos compositores cuja obra, como já dito, exerceu grande influência nas peças iniciais de Schönberg.

Outro fato que denota a preocupação do compositor em escrever bem para piano é a prolongada troca de cartas, entre 1909 e 1910, com o também compositor e pianista Busoni³⁹. Nessas cartas, Schönberg revela detalhes sobre a escrita atonal de seu primeiro *opus* para piano (Op. 11), não encontrados em artigos escritos posteriormente. Simms⁴⁰ descreve uma longa “conversa” em que Busoni chega a propor alterações para a partitura da segunda peça do Op. 11. Schönberg muitas vezes retorna às críticas de Busoni, dizendo que algumas das alterações propostas “soariam asperamente sobre suas idéias expressivas”, e que tais mudanças “confundiriam a forma da peça, introduzindo motivos que não haviam sido corretamente preparados”⁴¹. Mesmo sendo Schönberg contrário a semelhantes alterações, a Universal Edition editou uma versão da segunda peça do Op. 11 em revisão do pianista italiano⁴².

A tabela a seguir⁴³ apresenta cada uma das peças para piano solo de Schönberg ao lado de suas datas de composição, publicação e estréia.

³⁹ Ferruccio BUSONI, *Selected Letters*, 1987.

⁴⁰ Bryan. R. SIMMS, op. cit., p. 60-71.

⁴¹ Id. Ibid., p. 62.

⁴² *Klavierstück: Op. 11, N° 2 von Arnold Schönberg. Konzertmässige Interpretation von Ferruccio Busoni*. Universal Edition. U.E. 2992, 1910.

⁴³ Disponível em <<http://www.Schönberg.at>>

EXEMPLO 1.22 – TABELA: Obras para piano de Schönberg, suas datas de composição, publicação e estréia

PEÇA		INÍCIO		TÉRMINO	PRIMEIRA PUBLICAÇÃO	ESTRÉIA
Três Peças (sem opus)		Outubro, 1894			1968, <i>Complete Edition</i> Eduard Steuermann e Reinhold Brinkmann, Mainz-Viena,	(desconhecida)
Três Peças, Op. 11	Nº 1	-	19 fevereiro 1909	Outubro 1910 Universal Edition, Viena	14 janeiro 1910 Viena, <i>Ehrbar-Saal</i> Etta Werndorff	
	Nº 2	22 fevereiro 1909	-			
	Nº 3	-	7 agosto 1909			
Seis Pequenas Peças, Op. 19	Nºs 1 a 6	19 fevereiro 1911	17 junho 1911	Outubro 1913 Universal Edition, Viena	4 fevereiro 1912 Berlim, <i>Harmonium-Saal</i> Louis Closson	
Cinco Peças, Op. 23	Nºs 1, 2 e início da 4	Julho 1920		Novembro 1923 Wilhelm Hansen, Copenhagen	9 outubro 1920 Viena, <i>Kleiner Musikvereins-Saal</i> (Nºs 1 e 2) <i>Verein für musikalische Privataufführungen</i> ("Sociedade para Apresentações Musicais Privadas") Eduard Steuermann Outono 1923 Hamburg (obra integral) Eduard Steuermann	
	Nºs 3, 5 e final da 4	Fevereiro 1923				
Suíte, Op. 25	1. <i>Präludium</i>	24 julho, 1921	29, julho 1921	Junho 1925 Universal Edition, Viena,	20 outubro 1923 Praga, <i>Konzerthaus, Mozart-Saal</i> <i>Verein für musikalische Privataufführungen</i> ("Sociedade para Apresentações Musicais Privadas") Eduard Steuermann	
	4. <i>Intermezzo</i>	25 julho, 1921 / 19 fevereiro 1923	23 fevereiro 1923			
	2. <i>Gavotte</i>	23 fevereiro 1923	27 fevereiro 1923			
	3. <i>Musette</i>	23 fevereiro 1923	2 março 1923			
	5a. <i>Menuett</i>	23 fevereiro 1923	3 março 1923			
	5b. <i>Trio</i>	3 março 1923				
	6. <i>Gigue</i>	2 março 1923	8 março 1923			
Peça, Op. 33a		25 dezembro 1928	25 abril 1929	Julho 1929 Universal Edition, Viena	30 janeiro 1931, Berlin Else C. Kraus	
Peça, Op. 33b		8 outubro 1931	10 outubro 1931	Abril 1932 <i>The New Music Society of California Publisher</i> , São Francisco (periódico de Henry Cowell)	20 setembro 1949 <i>Frankfurter Kunstkabinett</i> Else C. Kraus	

Por essa tabela observam-se alguns aspectos importantes relacionados às composições acima citadas. Primeiramente, entre as primeiras experimentações concluídas para o instrumento em questão – as *Três Peças* sem *opus* e compostas em 1894 – e a primeira obra para piano publicada⁴⁴ – as *Três Peças*, Op. 11, de 1909 –, existem cerca de 15 anos de intervalo, período em que Schönberg compôs grande número de obras para outros instrumentos e formações.

As *Três Peças*, Op. 11, como já foi mencionado, inauguram, ao piano, o período denominado *atonal-livre*. Representando apenas o começo do abandono da tonalidade clássica, a escrita atonal-livre passaria ainda por grandes transformações e enorme amadurecimento técnico e estético.

A proximidade da composição entre o Op. 11 e as *Seis Pequenas Peças*, Op. 19, denota familiaridade entre ambas, especialmente no aspecto da linguagem atonal. No aspecto da proporção, a brevidade do Op. 19 representa intenção clara de condensação do discurso musical. Em sua primeira incursão dentro da forma *breve* ou *microforma*, denominada também *aforística*, Schönberg patenteia a necessidade de autorrestrição para aumentar o nível de controle sobre os novos processos composicionais. Apesar de freqüentemente tidos como semelhantes, o Op. 11 não chega a ser tão conciso quanto o Op. 19, que tem, em sua *maior* peça, a nº 1, apenas 17 compassos, ao passo que a *menor* peça do Op. 11 apresenta 35 compassos, ou seja, quase o dobro daquela.

Observa-se, entretanto, um novo intervalo entre as composições. Schönberg levaria cerca de *nove* anos para iniciar as *Cinco Peças*, Op. 23, intercalando poucas obras nesse período. São quatro obras num período de nove anos, enquanto, alguns anos antes – de 1909 a 1911 (pouco mais de dois anos) –, somam-se cerca de *oito* obras. Esse fato denota um período de intensas crises e grande procura por soluções. A solução viria logo com a “descoberta” do Método Dodecafônico, sistematizado e aplicado, ao piano, primeiramente na *Walzer*

⁴⁴ René LEIBOWITZ, op. cit., p. 78.

(“Valsa”) do Op. 23 e na *Suíte*, Op. 25⁴⁵, a primeira obra inteiramente dodecafônica.

Com o problema da dissolução do sistema tonal praticamente resolvido pela criação de um sistema “substituto”, Schönberg passa, então, a compor grande número de obras a partir de seu novo método. As *Peças*, Op. 33a e Op. 33b, fazem parte de um repertório dodecafônico já bastante amadurecido e de estrutura altamente complexa, especialmente se comparadas ao Op. 25.

Trilhando um caminho que busca soluções para muitas questões ligadas ao uso do material musical tradicional, Schönberg traz, em suas peças para piano solo, numerosas pistas de cada uma das saídas que tomou não somente nesse repertório, mas em toda a sua obra.

Por se tratar de poucas peças, todas situadas em momentos decisivos da linguagem do compositor – tonal, atonal-livre, dodecafônico e dodecafônico altamente complexo e elaborado –, o repertório para piano de Schönberg pode revelar-se uma via de conhecimento e compreensão de sua linguagem, de sua obra e do pensamento que norteia todo o processo criativo do compositor.

Nos capítulos seguintes, conheceremos um pouco do pensamento criativo de Schönberg, abordando questões específicas ligadas aos procedimentos técnico-composicionais de suas obras para piano solo.

⁴⁵ A questão de qual seria a primeira peça dodecafônica está claramente desenvolvida no Cap. 3 deste trabalho.

CAPÍTULO 2

O motivo como elemento gerador e unificador do
discurso musical da Peça para Piano, Op. 11, nº 1



Figura 2.0 - Manuscrito da primeira página da *Peça*, Op. 11, n° 1

CAPÍTULO 2

O motivo como elemento gerador e unificador do discurso musical da Peça para Piano, Op. 11, nº 1

Até mesmo a escrita de frases simples envolve a invenção e o uso de motivos, mesmo que, talvez, inconscientemente. Usado de maneira consciente, o motivo deve produzir unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência do discurso (SCHÖNBERG)⁴⁶.

Durante mais de dois séculos, desde Bach até os últimos românticos, os pilares do sistema tonal sustentaram a escrita musical sob diversos aspectos. *Forma* e *motivo* estavam intimamente enraizados no desenvolvimento harmônico, cuja estrutura erguia-se sobre os modos maior-menor. A existência de centros tonais possibilitava toda a construção e o desenvolvimento dos elementos constituintes da obra, em particular o desenvolvimento *motívico*.

Porém, ao compreender que o sistema tonal estava exaurido, Schönberg passa a estabelecer, mediante intensas experimentações, o desenvolvimento motívico sem a dependência desse sistema. Para tanto, alguns dos procedimentos mais comuns não podiam mais ser utilizados; novas formas de organização e posterior variação do material musical deveriam ser criadas.

Porém, nem todas foram deixadas de lado. As primeiras obras *atonais*, especialmente as *Três Peças para Piano*, Op. 11, apresentam trechos cujo desenvolvimento motívico-temático do passado pode ser encontrado ao lado de novos princípios de organização do material musical, criados por Schönberg.

Entre os elementos oriundos da tradição tonal, podemos citar, no caso da primeira peça do Op. 11, um *motivo principal* que permeia toda a peça. Apresentando variações de que já se haviam servido muitos compositores (expansão intervalar, variação rítmica e melódica, inversão intervalar, aumentação

⁴⁶ Arnold SCHÖNBERG, *Fundamentos da Composição Musical*, p. 35.

e diminuição), o motivo principal apresenta-se em momentos estruturalmente importantes.

Já entre os elementos de ruptura, estudaremos a organização *intervalar* do motivo principal, cuja estrutura – baseada em apenas três intervalos – está constituída de modo a transcender os aspectos de horizontalidade e verticalidade da construção motívica tradicional.

Antes de iniciar as análises, lembraremos alguns trechos do livro *Fundamentos da Composição Musical* ⁴⁷, em que o compositor expõe sua forma de entender a construção daquilo que denomina o “germe” da obra. O livro, apesar de tratar essencialmente do repertório tonal, traz pistas importantes para uma análise do tratamento motívico, também possível, em certos momentos, de aplicação ao repertório atonal schönberguiano.

No início do capítulo 3 dos *Fundamentos...*, Schönberg discorre sobre a constituição e importância do motivo como elemento ao mesmo tempo gerador e unificador da idéia musical.

O motivo geralmente aparece de uma maneira marcante e característica ao início de uma peça. Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente. Visto que quase todas as figuras de uma peça revelam algum tipo de afinidade para com ele, o motivo básico é freqüentemente considerado o “germe” da idéia: se ele inclui elementos, em última análise, de todas as figuras musicais subseqüentes, poderíamos, então, considerá-lo como o “mínimo múltiplo comum”; e, como ele está presente em todas as figuras subseqüentes, poderia ser denominado “máximo divisor comum”.

De qualquer maneira, tudo depende do uso que se faz dele. Que o motivo seja simples ou complexo, que seja formado de poucos ou muitos elementos, a impressão final da peça não será determinada por sua forma básica: tudo dependerá de seu tratamento e desenvolvimento.

(...)

Um motivo aparece continuamente no curso de uma obra: ele é repetido. A pura repetição, porém, engendra monotonia, e esta só pode ser evitada pela variação.⁴⁸

⁴⁷ Id. Ibid., p. 35.

⁴⁸ Id. Ibid., p. 35.

O aspecto da variação, como mostra o autor, é de suma importância. A respeito disso, Schönberg ainda diz:

Variação significa mudança: mas mudar cada elemento produz algo estranho, incoerente e ilógico, destruindo a forma básica do motivo.

Conseqüentemente, a variação exigirá a mudança de alguns fatores menos importantes e a conservação de outros mais importantes. A preservação dos elementos rítmicos produz, efetivamente, coerência (ainda assim, a monotonia não pode ser evitada sem ligeiras mudanças). No mais, a determinação dos elementos mais importantes depende do objetivo composicional: através de mudanças substanciais é possível produzir uma variedade de formas-motivo adaptáveis a cada função formal.⁴⁹

Tendo conceituado o motivo, adentraremos então o repertório atonal de Schönberg, analisando o tratamento motivico da primeira peça para piano do ciclo Op. 11.

As Três Peças para Piano, Op. 11

O ciclo Op. 11 inaugura, ao piano, o período no qual o compositor explorará a linguagem denominada *atonal-livre*. A busca pela “autonomia total das doze notas de nossa escala temperada, realizando, como segunda conseqüência, a completa liberação da dissonância”⁵⁰, chega a um primeiro patamar, ainda que sujeito a um amadurecimento da técnica e da estética atonais. O Op. 11 representa o começo da segunda etapa do compositor e o ponto de partida para o abandono da tonalidade clássica. Pode-se, então, afirmar que constitui uma quebra com o passado e que teve efeito permanente na música do restante do século XX. O caráter marcante desse pequeno ciclo é apontado por Paz como “(...) não [apenas] a primeira obra revolucionária de Schönberg (...), mas aquela em que, em termos gerais, os processos dissolventes da tonalidade conservam mais continuidade e conseqüência, obtidas após uma evolução lenta, reflexiva e

⁴⁹ Id. Ibid., p. 36.

⁵⁰ Juan Carlos PAZ, op. cit., p. 109.

organizada, que ao chegar a este ponto já podia assegurar a seu autor haver ele *conseguido quebrar o círculo de uma estética sedentária*”⁵¹ [grifo nosso].

O ciclo Op. 11, formado por três peças, foi a primeira obra *atonal*⁵² de Schönberg a ser publicada por uma editora de prestígio, a Universal Edition (outubro de 1910⁵³), além de ser sua primeira obra para *piano* publicada.

As primeiras duas foram compostas em fevereiro de 1909 e a terceira em agosto do mesmo ano. Nesse período, Schönberg compunha concomitantemente as *Cinco Peças Orquestrais*, Op. 16, e, logo depois, iniciaria a ópera *Erwartung* (“A Espera”), catalogada como Op. 17.

Na tabela abaixo (Exemplo 2.1), podemos observar a cronologia da composição das *Três Peças*, Op. 11⁵⁴.

EXEMPLO 2.1 – Tabela cronológica da composição das *Três Peças*, Op. 11

PEÇA	DATA DE INÍCIO	DATA DE TÉRMINO
Nº 1	-	19 - fevereiro - 1909
Nº 2	22 - fevereiro - 1909	-
Nº 3	-	7 - agosto - 1909

⁵¹ Id. Ibid., p. 105.

⁵² O *Quarteto de Cordas*, Op. 10, cujos dois movimentos finais são reconhecidos como a primeira experiência atonal concreta, foi publicado em 1909, porém apenas particularmente.

⁵³ Cf. Exemplo 1.22.

⁵⁴ Jan MAEGAARD, *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg*, p. 63-70, apud Bryan R. SIMMS, op. cit., p. 60.

I. Aspectos gerais das *Três Peças*, Op. 11

Apesar de editadas em conjunto, serem conhecidas como um ciclo e possuírem a linguagem atonal em comum, somente as primeiras duas das três peças apresentam grande proximidade de caráter. A primeira, em andamento “moderado”, traz um elemento motivico-temático que permeia toda a peça. A segunda, “muito lentamente”, inicia-se com um *ostinato* no baixo, que marca todas as entradas do material temático principal, além de ser elemento gerador de variações do material principal em diversas passagens da peça. Já a terceira peça, em andamento “movido”, surge com extrema violência e ausência total de material temático, diferentemente das duas anteriores, que o apresentam claramente no início da peça. Leibowitz sugere o termo *atematismo* para definir essa “inexistência” de tema.⁵⁵

Um aspecto de grande importância é o uso de intensidades extremas. A terceira peça do Op. 11 inicia-se em *fortissimo*, ao contrário das anteriores, que apresentam seu material motivico-temático principal em *piano* ou *pianissimo*, com pouco uso das dinâmicas superiores ao *forte*, e até grande frequência de dinâmicas inferiores ao *pianissimo*. A segunda peça, por exemplo, pede com frequência “*ppp*” e até “*pppp*”, como mostra o Exemplo 2.2.

EXEMPLO 2.2 - Dinâmicas *pp* e *pppp* – Op. 11, n° 2 (c. 26-27)



⁵⁵ René LEIBOWITZ, op. cit., p. 79.

Outro elemento marcante e diferenciado da terceira peça do Op.11 é a rápida alternância de dinâmicas de grande contraste. Num trecho com cerca de 3 compassos, por exemplo, Schönberg pede “*fff*”, um *diminuendo* em duas notas para “*p*”, seguido logo após de um súbito “*fff*” novamente, caindo para um súbito “*pp*”, como mostra o Exemplo 2.3.

EXEMPLO 2.3 - Dinâmicas extremas – Op. 11, n° 3 (c. 3-6)



A alternância de andamentos bastante contrastantes também é marca da terceira peça do Op. 11. Inicialmente em *bewegte* (“movido”), traz indicações, em seqüência, dos termos *etwas langsamer* (“mais lentamente”), *viel rascher* (“muito rápido”), *viel langsamer* (“muito lentamente”), *sehr langsamer* (“muitíssimo lentamente”), *etwas langsamer* (“mais lentamente”), *rascher* (“rápido”), isso tudo em cerca de 6 compassos! Além disso, Schönberg utiliza termos como *heftig* (“violento, impetuoso”), *beschleunigt* (“apressado, acelerado”), *drängend* (“empurrado, impelido”), entre outros. Esses termos relacionam-se muito mais ao caráter emocional que permeia todo o repertório atonal de Schönberg, que nesse período se aproxima da arte *expressionista*⁵⁶, do que a meras indicações de andamento.

⁵⁶ Cf. nota 6, Introdução.

Quanto às indicações de dinâmica, a primeira peça do Op. 11 é marcada por intensidades medianas e até mais freqüentemente voltadas para dinâmicas mais suaves, abrangendo do *ppp* ao *ff*, este último aparecendo apenas uma vez, enquanto o primeiro, inclusive as dinâmicas *pp* e *p*, aparecem na maior parte da peça.

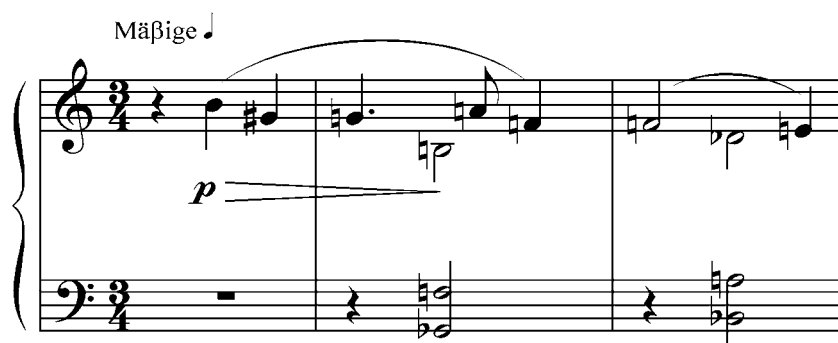
O Motivo Principal: duas formas de tratamento, dois caminhos paralelos

A utilização de um motivo principal como elemento gerador do material musical e unificador de uma composição, denominado, por exemplo, *tema*, na sonata, ou *sujeito*, na fuga, é um procedimento cuja utilização dentro dos princípios da tradição tonal já foi comentada anteriormente. Schönberg também o utiliza, em parte da maneira tradicional (como é o caso de suas primeiras obras *Noite Transfigurada*, Op. 4, e o *Primeiro Quarteto de Cordas*, Op. 7)⁵⁷ e em parte de maneira inovadora. No caso do ciclo Op. 11, muitos elementos da tradição do desenvolvimento motivico ainda permanecem na primeira das três peças, sendo aos poucos abandonados ainda durante o ciclo.

O texto de Schönberg, citado no início deste capítulo, afirma de modo claro que “o motivo geralmente aparece de uma maneira marcante e característica ao início de uma peça” e que seus “fatores constitutivos (...) são intervalares e rítmicos (...)”. A partir dessas considerações iniciais, podemos entender o motivo básico e “germe” da idéia musical da primeira peça do ciclo Op. 11 como sendo o material apresentado nos compassos 1-3, transcritos para o Exemplo 2.5.

⁵⁷ Cf. Cap. 1.

EXEMPLO 2.5 – Motivo “germe” – Op. 11, nº 1 (c. 1-3)



A observação de que esta melodia, aqui denominada *motivo melódico principal* (MMP)⁵⁸, é utilizada em três momentos distintos, porém de igual importância – o início da peça, a abertura da segunda seção e a recapitulação que antecede a *coda* – leva-nos a concluir que o material apresentado nos compassos iniciais é de extrema importância para a unidade da peça. No Exemplo 2.6, podemos observar essas três apresentações, analisadas mais profundamente na sequência.

⁵⁸ Utilizaremos a partir deste momento a sigla MMP para denominar o *motivo melódico principal*.

EXEMPLO 2.6 – O motivo melódico principal (MMP) como elemento demarcador das seções – Op. 11, n° 1 (c. 1-3; 34-36; 53-55)

a) Op. 11, n° 1 – c. 1-3

Mäßige

p

b) Op. 11, n° 1 – c. 34-36

pp

ppp

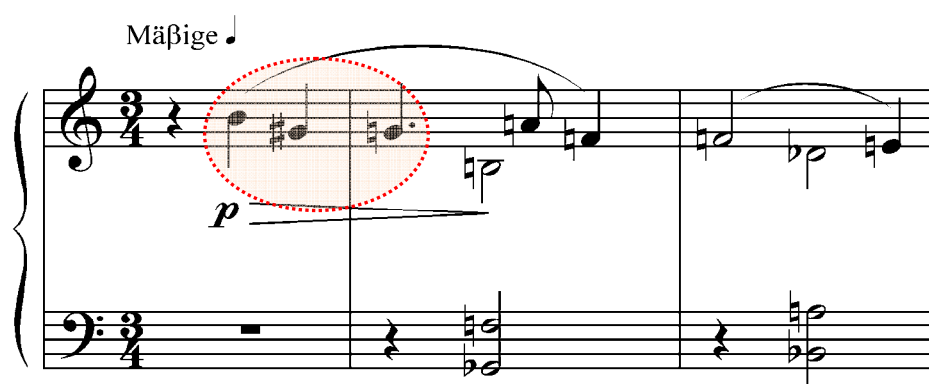
c) Op. 11, n° 1 – c. 53-55

p gebunden

cresc.-

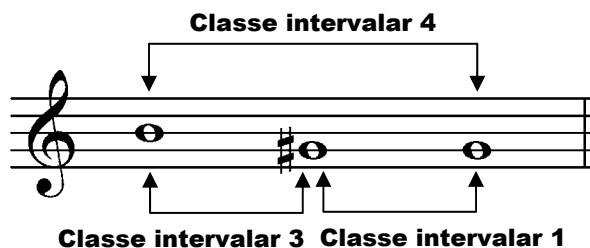
Além do aspecto facilmente identificável relacionado ao tratamento melódico do trecho, observamos um conjunto de notas⁵⁹ de extrema importância para a nossa análise.

EXEMPLO 2.7 - Conjunto de intervalos – Op. 11, nº 1 (c. 1-3)



Este conjunto, circulado em vermelho no Exemplo 2.7, contém as notas SI-SOL#-SOL. Pela noção de equivalência enarmônica e de classes intervalares, próprias da Teoria dos Conjuntos, obtemos um conjunto de *três* intervalos que será utilizado motivicamente por toda a peça, a que chamaremos *motivo intervalar principal* (MIP)⁶⁰. No Exemplo 2.8, vemos os intervalos presentes no conjunto acima descrito.

EXEMPLO 2.8 - Classes intervalares - motivo intervalar principal (MIP)

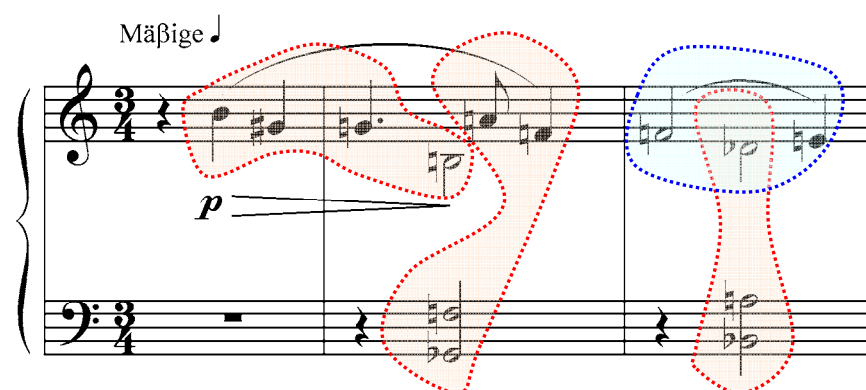


⁵⁹ Joseph N. STRAUS, *Introduction to Post-Tonal Theory*, p. 9.

⁶⁰ Do mesmo modo que o MMP, utilizaremos, a partir deste momento, a sigla MIP para denominar o *motivo intervalar principal*.

Podemos observar, logo nos compassos iniciais da peça, a presença de várias ocorrências do conjunto (134), combinado de várias formas. Schönberg se utilizará desse conjunto tanto melódica quanto harmonicamente, combinando ainda as duas possibilidades. No Exemplo 2.9⁶¹, podemos verificar tais ocorrências.

EXEMPLO 2.9 – Conjunto intervalar (134) e sua inversão – Op. 11, n° 1 (c. 1-3)



As duas formas de tratar o material principal (ou, segundo o próprio Schönberg, o “germe” da peça) serão analisadas daqui em diante de forma paralela. A primeira trata da utilização da melodia dos três compassos iniciais (MMP) como maneira de unificar e dar coerência à obra; a segunda, da construção de grande parte do discurso musical baseada no conjunto de classes de intervalos (134) (MIP). Apontaremos ora momentos em que a melodia é apresentada literalmente – com todas as transformações ligadas aos procedimentos tradicionais de variação motivica, cuja origem remonta ao uso tradicional do motivo –, ora momentos em que, apesar de não haver nenhuma semelhança melódica aparente, o desenvolvimento motivico é gerado a partir do

⁶¹ Id. Ibid., p. 40, e também Timothy SMITH, *Motivic Development and Saturation*. Disponível em <<http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/inv.html>>

conjunto das classes intervalares, de forma a possibilitar unidade ainda maior à peça.

Essas duas formas de pensar e utilizar o motivo no desenvolvimento das idéias musicais referem-se tanto aos aspectos de transfiguração da tradição – em que se utiliza determinado procedimento já tradicional com nova roupagem e em nova situação, mantendo, porém, muitas das características de seu uso comum (MMP) – quanto ao aspecto de ruptura – em que uma nova forma de pensar o motivo gera todo um procedimento realmente novo, nunca antes utilizado (MIP).

O Motivo Principal: desenvolvimento ao longo da *Peça*, Op. 11, nº 1

Uma das possibilidades de variação motívica tradicional trata da *expansão e compressão intervalar e rítmica*, isto é, poder apresentar um mesmo motivo, tanto melódica quanto ritmicamente, estendido ou comprimido.

No Exemplo 2.10, podemos observar três apresentações do MMP, nas quais a variação por expansão intervalar acontece progressivamente, gerando uma extensão de 5ª Justa, 6ª menor e 7ª menor em cada uma das apresentações, respectivamente.

EXEMPLO 2.10 – Expansão intervalar do MMP – Op. 11, nº 1

a) Op. 11, nº 1 – c. 1-3

5ª JUSTA

Mäßige

p

b) Op. 11, nº 1 – c. 9-11

5ª AUM / 6ª MENOR

langsamer

p

Terminação ascendente

c) Op. 11, nº 1 – c. 16-18

7ª MENOR

Terminação descendente

Em comparação ao MMP apresentado no Exemplo 2.10-a, podemos observar modificações importantes ocorridas nesses dois retornos do MMP:

2.10-b) Compassos 9 a 11

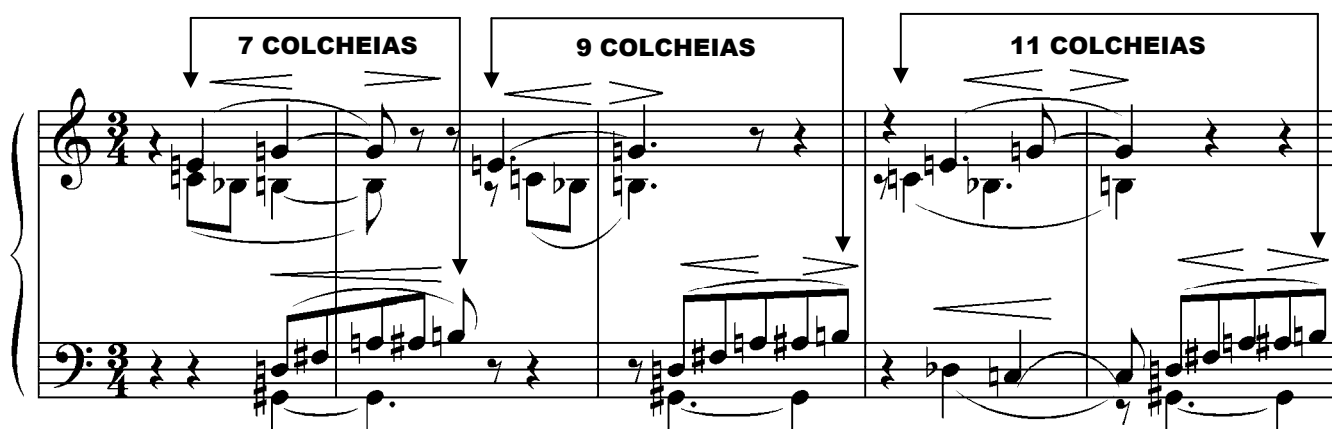
- Expansão dos intervalos iniciais - 3ª menor torna-se 3ª maior, 2ª menor torna-se 2ª maior;
- Alteração dos intervalos centrais: 3ª-4ª notas formavam, na primeira apresentação, uma 2ª maior, agora formam uma 6ª menor; 4ª-5ª notas formavam uma 3ª maior, agora formam uma 7ª maior. Na verdade, é apenas um rearranjo, sendo possível encontrar tanto a 3ª (inversão da 6ª) quanto a 2ª (inversão da 7ª) presentes, mas em situação diversa da primeira apresentação do MMP;
- Terminação ascendente, em vez da descendente primeiramente utilizada.

2.10-c) Compassos 16 a 18

- Inversão da terminação: terminação ascendente na segunda apresentação e descendente na terceira;
- Ritmo alterado – duas notas iniciais em colcheia; 4ª e 5ª notas ritmicamente diminuídas e invertidas: de colcheia e semínima, na primeira apresentação, para colcheia e semicolcheia, na segunda. Ou seja, inversão das figuras curtas com as longas e utilização de figuração de menor valor.

Em outra situação, agora com o material apresentado logo após o MMP dos três compassos iniciais, aqui denominado *conseqüente*, a variação de *expansão rítmica* acontece de maneira notável (Exemplo 2.11).

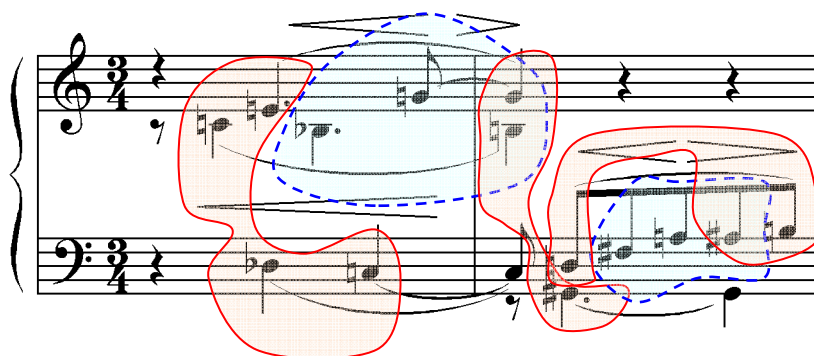
EXEMPLO 2.11 – Expansão rítmica – Op. 11, nº 1 (c. 4-8)



Como podemos notar no Exemplo 2.11, a cada uma das 3 vezes que o material é apresentado, a figuração rítmica cresce em *duas colcheias*, gerando 7, 9 e 11 colcheias, respectivamente.

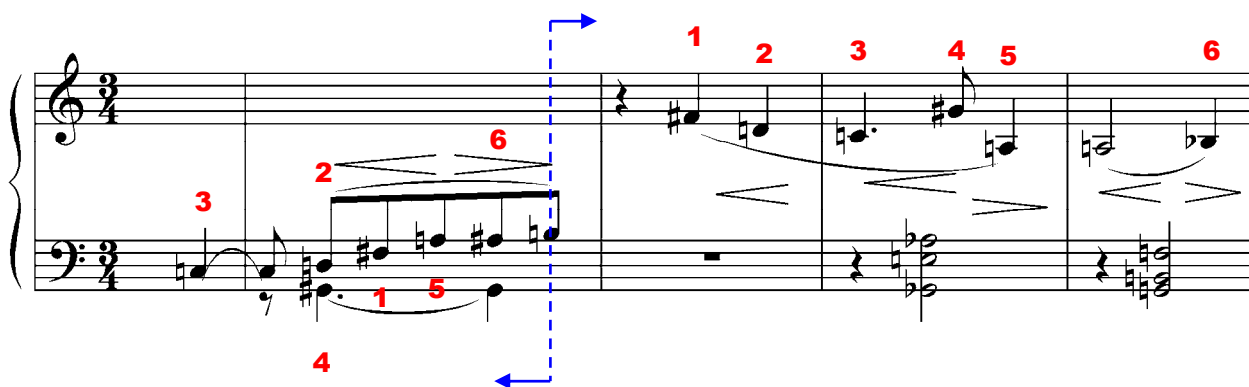
Apesar de toda a variação aplicada a esse material motivico, não podemos deixar de apontar a identificação com a estrutura de classes intervalares (134) do MIP, ou seja, mesmo com toda a variação identificada, vemos que o conjunto intervalar (134) está presente praticamente o tempo todo, como mostra o Exemplo 2.12.

EXEMPLO 2.12 – Relações do conseqüente com o MIP (134) – Op. 11, nº 1 (c. 7-8)



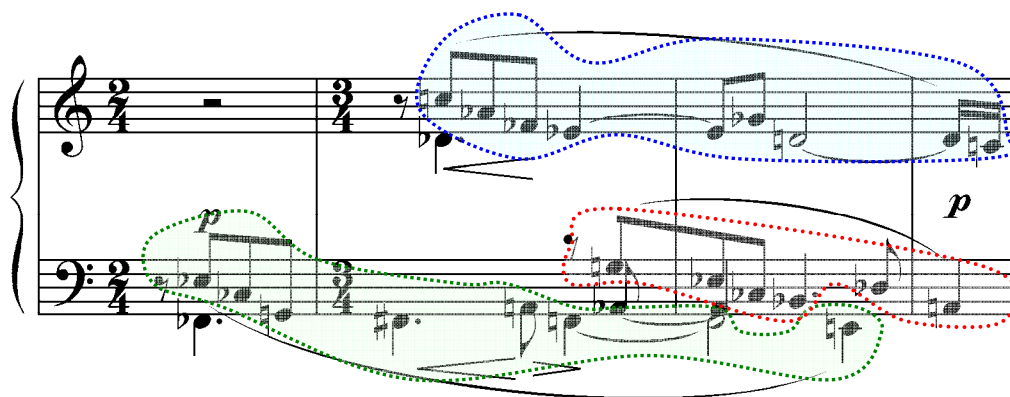
Além dessa identificação com o conteúdo intervalar do conjunto (134), há outro aspecto importante: as notas das vozes *inferiores* dos compassos 7 e 8, com exceção da primeira e da última, são as mesmas da segunda apresentação do MMP, nos compassos 9-11, iniciado na nota FÁ#. No exemplo abaixo (Exemplo 2.13), as notas do MMP estão numeradas de 1 a 6 (após a linha tracejada), com suas respectivas notas no conseqüente (antes da linha tracejada).

EXEMPLO 2.13 – Conseqüente e MMP com as mesmas notas – Op. 11, nº 1 (c. 7-11)



O MMP retorna várias vezes durante a peça, em situações distintas, freqüentemente com a função de delimitar seções da peça, reforçando a idéia de unidade gerada a partir do desenvolvimento temático tradicional. Como exemplo disso, o trecho compreendido entre os compassos 25 e 33 – espécie de “ponte” entre a primeira e a segunda seção – começa e termina com o MMP tratado imitativamente, como vemos no Exemplo 2.14.

EXEMPLO 2.14 – Motivo principal tratado em imitação – Op. 11, n° 1 (Ponte, c. 25-28)



Após esse momento, já no início da segunda seção, Schönberg apresenta o MMP com uma variação marcada pela *interferência* de uma 9ª menor escrita (2ª menor⁶²) inferior à nota principal do motivo em um ritmo de fusa, seguida de uma colcheia duplamente pontuada. Somente na última nota do MMP, a nota é superior à nota principal (escrita como 7ª maior, inversão da 2ª). Apesar de toda a aparente alteração rítmica, o MMP mantém sua figuração praticamente idêntica à figuração original. O Exemplo 2.15, a seguir, traz a 2ª seção da peça com o MMP dos compassos 34-36 e 36-38.

⁶² Para efeito de facilitação do entendimento e coerência com a análise que se seguirá, a indicação dos intervalos será feita pela relação de semitom.

EXEMPLO 2.15 – Segunda Seção – interferência da 2ª menor (asc. e desc.) em ritmo de fusa – Op. 11, nº 1 (c. 34-36 e 36-38)

a) Op. 11, nº 1 – c. 34-36

FIGURAÇÃO RÍTMICA SEMELHANTE

b) Op. 11, nº 1 – c. 36-38

FIGURAÇÃO RÍTMICA SEMELHANTE

Como podemos observar no Exemplo 2.15, a segunda apresentação do MMP, iniciada uma 3ª maior acima da primeira, não corresponde à ordem original dos intervalos. Schönberg apresenta a primeira vez com todos os intervalos exatamente idênticos ao MMP; a segunda – como uma espécie de conseqüente da primeira – traz vários saltos alterados (anotados em azul no exemplo acima): inicia-se com uma 3ª maior, em vez da original *menor*; sobe um semitom, em vez

de *descê-lo*; sobe um semitom, em vez de um *tom*; salta uma 4ª justa ascendente, em vez de uma 3ª *maior ascendente*; por fim, desce um semitom, de acordo com o original.

Na verdade, trata-se do próprio MMP amplamente variado, com todos os seus intervalos alternados e invertidos, como mostra o Exemplo 2.16.

EXEMPLO 2.16 – MMP e variações – Op. 11, nº 1 (c. 34-38)

a) Motivo - c.34-36
estrutura idêntica
ao MMP inicial

b) Motivo - c.36-38
alteração
na ordem
dos intervalos

**c) Reorganização
virtual do Motivo**

Intervalos descendentes

Intervalos ascendentes

3ª m 2ª m 2ª M

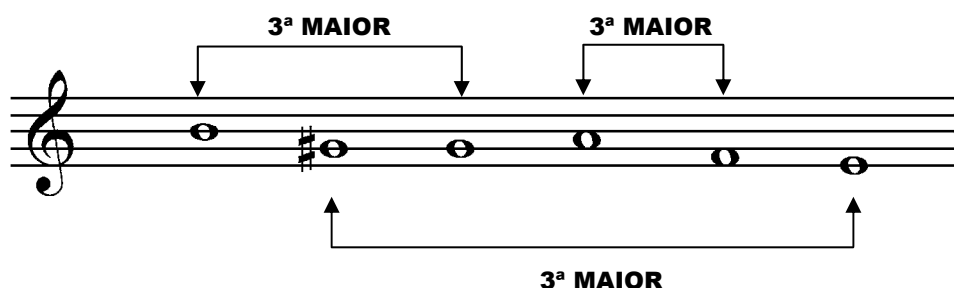
3ª M
acima,
em
vez de
abaixo

2ª m
acima,
em
vez de
abaixo

Podemos observar também, nas anotações em vermelho do Exemplo 2.16, que o MMP dos compassos 36-38 apresenta as notas de uma possível inversão do MMP original, porém apenas na segunda metade do motivo.

Outro fato notável no Exemplo 2.15 é a utilização do MMP dobrado em terças maiores. Na verdade, esse padrão já está previsto no próprio MMP dos compassos iniciais, que, como vemos no Exemplo 2.17, apresenta em sua estrutura três terças maiores tratadas melodicamente.

EXEMPLO 2.17 – Terças maiores no MMP – Op. 11, n° 1 (c. 1-3)



Toda a segunda seção da peça, iniciada no compasso 34, apresenta o tratamento em terças mostrado no exemplo acima. No início, o MMP está completo e é dobrado em terças maiores; em seguida, fragmentos deste motivo são apresentados em diversas progressões. Ao final da segunda seção, Schönberg apresenta o MMP com algumas alterações juntamente com os agrupamentos intervalares do MIP (Exemplo 2.18).

EXEMPLO 2.18 - Final da 2ª seção – Conjunto intervalar (134) em agrupamentos melódicos e harmônicos; MMP com dobramentos em terças; 2ª menor (tratada como 9ª menor e 7ª maior) entre soprano e voz intermediária; progressões com saltos de 4ª seguidos do conjunto (134)

49

MMP

3ª M

9ª m

ff

saltos 4ª

MMP

9ª m

9ª m

7ª M

3ª M

saltos 4ª + 3ª

saltos 4ª + 3ª

Como podemos observar, esses últimos quatro compassos da segunda seção desta peça – que antecedem a recapitulação do MMP em suas notas originais – apresentam uma espécie de *resumo* de todo o material nela utilizado.

Primeiramente, preparando a entrada com o MMP, temos uma seqüência de cinco agrupamentos melódicos e harmônicos do conjunto intervalar (134).

Logo em seguida, surge o MMP, numa tessitura bastante aguda e em *fortissimo* (a única dinâmica *ff* da peça), porém com algumas alterações notáveis:

- O primeiro intervalo melódico do MMP deveria ser uma 3ª menor; aqui, ele aparece como 3ª maior;
- O terceiro intervalo deveria ser uma 2ª maior, porém aparece aqui como 2ª menor;
- O quarto, que deveria ser uma 3ª maior, passa a ser uma 3ª menor.

Além disso, a extensão total dessa apresentação do MMP resulta numa 6ª menor (DÓ-SOL#), quando originalmente resultaria em uma 5ª justa.

Esse motivo é tratado com vários elementos já adotados anteriormente:

- As 2^{as} menores, acrescentadas entre cada nota do MMP nos compassos 34-38, aparecem, aqui, simultâneas às notas principais do motivo, tratadas como 9ª menor e, apenas no último tempo do compasso 51, como 7ª maior, tal como foi observado no Exemplo 2.18;
- O dobramento de 3^{as} maiores alterna-se entre as notas do extremo agudo e as notas intermediárias.

Juntamente com o MMP, o baixo realiza uma progressão com saltos de 4ª (justa e aumentada) seguidos de saltos de 3ª. Ao final de cada progressão, tem-se o conjunto (134), formado com as últimas três notas de cada uma das três seqüências realizadas pelo baixo.

Assim, antes de reapresentar o MMP nas mesmas notas do início e finalizar a primeira peça de seu Op. 11, Schönberg reúne muitos dos elementos gerados a partir da variação do material germe da peça em uma mesma apresentação, como uma espécie de resumo das variações do material principal e ponto culminante da peça.

O Exemplo a seguir (Exemplo 2.19) apresenta a recapitulação do MMP, em que todas as notas são *idênticas* às notas da apresentação inicial.

EXEMPLO 2.19 – Recapitulação – Op. 11, nº 1 (c. 53-55)

The image shows a musical score for Op. 11, No. 1, measures 53-55. The score is in 3/4 time and features a soprano voice line and a piano accompaniment. The soprano line is marked with red notes and a red slur, indicating the Main Melodic Motif (MMP). The piano accompaniment includes a section marked 'p gebunden' and a section marked 'cresc.'.

Como mostra o exemplo acima, o MMP, localizado na voz soprano, acontece sem nenhuma modificação quando comparado aos compassos iniciais, exceto a última figuração rítmica invertida, em que a nota FÁ aparece em semínima e a nota MI em mínima. É digno de menção que Schönberg apresenta o material das vozes inferiores do conseqüente dos compassos 4-5 (já analisado no Exemplo 2.11) como *figuração de acompanhamento* do MMP, sem a preocupação de reproduzir os sons simultâneos encontrados nos referidos compassos. Essa *fusão* de elementos mostra claramente o que foi apresentado em muitos exemplos: o tratamento motivico ultrapassa a noção de consecutividade e

simultaneidade, sendo possível estabelecer relações profundas entre os elementos motivicos e seus intervalos constituintes.

Para finalizar a peça, através de uma *coda*, Schönberg apresenta ainda três vezes o MMP, todos ritmicamente semelhantes, como mostra o Exemplo 2.20. A figuração rítmica é uma espécie de *diminuição* irregular em relação à primeira apresentação do motivo.

EXEMPLO 2.20 – *Coda* – Op. 11, n° 1 (c. 58-64)

1ª Apresentação

2ª Apresentação

3ª Apresentação

Quanto à construção melódica, temos alguns elementos importantes neste trecho final, como mostra o Exemplo 2.21.

EXEMPLO 2.21 – Variações melódicas do MMP na *coda*: 3ª menor, ao invés de 2ª menor; conjuntos (134) e sua inversão (c. 58-63)

The image displays three staves of musical notation, each representing a different presentation of the MMP (Melodic Motif Pattern) in the coda. The staves are labeled '1ª apres.', '2ª apres.', and '3ª apres.' on the left. Each staff contains a sequence of notes with various annotations. A red dashed line outlines a specific intervallic structure across the first two staves, while a blue solid line outlines a different structure. Below each staff, there are labels for intervals: '3ª m', '2ª m', '3ª m', '3ª M', and '2ª m'. The third staff has an additional '2ª m' label at the end. The notation includes treble clefs, key signatures, and various note values (half notes, quarter notes, eighth notes).

Por último, analisando a macroestrutura da peça, chegamos a algumas conclusões importantes. De todas as apresentações do MMP, somente três delas apresentam uma identificação plena nos aspectos rítmico e melódico: além da primeira, a apresentação que marca o início da segunda seção e a recapitulação. Observa-se que a primeira inicia-se com a nota SI; a segunda, FÁ e a terceira, novamente SI. Isso nos revela um eixo de trítono evidente. Como uma espécie de “modulação para o V grau” às avessas, Schönberg utiliza-se da relação de trítono como princípio que estrutura e organiza a forma da peça.

Outro fator importante é sua proporção. Com 64 compassos, cada apresentação do MMP se dá nos compassos 1-3, 34-36 e 53-55, respectivamente.

De acordo com a *Proporção Áurea*⁶³, um objeto será proporcionalmente perfeito se mantiver uma razão de 0,618 entre a parte menor e a maior. Entre os números iniciais da *Série de Fibonacci*, geradores da Proporção Áurea, temos, além do próprio 1, o número 34 e o 55, ambos encontrados nas últimas duas apresentações do MMP.

Assim, após a análise apresentada neste capítulo, podemos concluir que, para Schönberg, a inexistência, ou melhor, a “suspensão” da tonalidade implicava a ausência daquele suporte sobre o qual o motivo sempre se manteve seguro. No período barroco, o centro tonal representava um elemento de sustentação contra o qual era possível ouvir o motivo, essencialmente uma construção rítmico-melódica linear⁶⁴. Através das variações dentro dos graus da escala, observavam-se a existência e o desenvolvimento deste motivo, que estava sempre, porém, servindo a uma construção muito maior que ele próprio: um sistema que o abarcava e que funcionava independentemente dele.

A solução viera pela transformação do motivo em um elemento absolutamente independente. A variação melódica era aplicada, agora, também ao *acorde*. Da mesma maneira que se transformava uma melodia mediante a variação em movimento contrário, poder-se-ia aplicar tal variação a uma estrutura vertical e estática. Por meio das relações fundamentais de um motivo, Schönberg passa a entender os intervalos não apenas em sua *ordem* ou *direção*, mas também em sua *qualidade* de intervalo em si mesmo. Compreendeu, então, que a equivalência intervalar possibilitaria maior uniformidade motívica, gerada não só melodicamente, mas também nos agrupamentos acórdicos da composição musical.

⁶³ Proporção Áurea: correspondência harmônica entre duas partes desiguais, na qual a relação entre a parte menor e a maior é igual à relação entre a parte maior e o total da soma das duas partes.

⁶⁴ Timothy SMITH, op. cit., Disponível em <<http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/inv.html>>.

CAPÍTULO 3

O Método Dodecafônico, sua descoberta e a
aplicação na primeira obra inteiramente dodecafônica,
a Suíte para Piano, Op. 25

27B

Tram. Kirchen 25. 19. 21
Wonne

$\text{♩} = 6$

etwas harder... poco... a tempo

poco rit... etwas langsamer

poco rit... dolce... Tempo L.

poco rit... Tempo

Arnold Schönberg
Möding 6-11
Bernhardg 6-118

B. H. Nr. 11. C.
D. 14.

Figura 3.0 - Manuscrito com trechos e anotações do Intermezzo da Suíte, Op. 25

CAPÍTULO 3

O Método Dodecafônico, sua descoberta e a aplicação na primeira obra inteiramente dodecafônica:
a Suíte para Piano, Op. 25

I. O Método de Composição com Doze Sons ou Método Dodecafônico: breve histórico de sua descoberta e princípios estruturais

Breve histórico

A consolidação do método de composição que serviria de base para as novas composições de Schönberg viria cerca de nove anos depois da composição de *Pierrot Lunaire*, peça na qual surgem os primeiros indícios de organização da escrita atonal livre⁶⁵. Em um artigo publicado em 1941⁶⁶, denominado *Composition with Twelve Tones*, Schönberg define os fundamentos desse novo método de compor:

Depois de muitas tentativas infrutíferas durante uns doze anos, criei as bases de um novo processo de construção musical que parecia adequado para substituir as diferenciações estruturais que as harmonias tonais supriam anteriormente.

Chamei o processo de **Método de composição com doze sons que se relacionam somente um com o outro**.

Esse método compõe-se basicamente do uso constante e exclusivo de um conjunto de doze sons diferentes. Isso, é claro, vale dizer que nenhum som se repete dentro da série e que todos os sons da escala cromática são usados, embora em ordem diferente. Sob nenhum aspecto, essa série é igual à escala cromática.

Após um longo período de silêncio, em 1920, Schönberg inicia a composição de vários manuscritos simultaneamente, alguns dos quais, entretanto,

⁶⁵ Para melhor entender a questão, ver Bryan SIMMS, op. cit., pp. 119-139.

⁶⁶ Arnold SCHÖNBERG, *Style and Idea: selected writings of Arnold Schönberg*, p. 218.

concluídos somente anos depois. Entre 1920 e 1923, trabalhou em três obras concomitantemente: as *Cinco Peças para Piano*, Op. 23, a *Serenata*, Op. 24, e a *Suíte para Piano*, Op. 25. Em junho ou julho de 1920, Schönberg iniciou três peças para piano, tendo terminado duas rapidamente que se tornaram as peças nº 1 e nº 2 do Op. 23. Das três iniciadas, a terceira peça – concluída somente em 1923 – foi denominada nº 4 do mesmo *opus*. Duas outras peças para piano sem data conhecida, escritas no mesmo estilo e provavelmente no mesmo período, ficaram incompletas. Outras peças para septeto também foram iniciadas, tornando-se posteriormente parte da *Serenata*, Op. 24⁶⁷.

Entre os numerosos trabalhos publicados sobre o repertório dodecafônico de Schönberg, não há concordância quanto à *primeira* composição dodecafônica. Em carta de 1937, destinada a Nicolas Slonimsky, Schönberg diz:

[Com as *Peças para Piano*, Op. 23] cheguei a uma técnica que batizei (para uso próprio) de “composição com tons”, termo bastante vago, mas que significa alguma coisa para mim. Ou seja: em contraste com a maneira comum de usar um motivo, eu o usei praticamente como um ‘conjunto básico de doze sons’. A partir dele, compus outros motivos e temas – outros acompanhamentos e acordes também – mas o tema não se constituía de doze sons⁶⁸.

Parece que Schönberg primeiramente evidencia o uso do método dodecafônico nas *Cinco Peças para Piano*, Op. 23, em especial na quinta peça, *Walzer* (“Valsa”), a única com título. Porém, apesar de concluída no mesmo período que a *Suíte*, Op. 25 – em 1923 – e publicada antes, em novembro de 1923, enquanto a *Suíte*, Op. 25, ainda esperaria até junho de 1925 – coube ao *Präludium* do Op. 25, escrito entre 24 e 29 de julho de 1921, a distinção de figurar como sua primeira composição dodecafônica⁶⁹.

⁶⁷ Bryan R. SIMMS, op. cit., p. 187.

⁶⁸ Nicolas SLONIMSKY, *Music since 1900*, p. 1030, apud Bryan R. SIMMS, op. cit., p. 181.

⁶⁹ Entendendo-se o *Präludium* como peça completa, ao mesmo tempo parte de um ciclo a ser terminado posteriormente.

Embora baseada numa série de doze sons, a *Walzer* faz parte de um ciclo que coexiste de forma tranqüila com outras peças escritas em estilo menos rigoroso. Assim, a *Suíte para Piano*, Op. 25 – iniciada em julho de 1921 (o *Präludium* e o começo do *Intermezzo*) e terminada em março de 1923 – por se tratar de obra inteiramente derivada de um conjunto de doze notas e escrita rigorosamente de acordo com o postulado do *método dodecafônico*, é de importância histórica única. Segundo Paz, apesar de iniciar as experimentações dodecafônicas no Op. 23, “(...) seu máximo rendimento encontra-se na ‘Suite für Klavier’, Op. 25 (...)”⁷⁰.

Sobre o Método

O método dodecafônico, cuja estrutura baseia-se num “conjunto de doze notas diferentes”, possibilita ao compositor uma espécie de “definição harmônica”, uma vez que cada conjunto de notas ou *série* “estabelece uma sucessão de sons ao mesmo tempo em que os centros de gravitação oriundos dela e que, portanto não são utilizáveis em outra”⁷¹, trazendo, assim, uma sonoridade única para cada obra. Cada conjunto de notas origina relações temáticas e harmônicas distintas e inimitáveis.

Webern explica a “criação” desse método como uma necessidade de busca por coerência, acrescentando que “certamente a coerência máxima ocorre quando todas as vozes enunciam a mesma idéia – a maior coerência imaginável!”⁷².

No que se refere às possibilidades melódicas do material musical, a série carrega ampla variedade de apresentações. Schönberg expõe em seu artigo, por meio de um gráfico⁷³, as quatro formas primárias: *Original*, *Inversão*, *Retrógrado* e *Retrógrado da Inversão* (Exemplo 3.1). Depois dessa primeira

⁷⁰ Juan Carlos PAZ, op. cit., p. 119.

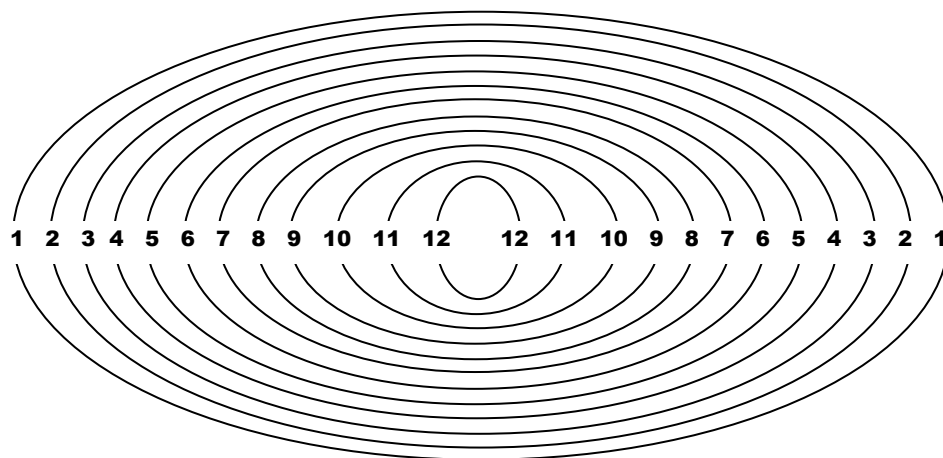
⁷¹ Id. Ibid., p. 118.

⁷² Anton WEBERN, *O Caminho para a Música Nova*, p. 96.

⁷³ Arnold SCHÖNBERG, *Style and Idea: selected writings of Arnold Schönberg*, p. 224. Cf. Ex. 1.13, Cap. 1.

variação, obtêm-se, pela transposição a cada grau da série original, 48 possibilidades de combinação melódica.

EXEMPLO 3.1 – Gráfico com as Quatro Formas Primárias



Em seu caráter harmônico, a série apresenta agrupamentos verticais decorrentes de sua divisão proporcional, podendo segmentar-se em 6 acordes de 2 notas, 4 acordes de 3 notas, 3 acordes de 4 notas, 2 acordes de 6 notas ou até 1 acorde com todas as 12 notas presentes na série.

II. A *Suíte*, Op. 25

Como foi observado no Capítulo 1, a quarta composição de Arnold Schönberg destinada ao piano – a *Suíte*, Op. 25 – ocupa um lugar de destaque em toda a sua obra. Passemos então à etapa inicial da análise da peça, com os aspectos preliminares.

Aspectos preliminares da análise da *Suíte*, Op. 25

a) Os movimentos que constituem a *Suíte*, Op. 25

A *Suíte para Piano*, Op. 25, é constituída pela seguinte seqüência de movimentos:

- *Präludium*;
- *Gavotte*;
- *Musette* (*Gavotte Da Capo*);
- *Intermezzo*;
- *Menuett e Trio* (*Menuett Da Capo*);
- *Gigue*.

No Exemplo 3.2, é possível observar as datas de início e conclusão de cada uma das peças da suíte⁷⁴.

EXEMPLO 3.2 – TABELA: Cronologia da composição das peças do Op. 25

PEÇA	INÍCIO		CONCLUSÃO	ESTRÉIA
1. <i>Präludium</i>	24 julho 1921		29 julho 1921	20 outubro 1923 <i>Konzerthaus, Mozart-Saal, Praga</i> <i>Verein für musikalische Privataufführungen</i> (“Sociedade para Apresentações Musicais Privadas” de Praga) Eduard Steuermann
4. <i>Intermezzo</i>	25 julho 1921	19 fevereiro 1923	23 fevereiro 1923	
2. <i>Gavotte</i>	23 fevereiro 1923		27 fevereiro 1923	
3. <i>Musette</i>	23 fevereiro 1923		2 março 1923	
5a. <i>Menuett</i>	23 fevereiro 1923		3 março 1923	
5b. <i>Trio</i>	3 março 1923			
6. <i>Gigue</i>	2 março 1923		8 março 1923	

Neste quadro, a disposição dos movimentos da suíte não corresponde àquela conhecida na obra. O *Intermezzo* – o segundo movimento a ter sido iniciado, logo após o *Präludium* em julho de 1921 – figura como *quarto* movimento

⁷⁴ Josef RUFER, *The Works of Arnold Schönberg: a Catalogue of his Compositions, Writings and Paintings*, pp. 45, 128, apud Robert Edward BLASCH, *A Structural and Interpretative Analysis of the Suíte for Piano Op. 25, by Arnold Schönberg*, p. 11.

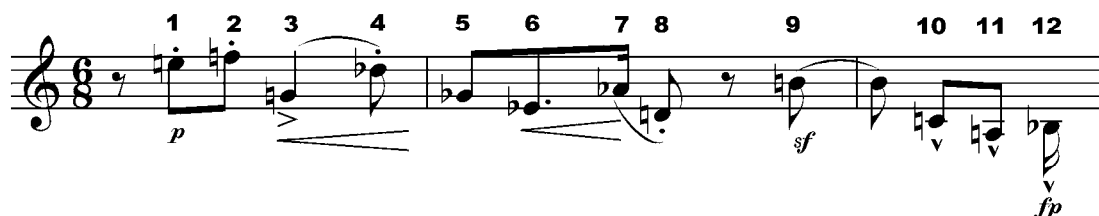
na suíte. Apesar dessa proximidade, não foi terminado logo – diferentemente do *Präludium* –, mas ficou interrompido por um longo período, sendo retomado em 19 de fevereiro de 1923, momento em que Schönberg reinicia a composição dos outros movimentos em uma seqüência cronológica e sem qualquer intervalo de tempo significativo, completando a obra em 8 de março do mesmo ano.

Ao que parece, as duas partes referidas da “futura suíte” deveriam constituir um conjunto de peças sem, inicialmente, nenhuma referência à forma *suíte*⁷⁵, por tratar-se essencialmente de formas livres por excelência.

b) O conjunto serial básico do Op. 25: a construção da matriz e suas implicações estruturais

A *série*, segundo as regras da utilização do método dodecafônico, deve ser o primeiro material a ser apresentado. Assim, nos primeiros compassos da *Suíte*, Op. 25, encontra-se a sua série de doze sons fundamentais, mostrada no Exemplo 3.3:

EXEMPLO 3.3 – *Präludium* da *Suíte*, Op. 25 – série dodecafônica (c. 1-3, voz superior)



Qualquer série, inclusive esta em questão, apresenta quatro formas básicas: *Original*, *Inversão* (em que todos os intervalos têm a direção invertida), *Retrógrado* (leitura do original de trás para a frente) e *Retrógrado da Inversão* (o retrógrado com os intervalos na direção inversa ou a inversão lida de trás para a frente).

⁷⁵ Josef RUFER, op. cit., apud Robert Edward BLASCH, op. cit., p. 11.

Partindo da série apresentada no Exemplo 3.3, pode-se construir a sua *matriz básica*⁷⁶, em que estão presentes as quatro formas. Podemos observar no Exemplo 3.4 a matriz da série do Op. 25.

EXEMPLO 3.4 – Matriz do conjunto dodecafônico – *Suíte*, Op. 25

I

+

+

+

+

0

1

3

9

2

11

4

10

7

8

5

6

← R

0	MI	FÁ	SOL	RÉb	SOLb	Mib	LÁb	RÉ	SI	DÓ	LÁ	Sib	0
11	Mib	MI	SOLb	DÓ	FÁ	RÉ	SOL	RÉb	Sib	SI	LÁb	LÁ	11
9	RÉb	RÉ	MI	Sib	Mib	DÓ	FÁ	SI	LÁb	LÁ	SOLb	SOL	9
3	SOL	LÁb	Sib	MI	LÁ	SOLb	SI	FÁ	RÉ	Mib	DÓ	RÉb	3
10	RÉ	Mib	FÁ	SI	MI	RÉb	SOLb	DÓ	LÁ	Sib	SOL	LÁb	10
1	FÁ	SOLb	LÁb	RÉ	SOL	MI	LÁ	Mib	DÓ	RÉb	Sib	SI	1
8	DÓ	RÉb	Mib	LÁ	RÉ	SI	MI	Sib	SOL	LÁb	FÁ	SOLb	8
2	SOLb	SOL	LÁ	Mib	LÁb	FÁ	Sib	MI	RÉb	RÉ	SI	DÓ	2
5	LÁ	Sib	DÓ	SOLb	SI	LÁb	RÉb	SOL	MI	FÁ	RÉ	Mib	5
4	LÁb	LÁ	SI	FÁ	Sib	SOL	DÓ	SOLb	Mib	MI	RÉb	RÉ	4
7	SI	DÓ	RÉ	LÁb	RÉb	Sib	Mib	LÁ	SOLb	SOL	MI	FÁ	7
6	Sib	SI	RÉb	SOL	DÓ	LÁ	RÉ	LÁb	FÁ	SOLb	Mib	MI	6

↑ RI

0

1

3

9

2

11

4

10

7

8

5

6

Observando o exemplo acima, podemos conhecer aspectos importantes na leitura da matriz serial. Quanto à denominação das formas, são elas *Original* (O), *Inversão* (I), *Retrógrado* (R) e *Retrógrado da Inversão* (RI). Os números nas colunas e fileiras das extremidades apresentam as transposições das formas O, I, R e RI. Para facilitar a leitura das transposições e inversões em relação ao original, adotamos MI=0, sendo MI a primeira nota da série do Op. 25⁷⁷.

⁷⁶ Bryan R. SIMMS, *Music of the Twentieth Century: style and structure*, pp. 68-78.

⁷⁷ Martha Hyde adota “DÓ=0” para nomear as formas, sendo toda a nomeação diferente da apresentada aqui em virtude da mudança de numeração dos semitons. Sendo DÓ=0 a forma original, antes denominada O₀ na série em questão, passaria a ser O₄, por estar “MI” a quatro semitons de “DÓ”. Martha HYDE, *Dodecaphony: Schönberg*. In: Jonathan DUNSBY, *Early twentieth-century Music (Models of Musical Analysis)*, pp. 56-80.

Assim, temos, para cada número de O, I, R e RI, a distância exata em semitons da nota MI inicial da série.

Observando mais de perto, vê-se a forma Original (O_0), que corresponde à série original, apresentada na primeira fileira da tabela, da esquerda para a direita.

$$O_0$$

MI	FÁ	SOL	RÉ b	SOL b	MI b	LÁ b	RÉ	SI	DÓ	LÁ	SI b
----	----	-----	--------	---------	--------	--------	----	----	----	----	--------

A próxima forma acrescentada à matriz é a *Inversão* (I_0), localizada à extrema esquerda da tabela, de cima para baixo.

$$I_0$$

MI	MI b	RÉ b	SOL	RÉ	FÁ	DÓ	SOL b	LÁ	LÁ b	SI	SI b
----	--------	--------	-----	----	----	----	---------	----	--------	----	--------

As fileiras abaixo de O_0 apresentam suas possibilidades de transposição, com os números à esquerda indicando a distância intervalar entre a primeira nota da série (MI) e a primeira nota da transposição. Observe que a transposição apresentada na matriz abaixo de O_0 é O_{11} , porque a distância entre MI (primeira nota da série) e MI b (primeira nota da transposição), ascendentemente, é de 11 semitons.

O_0	MI	FÁ	SOL	RÉ \flat	SOL \flat	MI \flat	LÁ \flat	RÉ	SI	DÓ	LÁ	SI \flat
	<div style="text-align: center;"> \updownarrow 11 semitons </div>											
O_{11}	MI \flat	MI	SOL \flat	DÓ	FÁ	RÉ	SOL	RÉ \flat	SI \flat	SI	LÁ \flat	LÁ

Além da matriz, também podemos conhecer algumas qualidades intrínsecas da série em questão. No Exemplo 3.5, é possível observar os vários aspectos de simetria contidos na série dodecafônica da *Suíte*, Op. 25.

EXEMPLO 3.5 – Qualidades de simetria contidas na série da *Suíte*, Op. 25

The musical notation illustrates the dodecaphonic series O_0 and its symmetrical properties. The series is written on a single staff. Above it, four staves illustrate various intervals: a tritone (MI-SI \flat), two 2^a m intervals (MI-FÁ and LÁ-SI \flat), two tritones (MI-SI \flat and SI-LÁ), and two 3^a m intervals (MI-FÁ and LÁ-SI \flat). The notation includes notes on a staff with a key signature of one flat and a common time signature.

Entre os dados importantes a notar, estão:

- Intervalo de trítono entre a primeira e a última nota da série (MI-SI \flat);
- Início e final da série com o intervalo de 2^a menor (MI-FÁ; LÁ-SI \flat);

- Eixo de simetria entre a 5ª e 6ª nota da série (3ª menor), gerando, na leitura do centro para as extremidades, intervalos de 4ª justa / 5ª justa e trítono;
- Duas seqüências de 3ª menor e 2ª menor entre a 8ª-9ª e 9ª-10ª notas e entre a 10ª-11ª e 11ª-12ª.

Essas informações serão valiosas quando forem iniciados o reconhecimento da série e suas variações ao longo da peça.

Outra forma de construir a matriz serial diz respeito à substituição das notas pelos números correspondentes em uma relação fixa determinada. Por exemplo: quando é definido $DÓ=0$, pode-se construir a seqüência de notas da série partindo dos números correspondentes em relação à distância intervalar. Observe o Exemplo 3.6:

EXEMPLO 3.6 – Matriz numérica do conjunto dodecafônico da <i>Suíte</i> , Op. 25													
	I ₀	I ₁	I ₃	I ₉	I ₂	I ₁₁	I ₄	I ₁₀	I ₇	I ₈	I ₅	I ₆	
O ₀	4	5	7	1	6	3	8	2	11	0	9	10	R ₀
O ₁₁	3	4	6	0	5	2	7	1	10	11	8	9	R ₁₁
O ₉	1	2	4	10	3	0	5	11	8	9	6	7	R ₉
O ₃	7	8	10	4	9	6	11	5	2	3	0	1	R ₃
O ₁₀	2	3	5	11	4	1	6	0	9	10	7	8	R ₁₀
O ₁	5	6	8	2	7	4	9	3	0	1	10	11	R ₁
O ₈	0	1	3	9	2	11	4	10	7	8	5	6	R ₈
O ₂	6	7	9	3	8	5	10	4	1	2	11	0	R ₂
O ₅	9	10	0	6	11	8	1	7	4	5	2	3	R ₅
O ₄	8	9	11	5	10	7	0	6	3	4	1	2	R ₄
O ₇	11	0	2	8	1	10	3	9	6	7	4	5	R ₇
O ₆	10	11	1	7	0	9	2	8	5	6	3	4	R ₆
	RI ₀	RI ₁	RI ₃	RI ₉	RI ₂	RI ₁₁	RI ₄	RI ₁₀	RI ₇	RI ₈	RI ₅	RI ₆	

Observa-se a substituição de notas por números, cada um correspondente a cada uma das 12 notas das quatro formas. Tomando como exemplo novamente a forma O_0 , podemos comparar as notas da matriz apresentada no Exemplo 3.4 com a numeração da matriz do Exemplo 3.6:

EXEMPLO 3.4: O_0

MI	FÁ	SOL	RÉ b	SOL b	MI b	LÁ b	RÉ	SI	DÓ	LÁ	SI b
----	----	-----	--------	---------	--------	--------	----	----	----	----	--------

EXEMPLO 3.6: O_0

4	5	7	1	6	3	8	2	11	0	9	10
---	---	---	---	---	---	---	---	----	---	---	----

A construção da matriz numérica facilita alguns aspectos da análise, principalmente quando se busca encontrar seqüências de notas em comum nas várias formas. Nas análises, a matriz numérica será utilizada para melhor localizar díades, tricordes, tetracordes e hexacordes gerados a partir do conjunto dodecafônico. Nesses casos, a seqüência de números torna-se mais visível na matriz que a seqüência das letras e números correspondentes à ordem de entrada na série.

c) Localização da série no Op. 25 a partir de sua matriz básica: as formas utilizadas e suas propriedades

A *Suíte*, Op. 25, em toda a sua extensão, apresenta 8 formas da série, 4 das quais são formadas por notas distintas e outras 4 originadas dos respectivos retrógrados, cuja seqüência, como já foi visto, baseia-se na leitura de trás para a frente, gerando as mesmas notas de seu original. São elas:

- Duas formas originais: a série propriamente dita – O_0 – e sua transposição 6 semitons cima – O_6 ;
- Duas inversões, ambas relacionadas às duas formas originais apresentadas: I_0 e I_6 ;
- Dois retrógrados das duas originais apresentadas: R_0 e R_6 ;
- E, por fim, dois retrógrados das duas inversões apresentadas: RI_0 e RI_6 .

Podemos observar mais de perto e entender algumas relações existentes entre essas oito formas aqui descritas. Vejamos o Exemplo 3.7:

EXEMPLO 3.7 – Relações entre as 8 formas seriais apresentadas na *Suíte*, Op. 25

O₀	4	5	7	1	6	3	8	2	11	0	9	10
O₆	10	11	1	7	0	9	2	8	5	6	3	4

I₀	4	3	1	7	2	5	0	6	9	8	11	10
I₆	10	9	7	1	8	11	6	0	3	2	5	4

R₀	10	9	0	11	2	8	3	6	1	7	5	4
R₆	4	3	6	5	8	2	9	0	7	1	11	10

RI₀	10	11	8	9	6	0	5	2	7	1	3	4
RI₆	4	5	2	3	0	6	11	8	1	7	9	10

Observando a matriz numérica da série do Op. 25, notamos de imediato a relação intervalar de *trítono* entre sua primeira e última nota, MI e SIb (fundo cinza-escuro). À primeira vista, essa característica possibilita o apoio freqüente em um dos intervalos típicos da linguagem serial. Outro trítono é apontado entre a 3^a e 4^a notas de duas das formas Original e Inversão, assim como entre a 9^a e 10^a notas também de duas dos Retrógrados (fundo verde-claro).

Outra relação que se observa é a simetria entre as primeiras duas e últimas duas notas. Por começar e terminar com intervalos de 2^a menor, a série gera um *eixo simétrico* entre as 8 apresentações, separando-as em dois grupos. Podemos observar, no Exemplo 3.8, que as últimas duas notas de todas as formas apresentam, em relação às primeiras duas notas, um movimento contrário, ou seja, se caminharmos da esquerda para o centro nas duas notas iniciais de O₀, O₆, I₀ e I₆, teremos as notas 4-5, 10-11, 4-3 e 10-9, respectivamente. A partir

daqui, a leitura apresenta-se como uma espécie de inversão dessas notas anteriores, sendo as notas iniciais de R_0 , R_6 , RI_0 e RI_6 , respectivamente, 10-9, 4-3, 10-11 e 4-5. Nas últimas duas notas, em contrapartida, encontra-se um movimento retrógrado em relação às primeiras duas, sendo as notas 9-10, 3-4, 11-10 e 5-4, nas formas O_0 , O_6 , I_0 e I_6 , respectivamente; e sua inversão, sendo 5-4, 11-10, 4-3 e 9-10 em R_0 , R_6 , RI_0 e RI_6 , respectivamente.

EXEMPLO 3.8 – Simetria entre as duas 2^{as} menores (O_0 - O_6 - I_0 - I_6 / R_0 - R_6 - RI_0 - RI_6)

Duas notas iniciais				Duas notas finais			
O_0	O_6	I_0	I_6	O_0	O_6	I_0	I_6
4-5	10-11	4-3	10-9	9-10	3-4	11-10	5-4
10-9	4-3	10-11	4-5	5-4	11-10	4-3	9-10
R_0	R_6	RI_0	RI_6	R_0	R_6	RI_0	RI_6

O *Präludium* - aspectos gerais

O *Präludium*, primeira peça da suíte, é constituído por 24 compassos divididos em 3 seções: a primeira, do compasso 1 ao compasso 9; a segunda, do no final do compasso 9 até a fermata do compasso 16 e a terceira, do final do compasso 16 até o fim. A divisão em 3 seções foi realizada a partir de diversas indicações, encontradas tanto numa análise superficial das indicações de tempo e dinâmica da partitura, quanto, mais profundamente, na utilização dos conjuntos seriais em questão.

Na primeira seção, a utilização da formas O_0 e O_6 marca o início do *Präludium* e também o início da terceira seção, uma espécie de retorno do material inicial. A seção central apresenta uma mudança de andamento e caráter, com as indicações *etwas ruhiger* (“um pouco mais tranquilo”) e *dolce* (“doce”).

Com grandes variações de andamento (*ritenuto* e *accelerando*), termina com um grande *ritenuto*, seguido de três fermatas. A terceira seção, iniciada com a indicação *tempo* no final do compasso 16, apresenta dinâmicas *forte* e *fortissimo* logo no início, em contraste com as outras duas.

Em compasso binário composto (6/8), a peça se mantém quase até o fim nessa fórmula de compasso, alterando em seus últimos compassos para uma indicação não utilizada no restante da suíte: a soma de duas fórmulas baseadas na unidade de tempo da figura colcheia. Anotado como 3/8+1/8, dura apenas um compasso, logo em seguida substituído pelo próprio 4/8 por mais um compasso, e, na seqüência, novamente o 6/8 para finalizar o *Präludium*.

No aspecto da articulação, é apenas no final do *Präludium* que Schönberg utiliza uma articulação diferenciada, que justifica numa espécie de “prefácio” à edição da partitura⁷⁸. Mais precisamente no compasso 22, são introduzidos dois sinais⁷⁹ não usuais: o primeiro, semelhante a uma vírgula, acontece na voz superior do primeiro tempo do compasso 22 e indica que deve ser “acentuado como se fosse um tempo forte do compasso”⁸⁰; o segundo, uma espécie de semicírculo voltado no sentido oposto da nota, acontece primeiramente na terceira semicolcheia da voz superior e indica que “não deve ser acentuado, como se fosse o tempo fraco do compasso”.

Pode-se observar pelo Exemplo 3.9 que ambos os sinais acontecem nos momentos em que determinada nota deveria se acentuada por estar em tempo forte ou não deveria ser acentuada por estar em tempo fraco. Schönberg, então, inverte tal pressuposto por meio desses dois novos sinais.

⁷⁸ Arnold SCHÖNBERG, *Ausgewählte Klaviermusik*, Wiener Urtext Edition, 1925, revisado por Gertrud Schönberg, 1952.

⁷⁹ Cf. Ex. 5.7, Cap. 5.

⁸⁰ Id. Ibid.

EXEMPLO 3.9 – Sinais de acentuação – *Präludium* (c. 22)

/ = forte	U = fraco
------------------	------------------

A primeira indicação de que a nota não deve ser acentuada encontra-se na voz superior, na cabeça do 2º tempo do compasso; em seguida, a 2ª metade do 2º tempo deve ser acentuada como tempo forte; a nota seguinte deve novamente deixar de ser acentuada, apesar de ser a cabeça do 3º tempo do compasso. Já a primeira e a penúltima nota da voz superior apresentam o acento de tempo forte de acordo com a posição que ocupam no compasso. A voz inferior, por conseguinte, solicita, em contrapartida ao acento na voz superior, que aquela não seja acentuada; já a nota seguinte deverá ser acentuada, apesar da voz superior não o ser. O último acento acontece nas duas vozes simultaneamente.

No aspecto da dinâmica, observa-se que são utilizadas as intensidades que variam de *pp* até *ff*. Muitos sinais de *forte* súbito ou de *piano* súbito são utilizados, entre eles, *sf*, *fp* e *sfp*. As três seções são marcadas por dinâmicas distintas: o início com *p* para a voz superior e *mf* para a inferior; a segunda seção, *p* para a voz superior e *pp* para a inferior; a terceira, *f* para todo o trecho. É interessante salientar que o início apresenta o material principal da suíte na voz superior, porém a dinâmica mais forte é indicada na voz inferior, material já derivado do apresentado na voz do soprano.

Quanto às indicações de tempo, Schönberg pede no início *rasch*, “rápido”; a segunda seção pede *etwas ruhiger*, “um pouco mais tranquilo”; ao final da segunda seção, aparece *etwas langsamer*, “um pouco mais lento”; a terceira inicia com a indicação *tempo*, solicitando o “tempo inicial” da peça. Alguns *ritenutos* e *accelerandos* aparecem ao longo de todo o *Präludium*, principalmente na preparação de fermatas ou aproximação do ponto culminante. Ao final, a indicação *poco pesante* sugere densidade e um tempo um pouco mais pausado.

A Série Dodecafônica no *Präludium*

A partir deste momento, o *Präludium*, primeira peça da Suíte, terá a localização da série dodecafônica em toda a sua extensão. Em toda a *Suíte*, Op. 25, adotou-se a utilização de cores para facilitar a visualização das formas seriais. O critério adotado para a escolha das cores é a relação de determinada forma e seu respectivo retrógrado, ambos anotados com as mesmas cores, que são as seguintes:

O₀ e R₀	azul
O₆ e R₆	vermelho
I₀ e RI₀	verde
I₆ e RI₆	laranja

a. Primeira Seção

Em sua primeira seção, o *Präludium*, parte introdutória da suíte, apresenta a série em sua forma original na voz superior, simultaneamente à sua inversão em intervalo de trítone, na voz inferior. No Exemplo 3.10, podemos observar a primeira apresentação do material que será a base de toda a peça, já, desde o início, com a utilização de três agrupamentos de 4 notas, comumente denominado *tetracordes*. Schönberg repetirá o procedimento por toda a suíte.

EXEMPLO 3.10 – *Präludium*: c. 1-3 (O_0 e O_6)

Em seguida, a primeira inversão realizada a partir da transposição no trítono é apresentada, ocupando não apenas o desenho melódico, mas também criando agrupamentos de notas. Também no Exemplo 3.11 vê-se a utilização dos tetracordes. Deve-se notar ainda que I_6 introduz a repetição de uma mesma nota da série. Tal procedimento, ligado a determinado tratamento motivico, reaparecerá ao longo de todo o *Präludium*.

EXEMPLO 3.11 – *Präludium*: c. 3-5 (I_6)

Observa-se que a primeira nota de I_6 , circulada em vermelho, é também a décima segunda de O_0 . Esse fato, denominado comumente *intersecção*,

acontece com frequência em todo o *Präludium*. Também as notas 3 e 4 dessa apresentação vão sofrer a intersecção com o próximo conjunto, constituindo as notas 9 e 10 (ver Exemplo 3.12).

A apresentação da série acontece nos nove compassos iniciais com quase todas as formas já citadas: no início com O_0 e O_6 simultaneamente (Exemplo 3.10); em seguida, na apresentação de I_6 (Exemplo 3.11). Na seqüência, três formas do retrógrado serão apresentadas – R_6 , R_0 e RI_0 – antes que O_0 e O_6 , juntamente com I_0 , retornem fechando a 1ª seção do *Präludium*.

EXEMPLO 3.12 – *Präludium*: c. 5-7 (R_6 , R_0 e RI_0)

Novamente aparece uma intersecção, na qual a 8ª nota de R_0 – $F\sharp$ – é também a 5ª nota de RI_0 . Todas as três formas apresentadas no Exemplo 3.12 acontecem sob a forma de tetracordes.

Em seguida, no Exemplo 3.13, estão as últimas 3 apresentações da seção inicial do *Präludium*. Aqui todas as formas são apresentadas simultaneamente e, assim como na exposição inicial, O_0 aparece horizontalmente. Nesse caso, são 3 vezes cruzando-se o tempo todo com as formas O_0 , O_6 e I_0 , nas cores azul, vermelho e verde, respectivamente.

EXEMPLO 3.13 – *Präludium*: c. 7-9 (O_0 , O_6 e I_0)

b. Segunda Seção

A segunda seção inicia-se com a expressão *etwas ruhiger*, “um pouco mais tranqüilo”. Apresenta a única forma da série ainda não utilizada até o momento: RI_6 . Esta forma da série traz uma variação na ordem das notas ainda inexplorada.

EXEMPLO 3.14 – *Präludium*: c. 9-11 (RI_6 , I_0 e R_0)

No Exemplo 3.14, temos, em conjunto com RI_6 e I_0 , a apresentação de R_0 , de acordo com a divisão em tetracordes já mencionada.

Observando mais de perto, vemos que, tanto em RI_6 quanto em I_0 , as notas das seqüências 1-2-3-4 e 5-6-7-8 estão apresentadas alternadamente (assinaladas em laranja e verde). Em ambos os casos, as notas 5-6-7-8 são utilizadas com intervenções das notas 1-2-3-4. Podemos observar também que a ordem das duas seqüências – RI_6 e I_0 – se mostra de modo invertido: enquanto RI_6 tem [5-1]-[6-2]-[7-3]-[8-4], I_0 tem [1-5]-[2-6]-[3-7]-[4-8], ou seja, uma inversão na ordem de cada dupla de notas. É importante salientar que se trata da primeira ocorrência desse tipo em uma mesma voz.

Na seqüência, são apresentadas a forma original da série, O_0 , e sua inversão I_6 . Nota-se aqui, uma intersecção entre essas duas formas, ilustrada no Exemplo 3.15 em vermelho. Ao final, há outra intersecção, entre I_6 e a forma utilizada no compasso seguinte, I_0 (Exemplo 3.16).

EXEMPLO 3.15 – *Präludium*: c. 11-13 (O_0 e I_6)

É possível observar que o procedimento motivico da repetição de determinada nota da série – utilizado no compasso 3 – passa agora a ser aplicado em agrupamentos, no caso de I_6 , de duas notas.

O Exemplo 3.16 apresenta I_0 e RI_0 . Observe que a oitava nota de RI_0 , RÉ, é apresentada antes da sétima, FÁ. Neste trecho foram utilizadas tonalidades distintas de verde para facilitar a visualização dos números.

EXEMPLO 3.16 – *Präludium*: c. 13 (I_0 e RI_0)

Os compassos 14, 15 e 16 concluem a segunda seção do *Präludium*. Inicialmente O_6 ocupa todo o compasso 14. Em seguida, especificamente no compasso 15, surge uma ambigüidade, que permite interpretar tanto a forma O_0 (grafada em azul), quanto I_6 (assinalada, ao mesmo tempo, em laranja). Observe o Exemplo 3.17:

EXEMPLO 3.17 – *Präludium*: c. 14-16 (O_6 , O_0 / I_6)

Quanto à ambigüidade, existem argumentos em favor de O_0 , entre os quais a intersecção entre as notas 1-12 – comum em todo o *Präludium* –, a apresentação completa, sem a ausência de nenhuma das notas ou a presença de notas estranhas à série, a impossibilidade de explicar o FÁ do contralto do

compasso 15, pensando-se em I_6 e, por fim, a utilização da forma principal na cadência de conclusão da segunda seção. Com esses argumentos, vê-se que O_0 prevalece sobre I_6 .

c. Terceira Seção

A terceira seção do *Präludium* inicia-se com as duas formas utilizadas nos três compassos iniciais – O_0 e O_6 –, porém condensadas em cerca de um compasso e meio e invertidas em relação à ordem de apresentação, como mostra o Exemplo 3.18.

EXEMPLO 3.18 – *Präludium*: Condensação, inversão das vozes e diminuição rítmica - c. 16-17 (O_6 e O_0) comparados aos c. 1-3 (O_0 e O_6)

The image displays two musical systems in 6/8 time, comparing the first three measures (c. 1-3) with measures 16-17 of the *Präludium*. The top system (c. 1-3) features the O_6 form in the treble clef (measures 1-4, marked f) and the O_0 form in the bass clef (measures 5-12, marked f). The bottom system (c. 16-17) shows the O_0 form in the treble clef (measures 1-12, marked p) and the O_6 form in the bass clef (measures 1-12, marked mf). A text box between the systems states: "DIMINUIÇÃO: colcheias tornam-se semicolcheias". The notation includes various dynamics (f , p , mf , pp , sf , fp) and articulation marks.

Outro aspecto apontado pelo exemplo acima é o tratamento motivico da *diminuição rítmica*, em que o material temático dos compassos 16-17 apresenta-se em figuração menor que nos compassos 1-3 (colcheias tornam-se semicolcheias), explicando o aspecto de condensação da abertura da terceira seção do *Präludium*.

Nos compassos 17 a 19 a identificação das formas utilizadas é novamente ambígua, sendo possível entender, nos compassos 17 e 18, tanto O_0 quanto I_6 , e, nos compassos 18 e 19, tanto O_6 quanto I_0 . Em todas as apresentações há alteração na ordem das notas.

EXEMPLO 3.19 – *Präludium*: c. 17-19 (O_0 / I_6 e O_6 / I_0)

No Exemplo 3.19 podemos verificar, primeiro com o azul e o laranja e depois com o vermelho e o verde, que, em cada díade, há dois números, cada um referente a uma forma possível. As simetrias, mostradas logo no início do trabalho (Exemplo 3.8), são utilizadas amplamente. Se definirmos O_0 e O_6 como as formas utilizadas nos três compassos acima, teremos as mesmas formas apresentadas nos compassos iniciais do *Präludium*. As formas O_0 e O_6 , como se sabe, têm o trítone como intervalo essencial: enquanto O_0 inicia-se com a nota MI e termina com $Si\flat$, O_6 inicia-se com $Si\flat$ e termina com MI . O mesmo acontece se escolhermos I_0 e I_6 : MI e $Si\flat$ serão utilizados como primeira e última nota da

primeira e o inverso na segunda. O Exemplo 3.20 mostra, nas 4 formas, como isso acontece.

EXEMPLO 3.20 – Resumo das formas dos c. 17-19 do *Präludium* (O_0 / I_6 e O_6 / I_0)

The image displays four musical forms arranged in two rows. The top row contains O_0 and O_6 , and the bottom row contains I_6 and I_0 . Each form is represented by a staff with notes. Red vertical boxes connect the first and last notes of each form across the two staves, indicating tritones. Blue horizontal boxes highlight the coincidence of the 3rd and 4th notes between the first two forms (O_0 and O_6) and between the last two forms (I_6 and I_0).

Observando o Exemplo 3.20, vemos em vermelho os *trítonos* acima citados entre a primeira e última notas das quatro formas utilizadas. Em azul temos a coincidência entre 3ª e 4ª notas das duas formas iniciais e das duas seguintes.

As quatro formas, se olhadas em conjunto, apresentam características notáveis. No Exemplo 3.21 ($DÓ=0$), podemos observar, pela matriz numérica, as notas em comum e suas relações de simetria. O trítono (em vermelho), marcado pelos números 4 (MI) e 10 (SI \flat) está presente, como já comentado, na primeira e na última nota. A coincidência entre 3ª e 4ª notas de todas as 4 formas possíveis (em azul) é mostrada como 7 (SOL) e 1 (RÉ \flat), também elas formando um trítono. Outro trítono, também constituinte da forma original da série, acontece entre a 7ª e 8ª notas, porém sem sua utilização característica nos compassos acima.

EXEMPLO 3.21 – Relações entre O_0 , I_6 , O_6 e I_0 ($DÓ=0$)

O_0	4	5	7	1	6	3	8	2	11	0	9	10
I_6	10	9	7	1	8	11	6	0	3	2	5	4

O_6	10	11	1	7	0	9	2	8	5	6	3	4
I_0	4	3	1	7	2	5	0	6	9	8	11	10

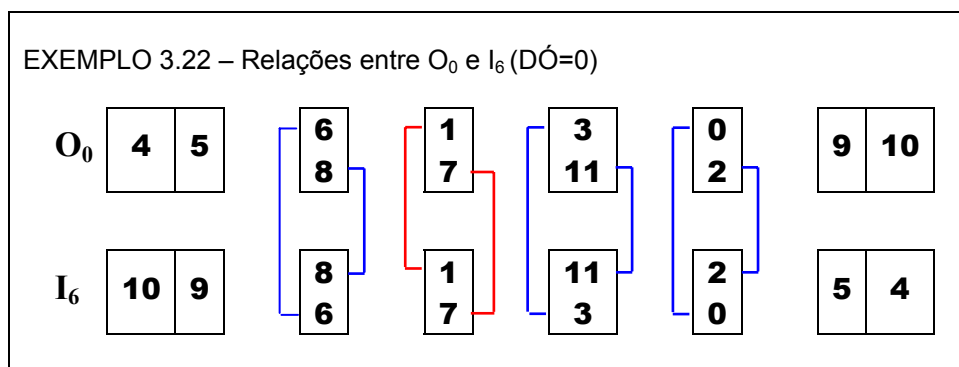
Outra característica importante é a utilização de *diádes*, ou seja, agrupamentos de duas notas. Observando o Exemplo 3.19 e partindo de O_0 , vemos que Schönberg utiliza as seqüências:

O_0	1	2	5	4	6	10	11	12
			7	3	9	8		

Assim, em $DÓ=0$, temos as notas:

O_0	4	5	6	1	3	0	9	10
			8	7	11	2		

Essa junção de duas notas permite que a outra forma possível de encontrar nesse trecho – I_6 , como mostra o Exemplo 3.19 – apresente uma inversão da ordem dessas duas notas, justamente pela sua escolha específica. Temos, então, no Exemplo 3.22:



Observa-se que as *díades* acontecem, em ambas as formas, com as mesmas notas, mas com inversão da ordem: se em O_0 temos a 5ª e 7ª notas da série sendo 6 (SOL \flat) e 8 (LÁ \flat), em I_6 elas aparecem como 8 e 6. Assim é também com a 6ª e 9ª e com a 8ª e 10ª notas da série, constituindo-se exceção a 3ª e 4ª notas – 1 (RÉ \flat) e 7 (SOL) –, exatamente da mesma forma tanto em O_0 quanto em I_6 , conforme foi mencionado.

A escolha parece proposital, visto que *somente* as díades escolhidas dentre toda a série poderiam apresentar essa característica quando colocadas lado a lado com sua inversão em 6 semitons.

Concluída a apresentação, seguimos com dois momentos em que formas originais são contrapostas aos seus respectivos retrógrados. No compasso 20, são O_0 e R_0 ; no compasso 21, I_6 e RI_6 . Utilizamos aqui tonalidades distintas de azul e laranja para anotar as formas *Original* e *Retrógrado*, a fim de facilitar a leitura do exemplo.

EXEMPLO 3.23 – *Präludium*: c. 20-21 (O_0 , RI_0 , I_6 , RI_6)

The musical score for Example 3.23 shows measures 20 and 21 of 'Präludium'. The score is in 6/8 time and features four forms: O_0 (blue), R_0 (cyan), I_6 (orange), and RI_6 (yellow). Red circles highlight specific dyads in each form. Measure 20 includes markings for 'accel.' and 'cresc.'.

Os compassos finais não apresentam claramente as formas, entendendo por “claramente” as apresentações iniciais nas quais se utilizaram as formas integralmente e com sua ordem preservada, sendo raros os momentos de

ambigüidade na observação do material da série. O Exemplo 3.24 apresenta os compassos 22 e 23.

EXEMPLO 3.24 – *Präludium*: c. 22-23

Há, aqui, a possibilidade de optar por qualquer das oito formas utilizadas até então, porém, a voz inferior do compasso 22 traz o início de O_6 , cujas primeiras quatro notas são preservadas em sua ordem natural, argumento forte para entendê-la como a forma predominante no trecho. Já a voz superior apresenta as outras notas de O_6 sem nenhuma ordenação clara. O compasso 23 utiliza-se, motivicamente, das notas 4 e 3 da série original, ou seja, $RÉ^b$ e SOL. As outras notas podem fazer parte, como mencionado, de qualquer das formas utilizadas anteriormente.

Por fim, o último compasso do *Präludium* da *Suíte*, Op. 25 apresenta, de forma também bastante irregular, as formas O_0 e I_6 . Com uma espécie de pedal, a voz inferior insiste na nota SOL em três oitavas distintas, enquanto a voz intermediária apresenta a forma I_6 . Juntamente com esse, a voz superior apresenta O_0 , como se observa no Exemplo 3.25.

Como pudemos analisar neste capítulo, na primeira seção do *Präludium*, todas as formas apresentadas em tetracordes mantêm-se em sua seqüência original, respeitando a voz em que estão inseridas. Em outras palavras, se são apresentadas as notas de 1 a 12 divididas em 3 grupos de 4 notas – os *tetracordes* –, cada grupo preserva sua seqüência particular na voz em que está apresentado. A seqüência 1-2-3-4, quando apresentada numa voz, tem em seguida 5-6-7-8 e 9-10-11-12, na mesma voz ou noutra, sem interrupção alguma na ordem preestabelecida da série.

A segunda seção, no entanto, apresenta as seqüências com uma alteração significativa: a alternância das notas da série. As seqüências 1-2-3-4 e 5-6-7-8 são apresentadas como [1-5]-[2-6]-[3-7]-[4-8], misturadas melodicamente, com a ordem de apresentação diferente das anteriores. Além disso, traz pela primeira vez em todo o *Präludium* a forma serial RI₆.

A terceira seção traz de volta a ordem original das notas, sem nenhuma alternância, porém em tratamento de condensação do material rítmico, além da inversão da ordem das vozes, modificações essas comentadas anteriormente.

Assim, a separação do *Präludium* em 3 seções é calcada, sob o aspecto da forma serial, na utilização de tratamentos diferentes dados a cada uma

dessas formas e de formas predominantes para a sua determinação, como é o caso de O_0 e O_6 , utilizados no início da primeira e da terceira seção, além de RI_6 , única forma não apresentada até o início da segunda seção.

III. *Suíte, Op. 25: Präludium* – partitura integral

O ₀ e R ₀	azul	I ₀ e RI ₀	verde
O ₆ e R ₆	vermelho	I ₆ e RI ₆	laranja

EXEMPLO 3.26 – *Präludium*: partitura integral (série dodecafônica)

Präludium

Rasch (♩=80)

The musical score for *Präludium* is presented in three systems. The first system (measures 1-4) is marked 'Rasch (♩=80)' and 'p'. The second system (measures 5-8) is marked 'sf' and 'fp'. The third system (measures 9-12) is marked 'f' and 'fp'. The score is annotated with color-coded regions and labels: O₀ (blue), I₆ (orange), O₆ (red), R₆ (red), R₀ (blue), RI₀ (green), O₆ (red), I₀ (green), and O₀ (blue). The regions are defined by colored lines and shaded areas, indicating the dodecaphonic series and their transformations.

O₆ **RI₆**

etwas ruhiger
dolce

f *sf* *p* *pp*

O₀ **I₀**

RI₆ **R₀**

p *sf* *dim.*

I₀ **O₀**

poco rit. - - - -

I₆ **RI₀**

accel. *f* *sf* *ff* *sf*

O₀ **I₀**

O₆ **O₀**

etwas langsamer rit. - - - - -

O₆ **O₀**

tempo

O₀ **I₆**

O₀ **I₀**

cresc. - - - - -

I₆ **O₆**

R_0
 RI_6

accel. - - - - -
 cresc. - - - - -
 O_0
 I_6

Musical score for measures 20-21. Measure 20 is circled in blue and labeled O_0 . Measure 21 is circled in green and labeled I_6 . The score includes piano (*pp*), crescendo (*cresc.*), and acceleration (*accel.*) markings.

O_6

poco pesante
 8va - - - - -
 f cresc. - - - - - sf ff

Musical score for measures 22-23. Measure 22 is circled in red and labeled O_6 . Measure 23 is circled in red and labeled I_6 . The score includes fortissimo (*ff*), crescendo (*cresc.*), and *sf* markings.

O_0

I_6

Musical score for measures 24-25. Measure 24 is circled in blue and labeled O_0 . Measure 25 is circled in green and labeled I_6 . The score includes piano (*p*), fortissimo (*ff*), and triplet markings.

CAPÍTULO 4

Forma e tradição na estruturação do discurso musical
das *Cinco Peças*, Op. 23, e da *Suíte*, Op. 25



Figura 4.0 - Manuscrito com anotações - Cinco Peças para Piano, Op. 23, nº 4

CAPÍTULO 4

Forma e tradição na estruturação do discurso musical das *Cinco Peças*, Op. 23, e da *Suíte*, Op. 25

Sem organização, a música seria uma massa amorfa, tão
ininteligível quanto um ensaio sem pontuação, ou tão
desconexa quanto um diálogo que saltasse
despropositadamente de um argumento a outro
(SCHÖNBERG)⁸¹.

I. As *Cinco Peças*, Op. 23

Em meados de fevereiro de 1923, Schönberg termina as *Cinco Peças*, Op. 23, aproximadamente 19 dias antes da *Suíte*, Op. 25, concluída em março do mesmo ano⁸². Isso significa que as duas obras, ambas com longo tempo de maturação – o Op. 23 foi iniciado em julho de 1920, consumindo cerca de dois anos e meio de composição, e o Op. 25 em julho de 1921, aproximadamente um ano e meio –, foram compostas concomitantemente. Apesar desse fato, as *Cinco Peças*, Op. 23, não apresentam formas preestabelecidas, tal como acontece no Op. 25.

As *Cinco Peças*, Op. 23 – descritas como “séries de experimentos” por Josef Rufer – foram destinadas ao piano por Schönberg visto ser esse instrumento “em performance, composição e extensão tonal o meio mais prático”⁸³. Simms salienta que “não há nenhum fio condutor ao longo do Op. 23, nenhum material comum, nem mesmo um princípio composicional central”⁸⁴, ou seja, um conjunto de cinco peças independentes, com características diferentes entre si.

⁸¹ Arnold SCHÖNBERG, *Fundamentos da Composição Musical*, p. 27.

⁸² Cf. Cap. 3, Ex. 3.2.

⁸³ Josef RUFER, “Begriff und Funktion von Schönberg Grundgestalt.” *Melos* 38 (1971): 281-284, apud Bryan R. SIMMS, *The Atonal Music of Arnold Schönberg: 1908-1923*, p. 189.

⁸⁴ Id. Ibid., p. 189.

A *Peça* nº 1 está construída formalmente sobre o modelo ternário, com uma primeira seção (c. 1-12) com textura polifônica a três vozes, uma seção intermediária mais lenta (c. 3-22) com articulação e rítmica distintas da seção inicial e uma seção final (c. 23-35) com retorno ao tempo inicial e ao motivo principal da abertura em diminuição rítmica evidente. No Exemplo 4.1, podemos observar o início da seção A, constituída pelos compassos 1-4; o início da seção B, formada pelos compassos 13-15; e por fim, o final da seção B e início de A', representados pelos compassos 21-24.

Exemplo 4.1 – *Cinco Peças*, Op. 23, nº 1 – início das três seções: c. 1-4; c. 13-15; c. 21-24

4.1a – Início da seção A: c. 1-4;

Sehr langsam (♩ = 108)

4.1b – Início da seção B: c. 13-15;

etwas langsamer

4.1c – Final da seção B e início da seção A': c. 21-24.

Seu motivo principal está construído sobre 2^{as} menores e 3^{as} menores, como podemos observar no Exemplo 4.2⁸⁵.

Exemplo 4.2 – *Cinco Peças*, Op. 23, n° 1 (c. 1-4) – Célula A e Célula A'

4.2a – Células A e A' e suas variações

CÉLULA A		CÉLULA A'	
<p>2^am ↓ 3^am ↑ original</p>	<p>retrógrado</p>	<p>3^am ↓ 2^am ↓ original</p>	<p>2^am ↑ 3^am ↑ retrógrado</p>
<p>2^am ↑ 3^am ↓ inversão</p>	<p>3^am ↑ 2^am ↓ retrógrado da inversão</p>	<p>inversão</p>	<p>2^am ↓ 3^am ↓ retrógrado da inversão</p>

⁸⁵ George PERLE, *Serial Composition and Atonality: an introduction to the music of Schönberg, Berg and Webern*, p. 10.

4.2b – Compassos 1-4: A e A' em apresentações melódicas e harmônicas

Sehr langsam (♩ = 108)

Observamos, no Exemplo 4.2a, que duas células, estruturadas sobre a alternância entre 3ª menor e 2ª menor estão presentes, tanto horizontalmente (melodia), quanto verticalmente (formações acórdicas). A primeira, denominada aqui **A** (anotada em formatos circulares), constitui-se de uma 2ª menor descendente seguida de uma 3ª menor ascendente; a segunda, **A'** (anotada no exemplo em formatos retangulares), é formada pela associação da primeira nota da linha superior – FÁ# do compasso 1 – com parte da célula A que aparece em uma transposição no compasso 2, gerando, assim, uma 3ª menor descendente, seguida de uma 2ª menor também descendente. No Exemplo 4.2b, podemos observar as inversões, retrógrados e retrógrados da inversão tanto de **A**, quanto de **A'**, nos compassos 1-4.

Em contraste extremo com relação à peça que a antecede, a segunda peça do Op. 23 é uma “obra de força e lógica concentradas e uma das criações mais eficazes de Schönberg”⁸⁶.

⁸⁶ Id. Ibid., p. 48.

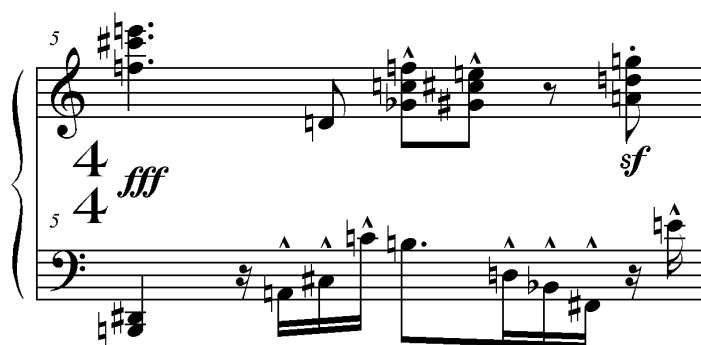
Em uma visualização inicial da partitura (Exemplo 4.3), é possível perceber texturas diferentes em um discurso no qual dialogam basicamente três tipos de conformações ou agrupamentos de notas:

- Sequências ascendentes e descendentes (voz inferior);
- Agrupamentos acórdicos de três notas (voz superior);
- Progressões com conjuntos de duas notas, em intervalos de pequena extensão (2ª ou 3ª) ou de maior extensão (6ª ou 7ª).

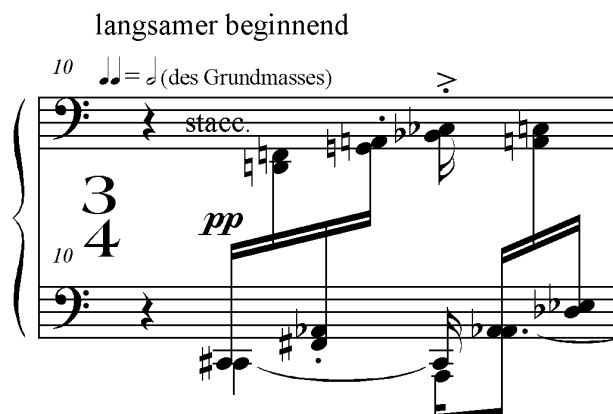
O Exemplo 4.3a e b traz os compassos 5 e 10 com os elementos comentados acima.

Exemplo 4.3 – *Cinco Peças*, Op. 23, nº 2 – seqüências, agrupamentos de 3 e 2 notas

a) Agrupamentos acórdicos de 3 notas (voz superior) e seqüências (voz inferior) (c. 5)



b) Progressões com agrupamentos de 2 notas – díades (c. 10)



No primeiro compasso do Op. 23, nº 2 (Exemplo 4.4), podemos observar a série de 9 sons que, apesar de ainda não utilizada com o rigor que o Op. 25 apresentará, é a sua estrutura-base. No Exemplo 4.4a, temos a primeira apresentação da série; em 4.4b, uma passagem de caráter de improviso com o mesmo conjunto e em 4.4c, a *coda* com a última utilização do material, bastante livre em relação à primeira.

Exemplo 4.4 – Op. 23, nº 2 – Algumas ocorrências do conjunto de 9 sons (c. 1, 7 e 22-23)

4.4a: Op. 23, nº 2 – c. 1;

Sehr rasch (♩)

heftig

pp *sf*

3/4

4.4b: Op. 23, nº 2 – c. 7;

frei

accel.

p *ppp*

7

3

3

Ad. - - - - *

4.4c: Op. 23, nº 2 – c. 22-23.

22 dolce

pp

4/2

22

A *Peça* nº 3, estruturada sobre um conjunto de 5 notas, apresenta características formais semelhantes à segunda peça do Op. 23, com inúmeras subseções de grande diversidade de caráter.

Simms⁸⁷ confessa haver certa discordância entre os estudiosos da obra de Schönberg sobre essa peça do Op. 23. Segundo ele, Etham Haimo e George Perle entendem que variantes da forma básica, ou seja, do conjunto de 5 notas, aparecem esporadicamente entre passagens livremente construídas, enquanto Erwin Stein, Hans Oesch, Martha M. Hyde e Martina Sichardt defendem que toda a composição está unificada por transformações dos sons do conjunto central.

No Exemplo 4.5⁸⁸, podemos observar este conjunto de 5 sons e uma de suas várias apresentações.

Exemplo 4.5 – Op. 23, nº 3 – Conjunto de 5 sons, uma transposição a 7 semitons – 5ª justa – e uma transposição a 10 semitons (c. 1-3)

Langsam (♩ = ca 54)

O₀ - Forma original

O₇ - Transposição 7 semitons

O₁₀ - Transposição 10 semitons

dolce

⁸⁷ Bryan R. SIMMS, *The Atonal Music of Arnold Schönberg: 1908-1923*, p. 198.

⁸⁸ Id. Ibid., p. 197.

A comprovação de que toda a composição está unificada por transformações dos sons do conjunto principal pode ser demonstrada, tal como Simms apresenta na obra supracitada, na escolha dos sons que formam o conjunto. Porém, é notável o caráter de imitação motivica logo nas notas iniciais da voz inferior. O que freqüentemente acontece é a escolha, de certa maneira “duvidosa”, das notas que formam este ou aquele grupo. No mesmo exemplo (4.5), podemos observar o conjunto O_{10} , no qual a primeira nota foi excluída, o que nos parece uma escolha aleatória.

Por outro lado, podemos notar momentos em que o motivo básico é apresentado em sua estrutura intervalar melódica inicial, porém com algum tipo de variação. No Exemplo 4.6, observamos a variação de *inversão melódica* simples (4.6a), além da *aumentação rítmica* (4.6b) dentro de um processo de *imitação* bastante interessante.

Exemplo 4.6 – Op. 23, nº 3 – Reapresentação do motivo principal

a) Motivo original (soprano c. 1-2) e inversão melódica (final do c.15 e início c.16)

The image displays musical notation for two parts of a composition. On the left, under the heading "motivo original", is a two-staff musical fragment. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef, both with a key signature of one flat. The notes are: G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half). Below this, under the heading "inversão", is the same intervallic structure inverted: G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (half). A dashed arrow points from the "inversão" staff to a larger musical excerpt on the right. This excerpt shows a piano (p) performance of a passage starting at measure 15. It features a complex texture with multiple voices. A red oval highlights a specific melodic line in the lower register, which corresponds to the inverted motif shown on the left. The text "poco s" is visible at the end of the excerpt.

b) C. 26-27: original e inversão melódica em aumentação ($\text{♩} \rightarrow \text{♩.}$) e em imitação

ORIGINAL

INVERSÃO MELÓDICA

Os compassos seguintes aos apresentados no Exemplo 4.6 (c. 28-29) repetem o material, agora porém, com a inversão melódica na voz superior e a forma original na inferior.

A *Peça* Op. 23, n° 4⁸⁹, tal como a n° 1, também se constitui de forma ternária, sendo a primeira seção localizada nos compassos 1-13, com inúmeras idéias relacionadas; a seção intermediária dos compassos 14-23, contrastante em caráter e com maior grau de complexidade expressiva, e a recapitulação nos compassos 24-28, que reapresenta o conjunto de classes de altura dos primeiros seis compassos, embora as notas estejam reconfiguradas em novas linhas melódicas e acordes. A *coda*, nos compassos finais 29-35, conclui a peça com uma referência ao motivo principal.

⁸⁹ Id. Ibid., pp. 192-193.

No Exemplo 4.7, observam-se os quatro momentos citados.

Exemplo 4.7 – Op. 23, nº 4 – Três seções e *coda*: c. 1-2; c. 14-17; c. 23-25; *coda* c. 29-35

4.7a – Início da seção A: c. 1-2;

Schwungvoll. Mäßige ♩ (ca 76)

4.7b – Início da seção B: c. 14-17;

4.7c – Início da seção A': c. 23-25;

4.7d – Coda: c. 29-35.

29 $\text{♩} = \text{♩}$

p *sf* *fp*

(ohne Pedal!)

32 *p*

Estruturada sobre três hexacordes, é possível observar, em toda a quarta peça do Op. 23, a recorrência das notas desses três conjuntos de seis notas do primeiro compasso. Para Simms, “[os três hexacordes] podem plausivelmente dar conta de cada nota ao longo da peça. Não há passagens livres, tal como nas peças n^o 1 e n^o 2”⁹⁰.

⁹⁰ Id. Ibid., p. 193.

No Exemplo 4.8⁹¹, observam-se os três hexacordes apresentados no compasso 1.

Exemplo 4.8 – Op. 23, n° 4 – Conjuntos A, B e C (c. 1)

The image shows a musical score for a piano piece, Op. 23, No. 4, measure 1. The score is written for a grand piano (treble and bass staves). The tempo/mood is indicated as 'Schwungvoll. Mässige' (ca 76). The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The score is divided into three sections labeled A, B, and C. Section A is highlighted in red and contains a hexachord in the treble staff. Section B is highlighted in blue and contains a hexachord in the bass staff. Section C is highlighted in green and contains a hexachord in the bass staff. The dynamics are marked as *p* (piano) for section A and *ppp* (pianissimo) for section B. Section C has a forte (>) dynamic marking. The hexachords are defined by colored outlines: red for A, blue for B, and green for C.

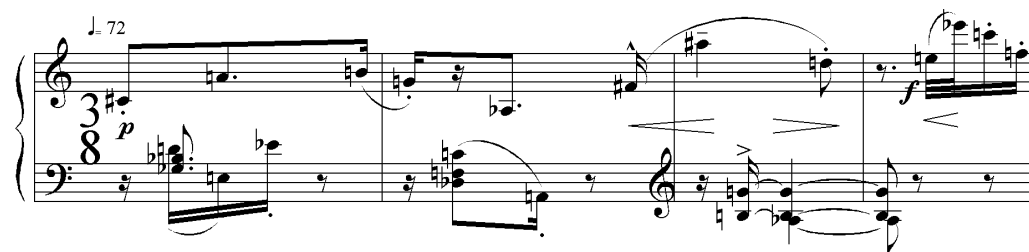
Ao longo da peça, as alturas dos hexacordes são livremente reordenadas, transpostas, ecoadas por seus complementos e reconfiguradas em uma enorme variedade de novas linhas, acordes e formas texturais cuja conexão em ritmo ou motivo com seus modelos do compasso 1 é pequena, senão inexistente.

A última das *Cinco Peças*, a de n° 5, também apresenta estrutura ternária, com a primeira seção nos compassos 1-28, uma seção intermediária nos compassos 29-73 e uma recapitulação nos compassos 74-99. Uma *coda* arremata a peça, nos compassos 100-113.

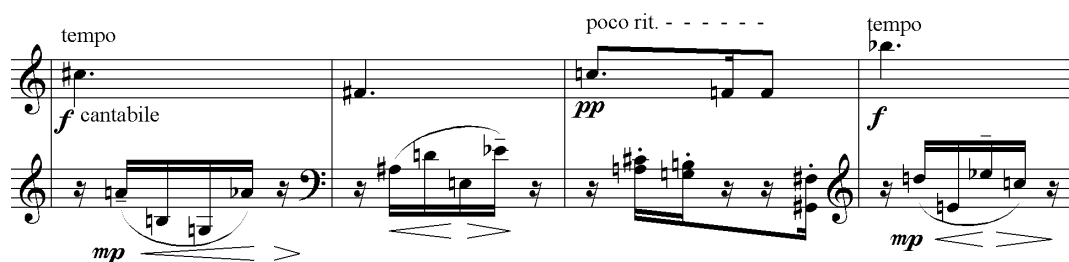
⁹¹ Id. Ibid., p. 193.

Exemplo 4.9 – Op. 23, nº 5 – Três seções e *coda*: c. 1-4; c. 29-32; c. 74-76; *coda* c. 100-103

4.9a – Início da seção A: c. 1-4;



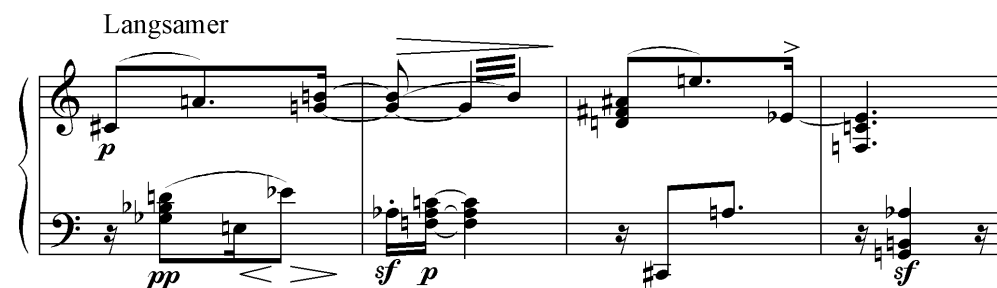
4.9b – Início da seção B: c. 29-32;



4.9c – Início da seção A': c. 74-76;



4.9d – Início da *coda*: c. 100-103.



Com o título de *Walzer* (“Valsa”), a 5ª peça do Op. 23 é uma verdadeira composição dodecafônica, a “terceira na obra de Schönberg, seguindo somente o *Präludium* do Op. 25 (1921) e o ainda fragmentário *Sonett* (“Soneto”) do Op. 24”⁹².

A propósito da Valsa, vale a pena citar o resumo claro, objetivo e, ao mesmo tempo, amplo e consciente que Simms elabora a respeito da presença da Valsa, uma composição com doze sons, entre outras quatro peças com experimentações tão diversas.

Colocando a Valsa como última nas Cinco Peças para Piano [Op. 23], o compositor pode ter pretendido indicar que seu longo período de exploração em novos métodos composicionais havia terminado. Ele havia sortido entre seus experimentos dos nove anos anteriores e selecionado aqueles que traria para o futuro – a exploração sistemática do conjunto cromático completo, minimalização dos recursos de altura, exatidão de variações seriais sobre uma forma básica e o desenvolvimento dessas variações ao longo do espaço musical bidimensional. Estes constituiriam a abordagem unificada e coerente para compor aquilo que ele havia buscado por longo tempo e o que chamaria de “método de composição com doze sons relacionados somente um ao outro”⁹³.

O conjunto dodecafônico pode ser encontrado nos compassos iniciais da *Valsa*, apresentado na mão direita, como se observa no Exemplo 4.10.

Exemplo 4.10 – Op. 23, n° 5 – Conjunto dodecafônico (c. 1-4)



⁹² Id. Ibid., p. 199.

⁹³ Id. Ibid., p. 200.

II. A suíte barroca e a Suíte, Op. 25: breve análise comparativa

a) A suíte barroca – breve resumo de suas características⁹⁴

O gênero musical denominado *suíte* remonta ao século XVII, porém seu modelo por excelência atinge o ápice no século XVIII, especialmente com J. S. Bach, compositor cujas séries de *Suítas* e *Partitas* – escritas para instrumentos solo (violoncelo, violino, flauta, teclado e alaúde) ou orquestra – elevam o gênero a um alto grau de importância dentro do repertório instrumental de toda a música ocidental.

Originada no período barroco, a suíte caracteriza-se pela reunião de movimentos com caráter de dança, todos escritos em uma mesma tonalidade, porém com características rítmicas, caráter e andamentos distintos.

No aspecto da escolha e ordem dos movimentos da suíte, encontramos quatro danças principais ou básicas, sempre presentes em uma ordem definida, além de danças opcionais acrescentadas pelo compositor:

1. Básicas: *allemande, courante, sarabande* e *gigue*;
2. Movimentos opcionais:
 - Peça de caráter introdutório: *präludium*;
 - Danças intercaladas entre a *sarabande* e a *gigue*: *gavotte, bourrée, menuet, passepied, loure, polonaise, anglaise*;
 - Peças livres: *rondeau, capriccio, air, scherzo, burlesca*.

Outro aspecto importante trata das danças *aos pares*, as quais são apresentadas como dois movimentos de uma mesma dança. Como exemplo, temos os *Menuett I e II* e as *Gavotte I e II da capo*, das *Suítas Francesa* nº 1 e *Ingleza* nº 6, de J. S. Bach, respectivamente.

No quesito *forma*, as danças básicas apresentam estrutura binária com repetição das partes. Já os movimentos opcionais podem variar de forma.

⁹⁴ Hermann BECK, *The Suite: a collection of complete musical examples illustrating the history of music*, apud Aline SCHMIDT, *Suíte Barroca*, p. 3.

Quanto à *tonalidade*, toda a suíte é composta na mesma tonalidade, exceção feita às danças aos pares, nas quais a segunda dança pode vir na tonalidade relativa ou homônima.

No aspecto da unidade temática entre as partes, a interrelação entre as danças foi, inicialmente, muito praticada, mas não se tornou ferramenta essencial na caracterização da suíte barroca. Porém, tal como em muitos exemplos na obra de Bach, a íntima relação entre motivos e células, rítmica e melodicamente, faz-se presente e é claramente evidenciada.

Passaremos agora à análise da *Suíte*, Op. 25, observando sua constituição à luz da suíte barroca.

b) A *Suíte para Piano*, Op. 25

Faremos uma análise em que ressaltem as características gerais relacionadas aos aspectos mencionados no item anterior – escolha e ordem dos movimentos, forma, harmonia e unidade motivico-temática –, além das características específicas de cada um dos movimentos que se aproximam das danças tipicamente barrocas.

• Os movimentos que constituem a *Suíte*, Op. 25

Como vimos no Capítulo 3, a *Suíte para Piano*, Op. 25, é constituída pela seguinte seqüência de movimentos:

- *Präludium*;
- *Gavotte – Musette (Gavotte da capo)*;
- *Intermezzo*;
- *Menuett – Trio (Menuett da capo)*;
- *Gigue*.

De imediato, observamos que o Op. 25 de Schönberg apresenta, a rigor, apenas *uma* das danças consideradas “básicas” do gênero suíte barroca: a *Gigue*.

Lembremos novamente as datas de composição desta obra, porém observando agora, mais detalhadamente, a data de composição de cada um dos movimentos. Na tabela do Capítulo 3⁹⁵, vemos que o início da composição de dois movimentos, o *Präludium* e o *Intermezzo*, data de julho de 1921. O *Präludium* foi terminado poucos dias após seu início, porém o *Intermezzo* permanece inacabado até 1923, quando é retomado por duas vezes, até ser concluído, juntamente com os outros movimentos da suíte, em março do mesmo ano (1923). Excetuando estes, todos os outros movimentos manifestam caráter de dança, de acordo com a suíte barroca: a *Gavotte*, a *Musette*, o *Menuett* e *Trio*, além da *Gigue*, detêm características perfeitamente condizentes com as qualidades da forma suíte.

Em se tratando essencialmente de formas livres por excelência, tal como seu título já declara, o *Präludium* e o *Intermezzo* parecem ter sido pensados independentemente de uma construção formal rigorosa e tradicional.

Como referência importante para essa utilização de movimentos livres, temos as suítes de Haendel: duas coleções de suítes para teclado publicadas em 1720 e 1733. De um total de dezesseis suítes, somente quatro apresentam os movimentos básicos, e, na maioria delas, peças sem caráter de dança foram acrescentadas, tais como movimentos denominados apenas de *allegro* ou *adagio*⁹⁶.

- **Escolha e ordenação das danças**

A escolha das danças da *Suíte*, *Op. 25*, denota perfeita integração entre o único movimento básico (*Gigue*) e os opcionais. Olhando mais atentamente, observamos que a alternância entre movimentos de dança em andamento rápido e lento traz equilíbrio na mesma medida em que gera contraste de caráter.

O *Präludium*, em andamento rápido (*Rasch*), é seguido pela *Gavotte-Musette* – a primeira em andamento moderado (*Etwas langsam nicht hastig* – “Um pouco, lento sem pressa”); a segunda em andamento mais movido que a primeira







⁹⁵ Cf. Ex. 3.2, Cap. 3.

⁹⁶ Aline SCHMIDT, op. cit., p. 6.

(*Rascher*) –, finalizando o conjunto com a *Gavotte Da Capo* – retornando ao andamento moderado. Na sequência, o *Intermezzo*, em andamento extremamente lento, é o movimento central da peça, seguido pelo novamente moderado *Menuett-Trio-Menuett Da Capo (Moderato)*. Por fim, a *Gigue* retorna ao andamento próximo do inicial, porém ainda mais rápido (*Rasch*).

Esquemmatizando, temos:

EXEMPLO 4.11 – TABELA: Movimentos, andamentos e número de compassos da *Suíte*, Op. 25

MOVIMENTO	ANDAMENTO		NÚMERO DE COMPASSOS	
<i>PRÄLUDIUM</i>	<i>Rasch</i> Rápido	 = 72	24	
<i>GAVOTTE</i>	<i>Etwas langsam nicht hastig</i> Um pouco lento sem pressa	 = 72, aprox.	28	87 (incluindo <i>Da Capo</i>)
<i>MUSETTE</i> (<i>Da Capo</i>)	<i>Rascher</i> Mais rápido [que a anterior]	 = 88	31 (incluindo repetições)	
<i>INTERMEZZO</i>	-	 = 40	45	
<i>MENUETT</i>	<i>Moderato</i> Moderado	 = 88, aprox.	44 / 33	94 (incluindo <i>Da Capo</i> , sem a repetição)
<i>TRIO</i> (<i>Da Capo</i>)	(idem)	(idem)	17	
<i>GIGUE</i>	<i>Rasch</i> Rápido	 = 192, aprox.	100	

Vemos, no Exemplo 4.11, que há contraste *rápido-lento* entre os movimentos da suíte, mas que também há convergência para o centro da obra. O *Intermezzo*, movimento central da suíte, é uma espécie de centro “físico-temporal” da peça. Como tempo mais lento, é também o movimento de duração mais longa,

mais “sério” em seu caráter e complexo em sua estrutura⁹⁷. Como eixo simétrico, não só é precedido por um movimento rápido introdutório, seguido de um par de danças – *Präludium* e *Gavotte-Musette-Gavotte Da Capo* –, como também é seguido de outro par de danças e um movimento rápido final – *Menuett-Trio-Menuett Da Capo* e *Gigue*, ou seja, com perfeita simetria entre as partes.

Outro aspecto a destacar é que os pares de danças – *Gavotte-Musette* e *Menuett-Trio* – apresentam praticamente o mesmo andamento, com pouca variação. A razão disso é que tanto a *Gavotte* quanto a *Musette* estão escritas sob a unidade de tempo *mínima* e ambas apresentam a *colcheia* como figura rítmica principal. Ora, se o *Menuett* e o *Trio*, escritos sob a unidade de tempo *semínima* apresentam uma escrita rica em *semicolcheias*, isso resulta em grande proximidade entre os andamentos, visto que todas as danças mencionadas sugerem aproximadamente o tempo de 72-88, cada qual em sua unidade de tempo. No caso da *Musette* e do *Menuett*, o resultado do andamento pedido é bastante próximo, com indicação de 88 para ambas.

- **Forma**

Cada um dos movimentos de dança da *Suíte*, Op. 25, numa abordagem preliminar, apresenta estrutura formal diferente.

No Exemplo 4.12, constata-se a estrutura em frases de cada uma das partes da *Suíte*.

⁹⁷ Robert Edward BLASCH, op. cit., p. 149.

EXEMPLO 4.12 – TABELA: Frases e estrutura formal dos movimentos da *Suite*, Op. 25

MOVTO.	<i>PRÄLUDIUM</i>		<i>GAVOTTE</i>		<i>MUSETTE (Da Capo)</i>		<i>INTERMEZZO</i>		<i>MENUETT</i>		<i>TRIO (Da Capo)</i>		<i>GIGUE</i>	
FRASE 1	A	C. 1-9	A	C. 1-8	A	C. 1-9	A	C. 1-3 (4)	A	C. 1-11	A	C. 34-38 (39)	A	C. 1-9
FRASE 2	B	FINAL C.9-16	B	FINAL C. 8-16	B	FINAL C. 9-20	B	C. 5-11	B	C. 12-16	B	C. 39-43 (44)		C. 10-13
FRASE 3	A'	FINAL C. 16-24		C. 17-24		FINAL C. 20-31	C	FINAL C. 11-20		C. 17-33				C. 14-19
FRASE 4				FINAL C. 24-28			A	FINAL C. 20-23						C. 20-25
FRASE 5							C	C. 24-31					B	C. 26-28
FRASE 6							B	METADE C. 32-37						C. 29-32
FRASE 7							A	FINAL C. 37-45						C. 33-41
FRASE 8														C. 42-46
FRASE 9														C. 47-56
FRASE 10														C. 57-68
														C. 69-75

O *Präludium*, como podemos observar no exemplo 4.12, apresenta estrutura ternária ABA'. Apesar de A' ser um retorno bastante sutil do material inicial e ser diferente quase a ponto de passar por independente⁹⁸, a terceira seção traz o retorno das formas seriais O_0 e O_6 nos compassos 16-17, sugerindo assim recapitulação da idéia inicial e gerando unidade na construção do *Präludium*, como vemos no Exemplo 4.13.

EXEMPLO 4.13 – *Präludium* da *Suíte*, Op. 25: Formas Dodecafônicas O_0 e O_6

- Seção A – c. 1-3

- Seção A' – c. 16-17

⁹⁸ Daniel Bento, em seu livro *Beethoven, o Princípio da Modernidade* (Annablume: Fapesp, 2002, p. 140), sugere uma parte C em vez do último A, já que “(...) se adotou para o *Präludium* uma sucessão de frases não subordinadas e seções independentes, essencialmente não-contrastantes (...)”, o que justificaria a não-caracterização de uma forma ternária simples.

Acrescida da reapresentação das formas seriais fundamentais para a construção da obra, a seção A' traz uma inversão na ordem de apresentação das vozes: em A, O₀ inicia a seção na voz superior e O₆ na inferior, enquanto em A', O₆ aparece na voz superior e O₀ surge, algumas semicolcheias depois, na voz inferior.

Fato marcante para a localização da seção B do *Präludium*, RI₆ é a única forma da série ainda não utilizada até o compasso 9, dentre as escolhidas por Schönberg para a composição da suíte, como mostra o Exemplo 4.14.

EXEMPLO 4.14 – *Präludium* da *Suíte*, Op. 25: Seção B – c. 9-10 (RI₆)

Entre os movimentos de estrutura formal binária, temos a *Gavotte*, a *Musette*, o *Menuett*, o *Trio* e a *Gigue*.

Em dois momentos da suíte, temos a indicação *Da Capo*: após a *Musette* e após o *Trio*. Essa indicação, em um plano macroformal, possibilita a compreensão de estruturas *ternárias* nos conjuntos de danças aos pares *Gavotte-Musette-Gavotte Da Capo* e *Menuett-Trio-Menuett Da Capo*, sendo esses dois conjuntos grandes estruturas ABA.

O *Intermezzo*, por sua vez, estruturado em um ABC-A-CBA também pode ser entendido como *ternário* na medida em que o A central separa,

simetricamente, duas seções ABC em forma especular. Já o *Präludium* apresenta um ABA' típico de movimentos introdutórios de prelúdios barrocos no começo de suítes.

Assim, em um olhar amplo e considerando aspectos relativos não somente à estrutura, mas principalmente aos andamentos e ao caráter de seus movimentos, a *Suíte*, Op. 25, está calcada em uma macroestrutura **ternária**, um ABCBA, já que o Intermezzo (C) – movimento central e mais complexo estruturalmente – está cercado por dois conjuntos de danças aos pares: *Gavotte-Musette-Gavotte Da Capo* e *Menuett-Trio-Menuett Da Capo* (os dois B), todos mais simples estruturalmente, por sua vez são antecidos e precedidos, respectivamente, por movimentos novamente mais complexos e ágeis: o *Präludium* e a *Gigue* (os dois A).

Na Tabela abaixo (Exemplo 4.15), podemos compreender a estrutura micro e macroformal da *Suíte*, Op. 25.

EXEMPLO 4.15 – TABELA: Micro e macroestrutura da *Suíte*, Op. 25

MOVIMENTO	PRÄLUDIUM	GAVOTTE	MUSETTE	INTERMEZZO	MENUETT	TRIO	GIGUE
SEÇÕES (movimentos individuais)	ABA'	AB	AB	ABCACBA	AB	AB	AB
SEÇÕES (incluindo <i>Da Capo</i>)	A	B		C	B		A

- **Elementos de proximidade entre as danças barrocas e os movimentos de dança da *Suíte*, Op. 25**

I. *Präludium*

Por se tratar de um movimento de caráter introdutório e opcional, sua estrutura formal é essencialmente livre. Sua característica ternária revela a

preocupação do compositor em dar unidade ao movimento, unidade esta reforçada também harmonicamente pela utilização do conjunto dodecafônico já citado – utilizado em conjuntos tetracordais –, além da unidade motívica.

Tal como muitos movimentos que abrem as suítes barrocas, o prelúdio “(...) utiliza motivos de proporções moderadas em passagens imitativas e seqüenciais, contrastes mais dramáticos de dinâmica, textura e articulação”⁹⁹. Além disso, passagens virtuosísticas e de grande vigor rítmico, características de prelúdios barrocos, também estão presentes no *Präludium*.

No Exemplo 4.16, podemos observar algumas das características apontadas acima como determinantes do caráter desse prelúdio.

EXEMPLO 4.16 – Passagens imitativas e seqüenciais – *Suíte*, Op. 25: *Präludium* – c. 7-9

The image displays a musical score for a 12-tone serial composition, specifically a prelude from a Suite, Op. 25. The score is written for piano in 8/8 time. It features several annotations and structural elements:

- 3 formas seriais em imitação: O₀, O₆ e I₀**: A yellow box at the top left points to the first three measures, which are labeled O₀, O₆, and I₀ in yellow circles. These measures contain the first three notes of the serial set: 1, 2, 3.
- textura polifônica (4 vozes)**: A green box at the top center points to a section of the score where four voices (two staves) play the serial set in a polyphonic texture. This section is labeled with numbers 4 through 11.
- textura imitativa em espelho**: A blue box at the top right points to a section of the score where the serial set is played in a mirror-imitative texture. This section is labeled with numbers 10 through 12.
- Serial Set**: The serial set is a 12-tone sequence: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. The notes are distributed across the two staves, with some notes appearing in both staves.
- Dynamic Markings**: The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *fp* (fortissimo piano), *sf* (sforzando), and *p* (piano).
- Articulation**: The score includes articulation markings such as accents and slurs.
- Intervallic Structure**: A detailed view at the bottom shows the intervallic structure of the serial set, with notes and intervals labeled as 2^am (second major), 3^am (third major), and 2^am (second major).

⁹⁹ Robert Edward BLASCH, op. cit., p. 22.

II. *Gavotte*

Entre as características que podemos salientar com respeito à *gavotte* da suíte barroca, temos: compasso binário com unidade de tempo mínima, andamento moderado e começo em anacruse de meio compasso.

No Exemplo 4.17, observa-se todas essas características no início da dança de mesmo nome do Op. 25.

EXEMPLO 4.17 – Compasso, andamento e anacruse – *Suíte*, Op. 25: *Gavotte* – c. 1-2

The image shows the beginning of a Gavotte from a Suite, Op. 25. The music is written for piano in 2/2 time, with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Etwas langsam (♩ = ca 72) nicht hastig'. The score includes a piano (p) dynamic marking. Annotations highlight the 2/2 time signature, the tempo, and the half-measure anacrusis.

Compasso 2 2

Andamento moderado:
Um pouco lento (♩ = aprox. 72), sem pressa

Anacruse de meio compasso

III. *Musette*

O termo *Musette* designava, originariamente, um instrumento musical francês semelhante à gaita de foles, popular nos círculos da corte nos séculos XVII e XVIII¹⁰⁰. O termo passou a ser utilizado para nomear peças com “bordões” sonoros, em referência ao som da *musette*.

¹⁰⁰ Michael KENNEDY, *Dicionário Oxford de Música*, p. 480.

Esse bordão pode ser apresentado como uma nota a ser mantida ao longo da peça, sem repetição. No caso da *Musette* da *Suíte*, Op. 25, porém, a repetição em determinado padrão é freqüente em toda a extensão da dança.

No Exemplo 4.18, podemos observar a utilização da nota SOL como bordão *principal*, se assim podemos chamá-lo, e a nota RÉ \flat como bordão *secundário*.

EXEMPLO 4.18 – Bordão SOL e RÉ \flat – *Suíte*, Op. 25: *Musette* – c. 1-9

Rascher ($\text{♩} = 88$)

bordão secundário

bordão principal

ff^{8va}

pp

f

p

sf

sf

pp

fp

accel.

rit.

É importante lembrar que na utilização de danças aos pares – especialmente no caso da *Gavotte* –, a segunda eventualmente pode trazer a indicação “estilo *Musette*”, como é o caso da Suíte Inglesa n. 3, de Bach, que traz o título “Gavotte II ou la *Musette*”.¹⁰¹

A grande proximidade entre a *Musette* e a *Gavotte* – esta última dança a que antecede e sucede a primeira, mediante indicação *Gavotte Da Capo* –, pode ser observada pelo início em anacruse de meio compasso, pelo compasso binário com unidade de tempo mínima e o andamento moderado, porém a *Musette* é um pouco mais rápida que a *Gavotte*.

O bordão denominado *secundário* – o RÉb – surge logo no início, no compasso 4, porém apresenta-se mais freqüentemente a partir da Seção B da *Musette*, como se vê no Exemplo 4.19.

EXEMPLO 4.19 – Bordão SOL-RÉb – Suíte, Op. 25: *Musette* – c. 9-11 e c. 20-22

a) Op. 25: *Musette* – c. 9-11

b) Op. 25: *Musette* – c. 20-22

¹⁰¹ Aline SCHMIDT, op. cit., p. 32.

IV. *Intermezzo*

O *Intermezzo*, movimento central da *Suíte*, Op. 25, não é característico das suítes barrocas. Como já comentamos anteriormente¹⁰², Schönberg começa a compô-lo juntamente com o *Präludium*, mas termina este rapidamente e interrompe aquele, retomando-o tempos depois. A referência às peças de formas livres escritas para piano, neste caso, é evidente (lembremo-nos dos *Intermezzi* de Brahms, ou dos prelúdios tão fartamente encontrados na literatura pianística do final do século XIX e início do XX).

Assim, não devemos esperar semelhanças com a suíte barroca no caso do *Intermezzo*. Porém, é possível observar e ressaltar certos aspectos neste movimento com referência à *sarabande* da suíte barroca. Entre as características da *sarabande*, podemos citar: compasso ternário simples, andamento lento, caráter expressivo e uso de terminações femininas.

Algumas dessas qualidades estão presentes no *Intermezzo* do Op. 25, como mostra o Exemplo 4.20.

¹⁰² Cf. Ex. 3.2, Cap. 3.

EXEMPLO 4.20 – Suíte, Op. 25: *Intermezzo* – c. 1-3

Intermezzo

andamento lento

(♩ = 40)

indicações 'expressivo'

textura polifônica (4 vozes)

poco rit. - - - -

poco rit. - - - -

Esse *Intermezzo* localiza-se no Op. 25 tal como em muitas suítes de Bach, nas quais a *sarabande* aparece exatamente como movimento central da obra, conforme se constata em várias das Suítes Inglesas do compositor.

Além disso, o andamento lento e o caráter expressivo do *Intermezzo* são características bastante fortes na virtual aproximação com a dança barroca em questão.

V. *Menuett e Trio*

Entre as características do *Menuett* do Op. 25 de Schönberg, em comparação com os da suíte barroca, temos: compasso ternário simples, andamento moderado e começo tético.

No Exemplo 4.21, tais características se apresentam no início da peça.

EXEMPLO 4.21 – *Suíte*, Op. 25: *Menuett* – c.1-2 (forma serial O_0)

Único dos movimentos que não se inicia com a série na forma original, o *Menuett* traz o segundo tetracorde de O_0 antes do primeiro, iniciando com a nota SOLb.

Freqüentemente acompanhado de uma segunda dança nas suítes barrocas, o que segue este *Menuett* é o *Trio*. Em concordância com a fórmula de compasso (ternária simples), o andamento (*Moderato*) e a estrutura formal (binário simples), o *Trio* traz mudanças de caráter e textura. Mais articulado que o *Menuett*, inicia com a indicação *martellato* no compasso inicial, além de acentos indicativos de *staccato* forte, como mostra o Exemplo 4.22.

EXEMPLO 4.22 – *Suíte, Op. 25: Trio – c.1-3 (c. 34-36 do Menuett)*

VI. *Gigue*

Reafirmando quanto já exposto, o uso da *Gigue* como movimento final é típico das suítes barrocas. Esta *Gigue*, única dança básica barroca a figurar no Op. 25, apresenta-se em andamento rápido e com escrita altamente virtuosística, o que dá à suíte um final bastante animado.

Entre algumas das características da *gigue* no modelo barroco, estão: compasso composto, começo tético ou em anacruse e textura polifônica.

O Exemplo 4.23 traz os compassos iniciais da *Gigue* do Op. 25. Apesar de não estar escrita em compasso composto, observa-se, já no compasso 5, o uso de *tercinas*, figurações de três notas características das *gigues* barrocas.

EXEMPLO 4.23 – *Suíte*, Op. 25: *Gigue* – c.1-6

Rasch (♩ = ca. 192)

figuração de 3 notas

- **Unidade motivico-temática**

O desenvolvimento motivico-temático no repertório barroco é assunto amplamente conhecido. Ao analisar qualquer das peças escritas em linguagem polifônico-contrapontística do período, especialmente de Bach, encontraremos uma excepcional unidade entre o material motivico utilizado. Esse aspecto não está ausente das suas suítes para teclado.

Seguindo o mesmo princípio, podemos supor que o Op. 25 de Schönberg tenha como qualidade inerente ao discurso musical, pela suposta proximidade com a forma barroca em questão, motivos que permeiam seus vários movimentos.

Um desses motivos surge logo nos compassos iniciais do *Präludium*. Construído sobre as últimas quatro notas da série – dois conjuntos de semitons ascendentes com um salto de 3ª menor descendente entre eles –, aparece, ao

longo da suíte, das mais variadas formas, porém com a devida manutenção estrutural que o mantém reconhecível em toda a obra. O Exemplo 4.24 apresenta sua primeira ocorrência.

EXEMPLO 4.24 – Motivo retrógrado BACH sobre o terceiro tetracorde de O_0 e O_6 – *Präludium* c. 1-3

Rasch (♩. = 80)

O_0

O_6

H - C - A - B

Blasch nota perspicazmente que esse motivo, denominado por ele *segundo motivo*, “(...) é de fato uma inversão do famoso motivo BACH, B-A-C-Bb (...)”¹⁰³, mais precisamente o retrógrado, apresentado como Bb-C-A-B (Sib-DÓ-LÁ-Si).

Devemos notar que, como se trata do último tetracorde da forma original do conjunto dodecafônico (O_0), sua presença está, de certo modo, garantida pela utilização da série, já que tem sua presença obrigatória, de acordo com os postulados do “método de composição com doze sons”. Assim, o que verdadeiramente caracteriza *motivicamente* essa seqüência de 4 notas é o *ritmo* aplicado a elas.

¹⁰³ Robert Edward BLASCH, op. cit., p.22.

Já no compasso 7 da *Gavotte*, o motivo aparece escrito sobre uma figuração rítmica bastante utilizada ao longo da dança, porém em inversão melódica, ou seja, os intervallos ascendentes tornam-se descendentes e vice-versa (Exemplo 4.25).

EXEMPLO 4.25 – Motivo sobre o terceiro tetracorde de I_0 – *Gavotte* c. 7

No Exemplo 4.26, há outro procedimento também típico da linguagem barroca: uma progressão com esse motivo.

EXEMPLO 4.26 – Motivo com o terceiro tetracorde da série e suas progressões na *Gavotte* – c. 10-12 (BCAH)

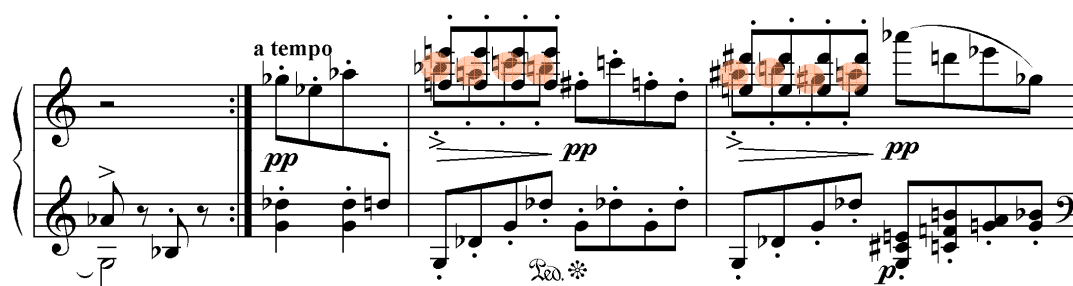
Seguindo os rastros desse motivo, temos a *Musette*, com um grande número de ocorrências. No Exemplo 4.27, constata-se, logo no início da peça, a utilização de material idêntico ao apresentado no Exemplo 4.26, também em progressão.

EXEMPLO 4.27 – Motivo na *Musette* – Anacruse do c. 1-9 (BCAH)

Rascher (♩ = 88)

The musical score is written for piano in 2/2 time. It begins with a piano introduction marked *fp* (forte-piano). The first system shows a piano introduction with a forte-piano (*fp*) dynamic. The second system continues with a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The third system includes a piano (*p*) dynamic and a piano-piano (*pp*) dynamic. The fourth system features a piano (*p*) dynamic and a piano-piano (*pp*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

EXEMPLO 4.28 – Motivo em retrógrado da inversão: *Musette* – c. 10 (HACB)



164

EXEMPLO 4.29 – Variação motivica: *Musette* – c. 13 e 21-24

- Variação motivica – c. 13

6 accel.

6 f

seqüência de 2ª menores

- Variação motivica com diminuição – c. 20-24 (HACB)

a tempo

pp

ppp

sf

pp

sf

pp

sf

pp

p

Uma variação rítmica surge nos compassos 17-20, na qual a segunda figura – antes uma colcheia – recebe um ponto de aumento, deslocando a terceira figura uma semicolcheia para a frente (Exemplo 4.30).

EXEMPLO 4.30 – Variação rítmica: *Musette* – c. 16-20

The musical score for Example 4.30 shows measures 16-20 of the piece 'Musette'. A dashed box at the top highlights a rhythmic motif consisting of a quarter note followed by two eighth notes and another quarter note. Dashed lines with arrows point from this motif to specific measures in the piano part, indicating its rhythmic influence. The piano part includes dynamic markings such as 'poco rit.', 'p', 'sf', and 'sf'. The right hand features various ornaments and slurs, and the left hand has a steady accompaniment with dynamic markings like 'p' and 'sf'.

Antes do fim, a *Musette* ainda apresenta outras variações rítmicas desse mesmo material, como mostra o Exemplo 4.31. O primeiro caso, uma apresentação diferente das demais citadas aqui, remete-nos, contudo, a uma figuração rítmica importante da *Gavotte*, presente no Exemplo 4.25 deste item.

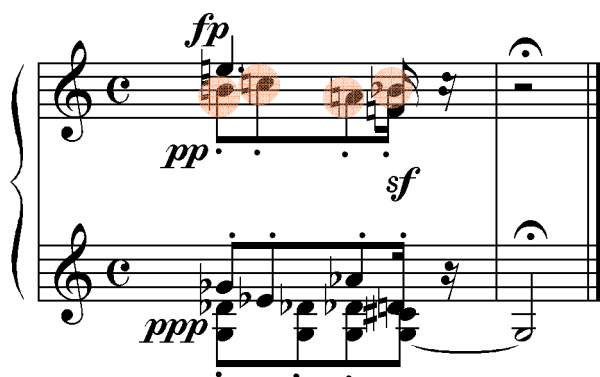
EXEMPLO 4.31 – Variação rítmica: *Musette* – c. 26-30 (referência aos c. 5-9)

The musical score for Example 4.31 shows measures 26-30 of the piece 'Musette'. The piano part includes dynamic markings such as 'f', 'mf', 'sf', and 'sff'. The right hand features various ornaments and slurs, and the left hand has a steady accompaniment with dynamic markings like 'sf' and 'sf'. The score includes a triplet in the right hand and a 'rit.' marking at the end, indicating a deceleration.

Como fica evidente no Exemplo 4.31, os compassos 26-30 fazem clara referência aos compassos 5-9. Uma espécie de preparação para a *coda* traz o material inicial com variações, porém mantendo excepcional semelhança, o que torna a tarefa de identificá-los relativamente simples.

Por fim, a *coda* da *Musette*, que antecede a *Gavotte Da Capo*, traz o motivo exatamente como no início da dança (Exemplo 4.32).

EXEMPLO 4.32 – Coda: *Musette* – c. 30-31 (motivo inicial)



CAPÍTULO 5

Aspectos relevantes na interpretação e execução da
obra para piano de Arnold Schönberg

Zur Vortragslehre (Zur Vortragslehre) 299 3

Das oberste Prinzip aller musikalischen Reproduktion müsste sein: ~~ALLES~~ was der Komponist geschrieben hat, auf solche Weise zum ~~Klingen~~ zu bringen, dass jede Note ~~XXXXXXXXXXXX~~ auch wirklich gehört wird und dass alles, ob es nun gleichzeitig oder ungleichzeitig klingt, in einem solchen Verhältniss zu einander steht, dass ~~keine Stimme in keinem Augenblick die andere~~ ~~XXXXXXXXXXXX~~ verdeckt, ~~sondern~~ im Gegenteil dazu beiträgt, dass alle sich von einander gut abheben. Jeder Komponist von einiger Erfahrung setzt seine Noten auf eine solche Weise, gleichviel, ob er nun für ein Soloinstrument oder ein kleines Kammermusikensemble oder für Orchester schreibt. Das ist die Vorbedingung ~~XXXXXXXXXX~~ allen Musizierens und wer ihr nicht entspricht, dem wird es mit allen andern Mitteln des Vortrages, und wenn ~~er~~ ^{vielleicht auf} noch so lebendig ist, nicht ~~XXXXXXXXXX~~ gelingen, einen feinsinnigen Kenner zu befriedigen.

Es soll nicht geleugnet werden, dass ein gewisse Lebendigkeit in Rhythmus und Tempo, eine gewisse Eindringlichkeit im ^{r/} Vortrag der Phrasen, in ihrer Kontrastierung, Gegenüber- und Nebeneinanderstellung, ein gewisser Aufbau in Tempo und Dynamik, eine zweckmässige Verteilung ~~des~~ ^{des} ~~espressivo~~ und seinem Gegenteils nicht wenig dazu beiträgt, die Gedanken des Autors und ihren Ablauf verständlich zu machen. Ja es scheint, dass der naive und minder kultivierte Zuhörer durch ~~XXXX~~ solche sinnfällige, gestikulierende Vortragsart leichter zu überzeugen ist, als durch noch so fein abgetönte, wohlwogene Wiedergabe der ~~gegen-~~ danklichen Verhältnisse.

Wenn man aber dagegen hält, wie ein hervorragender Solist (Kreisler, Casals, Hubermann u.a.) seinen Solopart ausarbeitet, wie er bestrebt ist, jede kleinste Note zum Klingen zu bringen und in ein richtiges Verhältnis zum Ganzen zu setzen, wenn man weiters in Betracht zieht, dass solchen Künstlern auch der Beifall

Km

Wunderliche
1 Blatt
18.10.16

Figura 5.0 - Carta de Arnold Schönberg (Zur Vortragslehre - T 01.16 [s.d.])

CAPÍTULO 5

Aspectos relevantes na interpretação e execução da obra para piano de Arnold Schönberg

A música de Schönberg ocupa a posição curiosa de ser rejeitada, isto é, relegada aos 'Clássicos' antes mesmo de ter sido aceita (FRIEDHEIM)¹⁰⁴.

(...) por que tanto se fala desta música ao invés de executá-la mais freqüentemente? (LEIBOWITZ)¹⁰⁵.

Como vimos no Capítulo 1, o conjunto da obra para piano de Arnold Schönberg, que engloba cinco *Oppus* com algumas peças em cada um – o Op. 11 com três peças, o Op. 19 com seis peças, o Op. 23 com cinco peças, o Op. 25 uma suíte com seis movimentos e o Op. 33 com as peças *a* e *b* – tornou-se, ao longo do século XX, obra de referência na história da música ocidental. Esse “pequeno” conjunto – pequeno apenas na proporção, porém imenso em criatividade, inovação e expressividade – é formado por composições exemplares que evidenciam o desenvolvimento do pensamento criativo e audacioso de Schönberg. Cada peça, dotada de individualidade excepcional e qualidade musical e técnica magistrais, foi criada em momento decisivo da obra do compositor¹⁰⁶.

Comparado muitas vezes com o *Klavierstücke* de Brahms, traz ao repertório pianístico obras de referência na técnica e interpretação, além de contribuir com obras-primas para esse instrumento, alvo freqüente dos grandes compositores do passado e da atualidade.

¹⁰⁴ Philip FRIEDHEIM, *Correspondence: Schönberg's Keyboard Works*, p. 175, apud Robert Edward BLASCH, op. cit., p. 4.

¹⁰⁵ Frase final do livro *Schönberg*, de René LEIBOWITZ, p. 157.

¹⁰⁶ Ver Peter ROGGENKAMP, *Interpreting Schönberg at the Piano*. In: Arnold SCHÖNBERG, *Ausgewählte Klaviermusik*, p. 87.

Peças-chave dos cursos de teoria e análise musical, especialmente dos que tratam do repertório moderno e contemporâneo, algumas destas obras são mais alvo de grandes empreendimentos teóricos que práticos, limitando-se ao repertório de pouquíssimos pianistas, geralmente aqueles cujo interesse ultrapassa o amplo leque repetidamente explorado da música que vai do século XVIII ao final do XIX, incluindo os anacrônicos favoritos do grande público, que adentram o século XX com a linguagem novecentista.

Assim, Schönberg torna-se um “clássico” quase sem ser executado. Há mais comentários e estudos sobre suas obras para piano do que recitais e registros fonográficos delas. A isso se acresce que a composição de seu primeiro ciclo para piano – o Op. 11, de 1909 – comemora em breve seu centenário. Já a última das suas peças para piano – o Op. 33b, composto em 1931¹⁰⁷, mas estreado apenas em 1949 (18 anos depois!) – teve bem menos execuções do que obras mais recentes de compositores da atualidade.

Ao contrário do que aconteceu com algumas de suas obras orquestrais e camerísticas – caso do monodrama *Erwartung* (“A Espera”), da ópera *Moses und Aron* (“Moisés e Aarão”) e das duas sinfonias de câmara, amplamente executadas e com discografia respeitável – além do *Pierrot Lunaire* (“Pierrot Lunar”), que obteve grande sucesso de público, tendo estreado em diversos países ainda durante a vida do autor –, custou muito ao piano schönberguiano ser aceito.

No prefácio à edição das *Ausgewählte Klaviermusik* (“Obras selecionadas para piano”), de Schönberg, Reinhold Brinkmann¹⁰⁸ comenta que “nas últimas décadas, as obras para piano de Arnold Schönberg encontraram seu lugar no repertório ‘clássico’ de concerto”. Isso, conclui, porque intérpretes de renome – tais como Eduard Steuermann (pianista e amigo pessoal do compositor) e Else C. Kraus, dois dos pianistas que estrearam algumas de suas obras, e

¹⁰⁷ Devemos lembrar que, em 1931, Schönberg já era, de fato, um compositor de grande prestígio no cenário musical internacional.

¹⁰⁸ Reinhold BRINKMANN, Prefácio à edição das *Obras Selecionadas para Piano de Arnold Schönberg*. In: Arnold SCHÖNBERG, *Ausgewählte Klaviermusik*, p. 11.

posteriormente Glenn Gould, Maurizio Pollini, Mitsuko Uchida e Claude Helffer – realizaram concertos e gravações desse repertório.

Tal iniciativa, entretanto, pouco serviu para a sua “popularização” entre os músicos, muito menos para o público. Um dos motivos talvez resida na dificuldade de audição e compreensão – para o ouvinte leigo – e leitura, aprendizado e execução – para o intérprete interessado. Sobre esse aspecto, Roggenkamp¹⁰⁹ comenta que, “para muitos pianistas, em geral é difícil aprender as obras desse mestre. As peças não são apenas muito trabalhosas: sua complexidade exige ainda intensa reflexão intelectual”. O autor compara as obras para piano de Schönberg às *Invenções a Três Vozes* ou às *Variações Goldberg*, de J. S. Bach, pela dificuldade de compreensão aliada à grande carga de concentração e intelectualidade necessárias ao seu estudo e posterior execução.

Sobre as dificuldades de aprender esse repertório, o pianista brasileiro Caio Pagano – em uma espécie de apêndice publicado no livro *Schönberg*, de René Leibowitz, e intitulado “Schönberg: um depoimento pessoal (a Willy Correia de Oliveira)”¹¹⁰, a título de contribuição com a gravação de algumas peças para piano solo de Schönberg acrescentadas, em disco, ao livro supracitado – comenta que, em 1973, tomado de grande coragem e certa paixão pelo desconhecido, aceitou um concerto com a Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, sob regência de Ernest Bour, para executar o *Concerto para Piano e Orquestra*, Op. 42, de Arnold Schönberg. Essa “paixão”, porém, freqüentemente se transformava em sofrimento por ocasião do estudo diário para a preparação do concerto. Pagano, como tantos outros pianistas, comenta que suas experiências se resumiam ao repertório tradicional e, por isso, as dificuldades no trato com a música de Schönberg eram muitas. Vale a pena citar o parágrafo no qual descreve detalhadamente a agonia diária no estudo do *Concerto*.

¹⁰⁹ Peter ROGGENKAMP, op. cit., p. 87-88.

¹¹⁰ Caio PAGANO, Schönberg: um depoimento pessoal (a Willy Corrêa de Oliveira). In: René LEIBOWITZ, op. cit., pp. 159-166.

Recordo-me que ao fim do dia tinha os ouvidos extenuados, e não suportavam mais som nenhum; meus dedos sofriam sob o jugo de intervalos extravagantes, acordes impossíveis de aprender, saltos perigosos, e minha memória se obstinava por esquecer imediatamente tudo o que eu metia ouvidos adentro, mal virasse a página ¹¹¹.

Apesar disso, após a estréia do Op. 42 no Brasil com o pianista à frente da OSM, uma “nova paixão” o conquistava: a música para piano solo de Schönberg, “essa música extravagante tão discutida, tão criticada, pouco ouvida e menos ainda tocada”¹¹².

É compreensível que o caráter inovador na obra de Schönberg tenha trazido problemas aos intérpretes. Nem sempre se sabia o que fazer com determinadas passagens de escrita complexa e grande virtuosismo – arpejos e acordes inéditos até então –, ou que sonoridades “tirar” do instrumento, ou melhor, *como* fazer o piano soar – por exemplo, nas sutis diferenças das dinâmicas *pp*, *ppp*, chegando aos *pppp*, ou os *fff*, muitas vezes separados de um *ppp* em um mesmo compasso por apenas algumas notas.

Pagano ainda comenta que “sua obra [de Schönberg] enriqueceu grandemente a notação musical, a leitura e o solfejo, à semelhança da obra de Beethoven, empurrando a música algumas décadas à frente por sua simples atuação e *deixando intérpretes e críticos anos a fio sem um vocabulário que desse conta dela, perplexos e revoltados* [grifo nosso]”¹¹³. Esse vocabulário deveria ser construído à custa de muitas experiências, nem sempre bem-sucedidas.

Muitas vezes, atribuem-se as dificuldades de realização encontradas nas partituras à circunstância de que Schönberg não era pianista, o que apenas explica uma pequena parte dos “problemas” que os intérpretes encontram na sua escrita freqüentemente incômoda para piano.

Um aspecto peculiar, entretanto, no seu processo composicional pode contribuir para esclarecer, mesmo que parcialmente, essa questão. Para Roggenkamp, “as idéias composicionais de Schönberg *precedem a aplicação*

¹¹¹ Id. Ibid., p. 160.

¹¹² Id. Ibid., p. 160.

¹¹³ Id. Ibid., p. 166.

prática ao instrumento; a idéia é mais importante que sua possibilidade de execução. Suas peças, comumente muito complexas, não foram concebidas precipuamente do ponto de vista pianístico [grifo nosso]”¹¹⁴. O autor ainda comenta que compositores *pianistas*, tais como Chopin, Liszt ou Bartók, mantinham (mesmo inconscientemente) a execução e os aspectos ligados ao instrumento em pé de igualdade com a idéia composicional de *per si*.

No entanto, Schönberg demonstra, ao longo da vida, imensa preocupação com a escrita para piano. Como vimos no Capítulo 1¹¹⁵, a prolongada troca de cartas com o compositor e pianista Busoni busca, em suma, dialogar com aquele que foi um dos grandes mestres do piano do século XX, além de, como compositor que era, ouvir um “colega” de profissão. Como sabemos, o resultado desse diálogo culminou com sugestões de alterações – apresentadas pelo pianista e muito criticadas por Schönberg – para o Op. 11, nº 2, que foram concretizadas, apesar das severas críticas, na conhecida *Konzertmässige Interpretation* (“versão de concerto”) editada pela Universal Edition, em revisão de Busoni.

Seguindo a noção de que o processo composicional de Schönberg parte das idéias antes de sua aplicabilidade prática no instrumento, podemos dar continuidade a este capítulo no intuito de aproximar toda a investigação analítica, aqui realizada, da prática interpretativa. O texto que segue busca contribuir com algumas observações relacionadas à interpretação da obra para piano de Schönberg à luz tanto dos vários artigos que tratam do assunto em questão, quanto das investigações analíticas apresentadas nos capítulos anteriores.

Em resumo, o que buscamos neste capítulo é a explanação dos vários aspectos ligados à interpretação musical – no nosso caso, pianística. Não se trata de adentrar especificamente o estudo de cada uma das peças, frase a frase¹¹⁶ (o

¹¹⁴ Peter ROGGENKAMP, op. cit. In: Arnold SCHÖNBERG. *Ausgewählte Klaviermusik*, p. 87.

¹¹⁵ Cf. Cap. 1, item 2 (A obra para piano e sua importância).

¹¹⁶ Refiro-me aqui a um tipo de *análise interpretativa* na qual *todas* as frases de uma peça são comentadas sob o ponto de vista de sua forma de tocar, incluindo detalhes de dedilhados para cada passagem, forma de realização do *legato*, equalização das vozes, intensidades, *rubato* etc., o que tornaria o texto um tanto

que demandaria uma dissertação para cada opus do compositor!), mas de trazer à tona, entre inúmeros aspectos a abordar, os seguintes:

1. Alguns argumentos e afirmações do próprio Schönberg, baseados em seus artigos, quanto ao seu pensamento sobre interpretação e execução musical;
2. Observações gerais sobre interpretação pianística que servem a todas as obras para piano do compositor;
3. Considerações gerais a respeito da compreensão de elementos contidos no discurso musical do Op. 11 e do Op. 25;
4. Por fim, alguns aspectos específicos do estudo e compreensão desses dois *opus* sob o ponto de vista do intérprete-pianista.

1. Schönberg, a interpretação e a execução musical: breve panorama sobre alguns de seus principais artigos

Ao longo da vida, Schönberg contribuiu com grande número de escritos em várias áreas do conhecimento musical. Os primeiros, de acordo com seus manuscritos, datam de 1909 e são essencialmente respostas polêmicas à crítica hostil dirigida à sua música, por ocasião dos freqüentes ataques da imprensa refletidos nos escândalos públicos das execuções, durante esse período, de sua obra¹¹⁷.

Sua contribuição no âmbito da teoria e pedagogia musical é imensa. Os vários livros escritos pelo compositor – *Harmonielehre*¹¹⁸, *Models for Beginners in*

desinteressante para o leitor não pianista (sem dúvida a grande maioria), além de impossível de realizar em uma única dissertação.

¹¹⁷ Lembremos que 1908-09 foram anos de crise cujas experimentações culminaram com o atonalismo-livre, mediante várias obras inovadoras, entre as quais: o *Segundo Quarteto de Cordas*, Op. 10, *Friede auf Erden*, Op. 13, *Das Buch der hängenden Gärten*, Op. 15, *Três Peças para Piano*, Op. 11, *Cinco Peças Orquestrais*, Op. 16 e *Erwartung*, Op. 17. Para mais detalhes, ver Cap. 1 deste trabalho (*O período do atonalismo livre*).

¹¹⁸ Primeira edição: Universal Edition, 1911; Edição inglesa, *Theory of Harmony*, Philosophical Library, 1948.

*Composition*¹¹⁹, *Structural Functions of Harmony* (1954), *Preliminary Exercises in Counterpoint* (1950) e *Fundamentals of Musical Composition* (1948) – constituem, inequivocamente, a mais sólida bibliografia destinada ao ensino, à composição e à análise musical do século XX, por que não dizer dos últimos séculos?

Seu primeiro artigo publicado, *Probleme des Kunstunterrichts* (“Problemas de Arte Pedagógica”), é de 1911. Após a Primeira Guerra, seus artigos aparecem com regularidade em publicações da época. A primeira coleção de artigos publicada em língua inglesa aparece em 1950, sob o título *Style and Idea*¹²⁰ (“Estilo e Idéia”). Uma edição mais completa é lançada em 1975, com o mesmo título¹²¹ e, dessa vez, com 104 ensaios do compositor.

Entre os artigos encontrados em *Style and Idea* e dirigidos especificamente à interpretação e execução, vale destacar aqueles cujas referências contribuem para a compreensão de sua obra, especialmente para piano. Entre eles,¹²² *Performance Indications (Dynamics)*, de 1923; *Mechanical Musical Instruments*, de 1926; *About Metronome Markings*, também de 1926, e *Phrasing*, de 1931, entre outros.

Em uma citação retirada do Prefácio de sua *Ausgewählte*, Schönberg expõe – de forma concisa, porém extremamente precisa e consciente – sua concepção de interpretação e execução musical, afirmando que:

[...] o princípio mais elevado de reprodução musical precisaria ser: realizar sonoramente o que o compositor escreveu de tal maneira que cada nota seja realmente ouvida e que tudo – executado em conjunto ou separadamente – mantenha uma relação tão perfeita que nenhuma voz, em momento algum, se sobreponha às demais, pelo contrário, que todas se distingam nitidamente umas das outras.¹²³

¹¹⁹ Editado pela G. Schirmer, Inc., em 1942.

¹²⁰ Esta primeira edição em inglês traz apenas 14 artigos. Arnold SCHÖNBERG, *Style and Idea*, Ed. by Dika Newlin. New York: Philosophical Library, 1950.

¹²¹ Arnold SCHÖNBERG, *Style and Idea: selected writings of Arnold Schönberg*, 559 pp.

¹²² Todos esses artigos encontram-se incluídos no livro *Style and Idea*, edição de 1975.

¹²³ Cf. Ex. 1.0 (facsimile). Arnold SCHÖNBERG, *Zur Vortragslehre* (aprox. 1923-24) apud Reinhold BRINKMANN, op. cit., p. 15 in Arnold SCHÖNBERG, *Ausgewählte Klaviermusik*, 93 pp.

Para Schönberg, o que é realmente pensado – a idéia musical, o imutável – é determinado na relação da altura com a divisão rítmica. Tudo mais, por outro lado – dinâmica, tempo, timbre – e o que resulta de tais elementos – caráter, clareza, efeito etc. – não passa de apresentação e serve para tornar compreensíveis esses pensamentos e está, portanto, sujeito a mudanças¹²⁴.

Se, para Schönberg, os aspectos, por assim dizer, “mutáveis” devem aproximar o intérprete da idéia do autor, tornando-a compreensível, não se pode absolutamente prescindir de uma notação musical realmente correta. Isso demandaria, por conta do compositor – além da consciência plena da idéia a colocar no papel e o domínio total das ferramentas composicionais, o que já é por demais complexo –, o perfeito conhecimento das *indicações práticas* para o instrumento para o qual a obra composta se destina, necessárias para a correta execução da obra pelo intérprete. Se se conquista esse domínio, a intenção do autor e a individualidade da obra podem permanecer preservadas na interpretação.

Em *Pianistic Considerations* (“Considerações pianísticas”), presente no Prefácio de *Ausgewählte*¹²⁵, Brinkmann comenta a preocupação de Schönberg em buscar uma notação musical o mais precisa possível que permitisse ao intérprete a compreensão fiel do texto, sem que houvesse “necessidade” de interpretação por imperfeição ou falhas na notação musical, evitando, assim, que o intérprete, em lugar da execução correta do texto anotado, desse vazão à sua própria individualidade, em detrimento do texto original.

Ao longo da convivência com os intérpretes de sua obra, Schönberg ora questionava a execução realizada – fazendo observações sobre a incorreção perante a partitura –, ora realizava revisões e acrescentava sinais (de dinâmica, articulação, por exemplo) para melhor clarear as intenções de sua música – como acontecia com Eduard Steuermann, amigo, principal pianista e divulgador da obra do compositor. Segundo relato do próprio Steuermann, quando Schönberg ouviu

¹²⁴ Id. Ibid., p. 15.

¹²⁵ Cf. nota 106.

pela primeira vez sua interpretação do Op. 11, “fez leves alterações na primeira edição (...) [e] adicionou sinais de *marcato*, indicações ‘sem Pedal’, etc”.¹²⁶

Schönberg, em seus escritos, deixou determinações específicas sobre como certos aspectos – tais como equalização, condução das vozes, articulação do som (*legato*, *staccato* e *portamento*) e *cantabile* – deveriam ser executados. No texto abaixo, comenta o modo de execução ao piano em uma textura polifônica, especialmente de sonoridades simultâneas:

A questão principal é [...], na execução e expressão, não negligenciar nenhuma das vozes individuais que, em geral, soam simultaneamente. Ser capaz de ouvir, acompanhar e tocar cada uma delas como entidade dinâmica independente: os *staccati* tão brevemente quanto possível; os *legati* tão longa e liricamente quanto possível; os *portamenti* sublime e definitivamente. Mas, acima de tudo: cantar sempre com a convicção mais intensa e profunda da alma na melodia principal – tanto quanto possível sem pedal, uma vez que, sem esse cuidado, a textura polifônica se tornará confusa¹²⁷.

Como vimos, ao longo da vida, Schönberg realizou, paralelamente às obras musicais e ao *hobby* de pintor, um intenso trabalho literário destinado, em muitos casos, a esclarecer questões estéticas e, em outros, uma contribuição importante para a pedagogia musical, teoria e análise, além de vários outros assuntos – conhecimentos gerais, religião, política, sociedade, direitos humanos etc. – que interessavam ao compositor. Rufer¹²⁸ dá conta de 29 textos de conferências e 622 artigos e ensaios, em grande parte publicados.

Desde o princípio, seu interesse em esclarecer algumas situações “complicadas” ligadas às questões estéticas levou-o a redigir algumas “explicações”. Para o intérprete não seria diferente: Schönberg, como qualquer compositor, dependia daqueles que realizavam a execução de sua música e, como nem sempre o contato direto era possível, costumava escrever muito a

¹²⁶ Gunter SCHULLER, A Conversation with Steuermann. In: Perspectives of New Music III, 1 (1964), p. 3, apud Arnold SCHÖNBERG, *Ausgewählte Klaviermusik*, p. 15.

¹²⁷ Rudolf KOLISCH, [discussion] in Journal of the Arnold Schönberg Institute, Vol. VIII, N. 1 (June, 1984), p. 70, apud Reinhold BRINKMANN, op. cit., p. 16.

¹²⁸ Joseph RUFER, op. cit., apud René LEIBOWITZ, op. cit., p. 152.

respeito. Não é casual haver grande número de partituras com o prefácio redigido pelo compositor e incontáveis indicações de todos os tipos para o intérprete, a fim de evitar incorreções. É a partir de um desses prefácios que estudaremos algumas das obras para piano de Schönberg.

2. Aspectos gerais na interpretação do repertório para piano de Schönberg: o pedal de sustentação

Uma das considerações de âmbito geral que se pode fazer sobre a interpretação da obra para piano de Schönberg refere-se à utilização dos pedais do instrumento, tanto o de sustentação (*tre corde*) quanto a surdina (3º pedal ou *una corda*).

Nas explicações que abrem a partitura da *Suíte*, Op. 25, Schönberg escreve:

Em termos gerais, os dedilhados que trazem resultado são os que facilitam a execução perfeita das notas **sem auxílio do pedal**. O pedal de surdina, por sua vez, pode ser usado com grande proveito¹²⁹.

Ao longo de toda a obra de Schönberg, contudo, encontramos passagens cuja realização do *legato* torna-se praticamente impossível sem a utilização do pedal de sustentação. O intérprete deve, então, escolher entre uma interpretação *literal* da partitura ou a melhor solução para o trecho, mesmo que seja com o pedal, sempre tendo em mente evidenciar a verdadeira intenção do compositor.

Para Roggenkamp¹³⁰, uma boa solução para esses casos seria apertar o pedal brevemente depois de cada ataque da mão e soltá-lo no começo do próximo, técnica que, segundo ele, deve ser praticada por longo tempo em andamento muito lento, com o pedal abaixado apenas um terço de seu curso total.

¹²⁹ Arnold SCHÖNBERG, *Ausgewählte Klaviermusik*, p. 33.

¹³⁰ Peter ROGGENKAMP, op. cit. In: Arnold SCHÖNBERG, *Ausgewählte Klaviermusik*, p. 87.

Acreditar que apenas nas primeiras obras de Schönberg – os Opp. 11 e 19 – o uso do pedal pode ser constante, por estarem próximas da estética romântica e, por analogia, nas últimas obras – os Opp. 23, 25 e 33 – ser esse mesmo uso inapropriado leva a uma inversão de valores, visto ser o pedal apenas uma *ferramenta* subordinada à audição e, portanto, à capacidade de percepção do intérprete em executar aquilo que o compositor buscou exprimir na partitura.

Evidentemente, a pedalização aplicada às *Três Peças*, Op. 11, deverá ser muito diferente daquela aplicada à *Suíte*, Op. 25, por exemplo. Na primeira, o discurso musical se baseia em grandes frases em *legato*; na segunda, frases mais articuladas – em concordância com o estilo e a forma em que a obra está estruturada, uma suíte *barroca* – sugerem clareza e transparência quase mozartianas. Em outras palavras, na *Suíte*, a presença de uma articulação fragmentada (*portamenti*, *staccati*, ligaduras seguidas de *staccati*) gera frases breves, gestos que retratam um discurso musical que se reaproxima do gestual clássico. Já nas *Três Peças*, as ligaduras de frase, que chegam a abarcar três compassos (como acontece nos compassos 25-27 e 50-52, por exemplo)¹³¹, abrem espaço para uma construção musical de textura e estética brahmsianas.

Muitas vezes, para o pianista que abre pela primeira vez uma partitura de Schönberg, tudo pode ser muito parecido, principalmente por se tratar de uma linguagem que, como já dissemos, ainda parece não ter sido absorvida. Cabe, então, ao intérprete, compreender as características estéticas implícitas em cada uma das obras, para o que se torna fundamental conhecer a linguagem composicional de Schönberg e aprofundar o estudo de suas idéias, que – como já mencionado –, têm prioridade sobre sua real possibilidade de execução no instrumento para as quais se destinam.

¹³¹ Cf. Ex. 2.14 e 2.18, Cap. 2.

3. As *Três Peças*, Op. 11, e a *Suíte*, Op. 25: tradição *versus* ruptura

Primeira obra inteiramente escrita sem o apoio das bases tonais, o ciclo Op. 11, apesar de historicamente pertencer ao seleto grupo de obras que mudaram os rumos da linguagem musical do Ocidente, continua fortemente preso ao seu passado próximo. Traz em si um paradoxo: a linguagem atonal-livre entrelaçada ao estilo ainda impregnado de elementos ligados à escrita romântica.

O Op. 25, primeira obra dodecafônica – de individualidade excepcional e grande qualidade musical e técnica –, foi erguido sobre bases notoriamente “clássicas”: a forma *suíte*, praticada pelos grandes compositores do período barroco, em especial J.S. Bach. Em outras palavras, uma linguagem inovadora, cujo ápice é inaugurado em perfeita comunhão com a tradição!

O próprio Schönberg, em um artigo de 1931¹³², afirma que o aspecto de novidade em sua obra “se encontra intimamente unido com o que de melhor nos foi legado como exemplo [referindo-se a inúmeros grandes compositores do século XIX]”. Ainda nesse artigo, afirma ter aprendido: de Bach, o pensamento contrapontístico e a arte de fazer tudo derivar de uma só unidade; de Beethoven, a arte da variação e da diferenciação, do desenvolvimento dos temas e dos movimentos, além do deslocamento das figuras rítmicas sobre outros tempos do compasso; de Brahms, entre outras coisas, a extensão e condensação das frases e a economia sem perder a riqueza, além da concepção sistemática do aspecto global de um movimento.

Praticamente todos os aspectos mencionados por Schönberg no artigo se encontram no Op. 11 e no Op. 25.

Quanto ao pensamento contrapontístico, este permeia não somente essas duas obras, mas praticamente toda a sua obra para piano e para outras formações. No caso do Op. 11, nº 1, passagens contrapontísticas são encontradas

¹³² Joseph RUFER, op. cit., apud René LEIBOWITZ, op. cit., pp. 41-42.

em diversos momentos. Já no Op. 25, o contraponto, como ferramenta, é fundamental na construção do discurso musical das formas barrocas, nas quais a imitação é primordial.

A arte de fazer tudo derivar de uma unidade só é verificada no desenvolvimento motivico-temático do Op. 11, nº 1 – investigado e apresentado no Capítulo 2 deste trabalho –, que faz com que toda a peça esteja unificada pela utilização de um único motivo-tema: o MMP¹³³. Na Suíte, a unidade é a *série de doze sons*, base melódica e harmônica para a sua composição.

No Op. 11, nº 1, a variação do MMP acontece em perfeito equilíbrio ao longo do desenvolvimento do material musical da peça, sem que haja diferenciação excessiva – que impossibilite reconhecê-lo – ou repetição constante – que engendre monotonia. Entre outros procedimentos, o deslocamento de figuras rítmicas acontece logo nos compassos iniciais (Exemplo 2.11 – Capítulo 2) e a extensão e condensação de frases alternam-se por toda a peça. Sua estrutura formal ABA' já denota unidade entre as partes e a conseqüente preocupação com a estrutura global da peça.

Ruth Friedberg, no artigo intitulado “The Solo Keyboard Works of Arnold Schönberg”¹³⁴, analisa elementos encontrados nas três peças que revelam a proximidade com a obra de Brahms. Diz a autora que, em todo o Op. 11, “encontram-se dobramentos de oitava, acordes quebrados, terças paralelas, ritmo cruzado ocasional de 12/8 [polimetria], de sabor tipicamente brahmsiano, e o interlúdio livre da mesma peça que – excetuando o contexto cromático – é o mais puro Chopin”.

No Op. 25, afora o aspecto formal (demonstrado no Capítulo 4 deste trabalho), Schönberg estabelece seu discurso a partir de procedimentos contrapontísticos tradicionais: além da comentada imitação, também encontramos o contraponto inversível, o cânone, uma enorme quantidade de progressões de diversos motivos, como também inversões, retrógrados e retrógrados da inversão,

¹³³ Cf. Cap. 2.

¹³⁴ Ruth FRIEDBERG, The Solo Keyboard Works of Arnold Schönberg. Music Review, XXIII (novembro, 1962), p. 42, apud Robert Edward BLASCH, op. cit., p. 9.

abundantes em toda a obra, já que se trata das transformações básicas do seu conjunto serial.

O que Schönberg relata como herança dos grandes mestres parece ser facilmente encontrado em sua obra e o reconhecimento pelo intérprete desses aspectos, presentes no material musical, é de fundamental importância para a sua compreensão e interpretação.

e. O intérprete em face dos aspectos de tradição e ruptura

i. A primeira peça do Op. 11

Em três momentos do Op. 11, nº 1, o reconhecimento pelo intérprete do MMP, o principal material musical da peça, é de vital importância: na Exposição, no Desenvolvimento e na Reexposição (Exemplo 5.1). Reconhecê-los significa valorizá-los, compreendê-los como fundamentais e, assim, torná-los inteligíveis para o ouvinte, evidenciando o pensamento criativo do compositor.

EXEMPLO 5.1 – *Peça*, Op. 11, nº 1 – O Motivo Melódico Principal (MMP, anotado em azul): elemento que deve ser valorizado pelo intérprete como o principal material da peça, demarcador das suas seções (c. 1-3; 34-36; 53-55)

a) Op. 11, nº 1 – c. 1-3

compasso 50. Além disso, toda a construção sonora deve buscar evidenciar este clímax.

EXEMPLO 5.2 – Op. 11, n° 1 – Ponto culminante (MMP, anotado em azul): elemento a ser valorizado pelo intérprete (c. 50-52)

Uma das inovações “enfrentadas” pelos intérpretes é a indicação *Flag*¹³⁵, localizada no compasso 14 e estendida até o compasso 17 do Op. 11, n° 1 (Exemplo 5.3¹³⁶). Neste trecho, Schönberg pede que um acorde de 4 notas (FÁ-LÁ-DÓ#-MI), situado na região central do piano, tenha suas teclas abaixadas e mantidas sem que sejam ouvidas¹³⁷. Assim, a partir das notas mais graves, tocadas em *sf*¹³⁸ – localizadas logo em seguida na mão esquerda do compasso 14 – como se vê no Exemplo 5.3 – tanto o acorde pressionado quanto a passagem executada com *sf* se compõem das *mesmas notas* –, os sons do acorde pressionado vibram por simpatia com as notas do acorde tocado em *sf*, em virtude de se tratar dos harmônicos em intervalo de oitava e, portanto, de grande proximidade dentro da série harmônica.

¹³⁵ Abreviação de *Klavierflagelett* (“Harmônicos do Piano”), procedimento inventado por Schönberg e utilizado pela primeira vez na canção *Am Strande*, baseada em texto de Rilke e concluída em fevereiro de 1909, dias antes da primeira peça do *Op. 11*.

¹³⁶ Exemplo transcrito do Exemplo 2.4 do Capítulo 2.

¹³⁷ *Die Tasten tonlos niederdrücken!*

¹³⁸ Note-se que estamos em uma região de *ppp*; mesmo assim, os *sf* devem ser tocados um pouco mais forte que normalmente para que os harmônicos do acorde pressionado sejam ouvidos. Cf. Peter ROGGENKAMP, *Detailed Notes on Interpretation*. In: Arnold SCHÖNBERG, *Ausgewählte Klaviermusik*, p. 89.

EXEMPLO 5.3 – Op. 11, nº 1: Harmônicos do piano (c. 14-17)

NOTAS: FÁ-LÁ-DÓ#-MI

Die Tasten tonlos niederdrücken!

langsamer

Flag (o)

ohne Ped.

ohne Ped.

32

15^a

15^a

15^a

Em outras palavras, as notas do acorde pressionado apresentam, em relação à distância intervalar das notas da passagem em *sf*, duas situações: **primeira**, em que a nota pressionada encontra-se em relação de *oitava* com a nota da passagem em *sf* e **segunda**, na qual as notas pressionadas encontram-se em distância intervalar de *décima quinta*. No primeiro caso – nota FÁ – trata-se do *primeiro harmônico* em relação à nota mais aguda da passagem em *sf*, no segundo – notas LÁ, DÓ#, MI inclusive FÁ –, trata-se do *terceiro harmônico* das notas de mesmo nome da referida passagem.

Entre algumas das dificuldades de execução encontradas pelo intérprete na peça, estão:

- A realização de dinâmicas extremamente suaves – *ppp* – em trechos de extrema velocidade, rítmica complexa e com arpejos e saltos característicos (Exemplo 5.4a e b);
- Os grandes *crescendos* e *decrescendos* em pequeno intervalo de tempo (Exemplo 5.5a, b e c);
- A realização equilibrada das várias mudanças de tempo (*mässige, langsamer, viel schneller, sehr langsamer, mässig, rascher, langsam*) sem perder a unidade na continuidade do texto musical.

a) Op. 11, n^o 1 – c. 12-14

b) Op. 11, n° 1 – c. 40

Já no Exemplo 5.5a, temos uma progressão com a repetição por três vezes consecutivas do material musical em análise, originário dos compassos

EXEMPLO 5.5 – Op. 11, nº 1 – grandes decrescendos em pequeno intervalo de tempo (c. 19-24; c. 42-43; c. 50-51)

sehr langsam

rit.

19

19

f

p

f

p

f

p

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system covers measures 42 to 45, and the second system covers measures 46 to 49. The music is written for voice and piano. The piano part features a complex, chromatic melody in the right hand and a more rhythmic, harmonic accompaniment in the left hand. The score includes dynamic markings of *f* (forte) and *pp* (pianissimo) for the piano part. The vocal line is a simple melody with lyrics in German. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4.

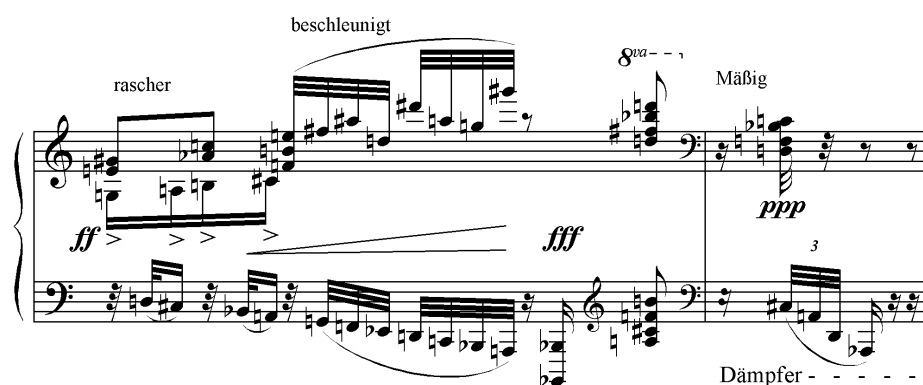
[illegible]

191

Outra observação a fazer – agora comparando os Exemplos 5.5a, b e c – refere-se ao aumento da defasagem entre as dinâmicas. No primeiro, temos o decrescendo *f-p*; no segundo, *f-pp* e no terceiro, ponto culminante da peça, *ff-pp*.

Essa defasagem torna-se cada vez mais intensa, chegando a apresentar, na terceira peça do Op. 11, uma dinâmica que salta de *fff* para *ppp* no espaço de apenas um acorde! (Exemplo 5.6).

EXEMPLO 5.6 – Op. 11, n° 3: Dinâmicas *fff* – *ppp* (c. 21-22)



ii. A *Suíte*, Op. 25

Talvez saber que a composição é de construção dodecafônica impeça o pianista de considerá-la nos termos mais corriqueiros de som, tempo, sucessão horizontal (melodia), configuração vertical (harmonia), textura e forma (BLASCH)¹⁴⁰.

Quando se trata do repertório dodecafônico, é freqüente a visão equivocada de que são peças cuja diferença estética, em comparação àquelas escritas dentro da harmonia tonal, constitui impedimento para reconhecer suas qualidades musicais intrínsecas – inclusive a negação de serem verdadeiras

¹⁴⁰ Robert Edward BLASCH, op. cit., p. 5.

expressões artísticas¹⁴¹ –, além dos inúmeros elementos intimamente ligados à própria tradição tonal.

Se, no Capítulo 3 deste trabalho (*O Método Dodecafônico...*), foram investigadas somente questões ligadas às características dessa nova linguagem e suas implicações, no Capítulo 4 (*Forma e tradição...*) vários elementos ligados à evolução da linguagem e sua proximidade com a tradição tonal foram levantados e comprovados.

Torna-se indispensável para o intérprete que se aproxime da *Suíte*, Op. 25, olhá-la sem “pré-conceitos” ou julgamentos que não correspondam às suas reais qualidades.

Entre as características encontradas nessa obra, que, se conhecidas, podem ser de grande utilidade para quem se aventura no estudo e execução da *Suíte*, estão: a estrutura formal tradicional (suíte barroca), os procedimentos contrapontísticos (imitação, textura polifônica, cânone, contraponto inversível), o tratamento motivico (inversões de todos os tipos, progressões, aumentações e diminuições rítmicas), além da série dodecafônica, que norteia todo o discurso melódico, harmônico e motivico da peça.

Como já mencionado, no Prefácio da edição da *Suíte*¹⁴², Arnold Schönberg nos deixa explicações a respeito de detalhes de articulação, sinais de arpejo, marcações de metrônomo (andamento), trinados e *appoggiaturas*, além do uso dos pedais do piano, já anteriormente estudado¹⁴³. Transcreveremos, a seguir, todo o trecho citado.

¹⁴¹ Cf. Considerações Finais.













¹⁴² Arnold SCHÖNBERG, *Ausgewählte Klaviermusik*, p. 33.

¹⁴³ As indicações contidas no prefácio da *Suíte*, Op. 25, são as mesmas do prefácio das *Cinco Peças para Piano*, Op. 23 (Wilhelm Hansen Edition, 1923, Nr. 2326)

EXEMPLO 5.7 – Prefácio à edição da *Suíte*, Op. 25 (tradução do inglês)

SUÍTE PARA PIANO

Opus 25

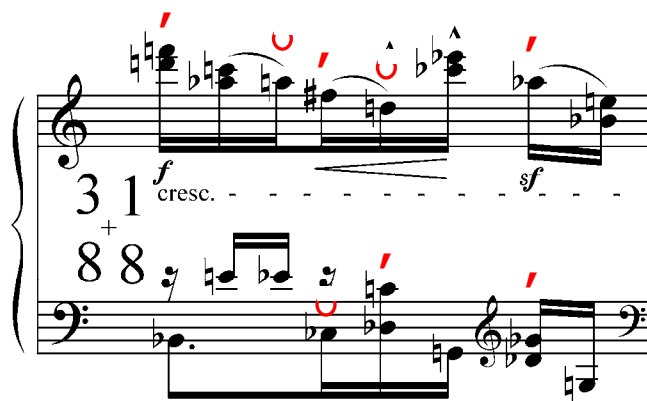
1.  equivale a *enfático*, como um tempo forte do compasso;
 equivale a *não-enfático*, como um tempo fraco do compasso.
2. O símbolo  refere-se ao staccato leve e elástico;  refere-se ao staccato duro e pesado;
 significa que o som deve ser alongado. Em combinação com o sinal  forma  , o que equivale que o som deve ser reforçado e alongado, portato e tenuto; Acompanhada por um ponto de staccato (), a nota deve ser alongada, mas continuar separada da nota seguinte por pausa;
 equivale a não desenfatar! Todavia, é freqüente que o sinal indique que o som seja acentuado (a notação ocorre especialmente nos tempos fracos).
1. A direção para a qual aponta a seta do sinal de arpejo (a “cobrinha” ) indica se ele deve ser executado do grave para o agudo () ou do agudo para o grave ().
2. As indicações de metrônomo não devem ser tomadas em sentido literal, são meras sugestões.
3. Os trinos devem ser executados sem terminação e as *appoggiaturas* na cabeça do tempo.
4. Em termos gerais, os dedilhados que trazem resultado são os que facilitam a execução perfeita das notas **sem auxílio do pedal**. O pedal de surdina, por sua vez, pode ser usado com grande proveito.

Schönberg introduz, na *Suíte* e nas *Cinco Peças*, dois sinais novos de acentuação, baseados na métrica literária greco-latina¹⁴⁴ – citados no item 1 do texto acima –, para notar adequadamente ritmos complexos, cujo resultado sonoro

¹⁴⁴ Reinhold BRINKMANN, op. cit. In: Arnold SCHÖNBERG, *Ausgewählte Klaviermusik*, p. 14.

ocasiona certa independência das barras de compasso. Na *Suíte*, a primeira aparição acontece no compasso 22 do *Präludium*, como ilustra o Exemplo 5.8¹⁴⁵.

EXEMPLO 5.8 – Sinais de acentuação – *Präludium* (c. 22)



Utilizados como deslocamento dos tempos fortes e fracos do compasso, esses dois símbolos – o primeiro “enfático, como um tempo forte do compasso”, e o segundo “não-enfático, como um tempo fraco do compasso” – são utilizados de maneira que a terceira semicolcheia da mão direita – a nota LÁ – que deveria ser tempo *forte* do compasso –, se torna, por esse sinal, um tempo *fraco*; o mesmo acontece com a 5ª semicolcheia – a nota RÉ. Para o que deveria ser um 2+2+2+2 em semicolcheias – divisão “normal” da fórmula de compasso pedida: 3/8 + 1/8 –, é realizada na mão direita a métrica 3+3+2, simultaneamente ao 2+2+2+2, preservado na mão esquerda pelos mesmos sinais.

Schönberg somente volta a utilizar esses dois sinais com a mesma intenção na *Gigue*. Se com a fórmula de compassos 2/2 (4+4 colcheias) deveríamos ter dois tempos de unidade mínima, na *Gigue*, por força da acentuação utilizada, temos uma semínima pontuada, duas semínimas e uma

¹⁴⁵ Transcrito do Ex. 3.9 do Cap. 3.

colcheia (3+2+2+1 colcheias). No Exemplo 5.9, podemos observar e entender melhor como isso acontece.

EXEMPLO 5.9 – Sinais de acentuação – *Gigue* (c. 1-3)

The image shows a musical score for the first three measures of the Gigue from Op. 25, No. 1 by J.S. Bach. The score is in 2/2 time and features a treble and bass staff. The first measure is marked 'f' (forte) and the third measure is marked 'sf' (sforzando). The score is annotated with green circles and blue notes above the staff, and red 'p' (piano) markings below the staff. A blue box labeled 'métrica resultante da acentuação' is positioned above the first measure, and a red box labeled 'métrica "normal"' is positioned below the first measure.

No que se refere à estrutura formal, já foi mais que comprovada a proximidade entre a tradicional suíte barroca e o Op. 25. Torna-se importante, a partir desse reconhecimento, que o intérprete busque evidenciar os aspectos de ligação entre a *Suíte* de Schönberg e as danças tipicamente barrocas. Em especial, o caráter de cada uma das danças deve ser claramente compreendido e executado, tal como em qualquer das suítes para teclado de Bach.

O contraste entre as danças rápidas – *Präludium* e *Gigue* –, as danças em andamento moderado – *Gavotte-Musette* (*Gavotte* da Capo) e *Menuett-Trio* (*Menuett* da Capo) – e o movimento lento central – *Intermezzo* – não é complicado de realizar, devido à clareza com que Schönberg elabora o discurso musical e aos elementos motivicos (especialmente rítmicos) constituintes de cada uma delas.

Por fim, o tratamento contrapontístico conferido à obra facilita seu entendimento no contexto da forma *suite* e, como em qualquer peça escrita em textura polifônica – com imitações de todos os tipos, progressões, cânones, contraponto inversível –, requer a atenção do intérprete para a valorização, em momentos oportunos, de seus elementos.

Um exemplo de fácil compreensão apresenta o uso de repetições em forma de progressões motivicas. O intérprete, após localizá-la, deve buscar uma condução fraseológica condizente (Exemplo 5.10).

EXEMPLO 5.10 – Progressões motivicas – *Gavotte* (c. 10-14)

No Exemplo 5.10, observa-se a existência de duas progressões: a primeira, com a repetição por 4 vezes do motivo em colcheia-pausa-colcheia-pausa, anotado em laranja; a segunda, com duas repetições do motivo rítmico melódico anotado em azul. Nota-se que, na primeira progressão, as indicações de dinâmica – crescendo até o terceiro conjunto e decrescendo no quarto – facilitam

o entendimento; na segunda, as dinâmicas são idênticas para as duas vezes em que o motivo é apresentado. É necessário, então, que o intérprete, em concordância com o texto como um todo, encontre a melhor forma de construção fraseológica para o trecho.

Já o uso da imitação contribui para que o intérprete realize, sem grande dificuldade, passagens tipicamente barrocas, como mostra o Exemplo 5.11¹⁴⁶.

EXEMPLO 5.11 – Imitação no *Trio da Suíte*, Op. 25 – c.1-3 (c. 34-36 do *Menuett*)

The image displays a musical score for the Trio of Suite, Op. 25, measures 34-36. The score is in 3/4 time and features a 'martellato' (hammered) effect. It shows a canon imitation between the two staves. Red boxes highlight specific musical motifs in both staves, and green dashed arrows connect them, illustrating the 'imitação canônica' (canonical imitation). Dynamics like 'sf' (sforzando) and 'f' (forte) are marked throughout the passage.

O Trio inteiro apresenta essa textura: imitação em forma de cânone. Na parte B do Trio, motivos derivados do material visto no exemplo acima também realizam o mesmo processo de imitação.

Poderíamos elaborar inúmeros exemplos nos quais o contraponto mostra-se como ferramenta indispensável no Op. 25. O intérprete que reconhece esses elementos e os valoriza em sua interpretação se aproxima da realização musical que visa reconstruir o pensamento e a idéia composicional de Arnold Schönberg.

¹⁴⁶ Exemplo transcrito do Ex. 4.22 do Cap. 4.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Arnold Schönberg goza, atualmente, de grande representatividade entre os estudiosos da música moderna e contemporânea. Marco da transição dos séculos XIX e XX, torna-se, desde o início deste último, trampolim para um sem-número de compositores que se serviram de suas investidas para, a partir dos anos 1940, encontrar novos caminhos.

Ao longo deste trabalho, as investigações analíticas abriram espaço para questões fundamentais: no aspecto da interpretação e performance, constatou-se que a obra para piano limita-se com frequência a um número restrito de intérpretes. Se, por um lado, Schönberg é tema amplamente debatido nos meios acadêmicos, por outro, sua performance está reduzida a um pequeno círculo de pianistas cujo interesse ultrapassa o repertório repetidamente executado dos compositores dos séculos XVIII e XIX. Além disso, muitos dos textos que se propõem a elucidar aspectos do pensamento musical do compositor acabam por complicar ainda mais a situação, tamanha a especialização e complexidade da análise, tantos os prerequisites e ferramentas que, muitas vezes, afastam os intérpretes não familiarizados, mesmo que estejam interessados em travar contato com esse repertório.

As “acusações” de que sua obra é “cerebral” em demasia afastou muitos intérpretes que julgaram não poder realizá-la por não compreendê-la, ou até por considerá-la inexpressiva, desprovida de sentimento. Nesse caso, basta perguntar se há ou não componente “cerebral” nas últimas sonatas de Beethoven ou nas Fugas do *Cravo Bem Temperado* de J. S. Bach.

Apenas “pré-conceitos”. Se estamos “habitados” à música tonal – não somente pela exposição a ela em praticamente 100% do tempo, mas também pela nossa resistência em buscar outras possibilidades¹⁴⁷ –, deveria tal fato constituir

¹⁴⁷ Um componente evidentemente importante é a chamada *indústria cultural*, elemento presente nas sociedades pós-industriais, amplamente discutida - às vezes muito criticada - e tão decisiva nas “nossas escolhas” de consumo.

impedimento de reconhecer, na obra de Schönberg, os inúmeros elementos intimamente ligados à tradição tonal e, portanto, partícipes de uma estética evolutiva em relação ao passado e não tão “estranha” quanto imaginamos? Não caberia a nós – professores e virtuais intérpretes de Schönberg – transformar a performance de sua obra em algo não mais distanciado das suas possibilidades expressivas, mas, pelo contrário, conectado às nossas capacidades e vivenciado tal como qualquer outra obra de arte?

É claro que de modo algum podemos negar as transformações ocorridas, nem é o que pretendemos. Essa mudança acontece, segundo o próprio Schönberg, por necessidade de buscar saídas ante o impasse gerado com o “fim” da tonalidade clássica. Mas não foi somente *uma* mudança: ao longo da sua vida, o caminho vertiginosamente percorrido – cujo ápice reside na descoberta de um sistema de composição (note-se que é um momento único na história da música ocidental, no qual um indivíduo traz à luz, sozinho, um sistema completo de composição!) – também gerou mudanças *durante* os processos de busca por soluções.

Paz observa, com maestria, que, ao chegar à organização da escrita atonal-livre no *método dos doze sons*, Schönberg não mais escreve baseado na estética gerada a partir do atonalismo-livre, a saber, o *expressionismo*. Segundo as palavras do autor:

[Schönberg] abandona o critério expressionista e tende a um hieratismo metafísico e abstrato: a uma música intelectual, dificilmente acessível para aqueles que ainda não transpuseram as fronteiras do sentimental na arte, mas que, acima de todo sentimentalismo tradicionalista (...) [lança-se] ao encalço de um hieratismo que corresponde a **um sentido permanente dos valores**. (...) é a passagem do expressivo transcendental para uma concepção espiritualista e abstrata da arte dos sons [grifo nosso]¹⁴⁸.

¹⁴⁸ Juan Carlos PAZ, op. cit., p. 120.

Esse caminho seria fielmente seguido por seu aluno Anton Webern, cuja obra – calcada em uma quase “devoção” à mais pura arte dos sons ¹⁴⁹ – se torna marco da abstração da música ocidental.

Se a própria obra de Schönberg carrega, em si, paradoxos que deixam os estudiosos mais dedicados com questionamentos quase insolúveis, as transformações nela ocorridas – ainda durante a vida do compositor – evidenciam um criador cuja busca transcende todo o sentimento de enraizamento – no qual muitos compositores se prendem por toda a vida – e alça vôos nos mais altos cumes da criação técnica e artística do século XX.

Faz-se, então, necessária uma audição diferente daquela a que estamos acomodados. Se aquele que “criou” um sistema completo e eficiente de composição se permitiu “abandonar” os princípios a ele mais caros em busca da realização plena do criador artístico, por que nós, intérpretes e ouvintes, nos mantemos na posição defensiva, em vez de buscar o envolvimento em profundidade com uma obra tão peculiar e decisiva para a música do Ocidente?

Talvez resida aí a resposta para a imensa dificuldade de aceitação de sua música: *no limite de cada um de nós*.

Se algo mudou, é necessário que nos despojemos de conceitos enraizados para compreender verdadeiramente o legado deixado por Arnold Schönberg.

¹⁴⁹ Em *O caminho para a Música Nova*, Anton Webern diz que “é significativo que a última composição de Bach tenha sido a ‘Arte da Fuga’ – uma obra que se dirige totalmente ao abstrato, uma música na qual falta tudo aquilo habitualmente indicado pela notação: nenhum signo especificando se é para canto ou instrumentos, nenhuma indicação sobre sua execução. Na verdade, é quase uma abstração – ou, prefiro dizer: a realidade superior!”, p. 82-83.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS*

LIVROS, ARTIGOS, DISSERTAÇÕES E TESES

- BECK, Hermann. *The Suite: a collection of complete musical examples illustrating the history of music*. Köln: Arno Volk, 1966.
- BENTO, Daniel. *Beethoven, o princípio da modernidade*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002. 178 p.
- BLASCH, Robert Edward. *A Structural and Interpretative Analysis of the Suite for Piano Op. 25, by Arnold Schönberg*. Columbia: Instituto de Educação, Universidade de Columbia, 1971. Tese de Doutorado em Educação. 165 p.
- BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995. 338 p.
- BRINKMANN, Reinhold. Prefácio à edição das Obras Seleccionadas para Piano. In Arnold SCHÖNBERG. *Ausgewählte Klaviermusik*. Wiener Urtext Edition – Schott/Universal Edition, 1925. p. 11-16.
- BURGE, David. *Twentieth-Century Piano Music*. New York: Schirmer Books, 1990. 284 p.
- BUSONI, Ferruccio. *Selected Letters*. Translated and edited by Antony Beaumont. New York: Columbia University Press, 1987.
- COSTÈRE, Edmond. *Mort ou Transfigurations de L'Harmonie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1962. 216 p.
- DELLA CORTE & PANNAIN. *História de La Música - Tomo Segundo: del siglo XVIII a la actualidad*. Espanha, Barcelona: Editorial Labor S.A, 1950. 1523 p.

* Baseadas na norma ISO 690-2: 1997.

- DUNSBY, Jonathan. *Early twentieth-century Music / edited by Jonathan Dunsby (Models of musical analysis)*. Cambridge: Blackwell Publishers, 1993. 152 p.
- FRIEDBERG, Ruth. The Solo Keyboard Works of Arnold Schönberg. *Music Review*, XXIII (Novembro, 1962).
- FRIEDHEIM, Philip. Correspondence: Schönberg's Keyboard Works. *Music Review*, XXIII (Novembro, 1962).
- GRIFFITHS, Paul. *Enciclopédia da Música do Século XX*. Tradução de Marcos Santarrita e Alda Porto. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 257 p.
- HYDE, Martha M. Dodecaphony: Schoenberg. In DUNSBY, Jonathan, org. *Models of Musical Analysis*. Massachusetts: Blackwell Publishers, 1993. p. 56-80.
- KENNEDY, Michael. *Dicionário Oxford de Música*. Lisboa: Publicações Dom Quixote Ltda, 1985. 810 p.
- LEIBOWITZ, René. *Schönberg*. Tradução Hélio Ziskind. São Paulo: Perspectiva, 1981. 173 p.
- MacDONALD, Malcolm. *Schönberg (The Master musicians series)*. London & Melbourne: British Library, 1987. 289 p.
- MAEGAARD, Jan. *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg*. 3 vol. Copenhagen: Wilhelm Hansen Musikforlag, 1972, vol. 1.
- MOLINA, Sidney. *Mahler en Schönberg: angústia da influência na Sinfonia de Câmara nº 1*. São Paulo: Rondó, 2003. 186 p.
- NEIGHBOUR, Oliver, GRIFFITHS, Paul e PERLE, George. *Segunda Escola Vienense*. Porto Alegre: L&PM, 1990. 219 p.

- OWEN, Harold. *Modal and Tonal Counterpoint: from Josquin to Stravinsky*. New York: Schirmer Books, 1991. 389 p.
- PAGANO, Caio. Schönberg: um depoimento pessoal (a Willy Corrêa de Oliveira). In LEIBOWITZ, René. *Schönberg*. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 159-166.
- PAZ, Juan Carlos. *Introdução à Música de Nosso Tempo*. São Paulo: Duas Cidades, 1976. 527 p.
- PERLE, George. *Serial Composition and Atonality: an introduction to the music of Schönberg, Berg and Webern*. California: University of California Press, 1981. 164 p.
- RAMIRES, Marisa. Perspectivas Analíticas no Século XX: Costère e a Teoria dos Conjuntos. *Polifonia: Revista dos Cursos de Música da FAAM*, 1997, vol. 1, no. 1, p. 3-8.
- _____. *A Teoria de Costère: uma perspectiva em análise musical*. São Paulo: Embraform, 2001. 436 p.
- ROGGENKAMP, Peter. Interpreting Schönberg at the Piano. In Arnold SCHÖNBERG. *Ausgewählte Klaviermusik*. Wiener Urtext Edition, 1925, p. 87-88.
- RUFER, Josef. The Works of Arnold Schönberg: *A Catalogue of His Compositions, Writings and Paintings*. New York: The Free Press of Glencoe, 1963.
- SCHMIDT, Aline. *Suíte Barroca*. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes – ECA/USP, 2002. 87 p.
- SCHÖNBERG, Arnold. *Style and Idea: selected writings of Arnold Schönberg*. Edited by Leonard Stein, Translated by Leo Black. London: Faber & Faber, 1975. 559 p.

SCHÖNBERG, Arnold. *Armonia*. Viena: Ed. Universal, 1922 / Versão espanhola pela Real Musical – Madrid (Espanha), 1974. 501 p.

_____. *Exercícios Preliminares em Contraponto*. São Paulo: Via Lettera, 2001. 246 p.

_____. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1996. 272 p.

SIMMS, Bryan R. *Music of The Twentieth Century: style and structure*. New York: Schiemer, 1986. 450 p.

_____. *The Atonal Music of Arnold Schönberg: 1908-1923*. New York: Oxford University Press, 2000. 265 p.

SLONIMSKY, Nicolas. *Music since 1900*, 5ª ed. New York: Schirner, 1994.

SMITH, Timothy. *Motivic Development and Saturation*. [acesso 31 de agosto de 1999]. Disponível em <<http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/inv.html>>.

SOLOMON, Larry J. *Symmetry as a Compositional Determinant*. Tese (Pós-Doutorado em Música). West Virginia University, 1973. [acesso em 31 de agosto de 1999]. Disponível em <<http://cc.pima.edu/users/larry/diss.htm>>.

STRAUS, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Theory*. New Jersey: Prentice Hall, 1990. 218 p.

STUCKENSCHMIDT. H. H. *La Musica del Siglo XX*. Madrid: Edic. Guadarrama, 1960. 256 p.

WEBERN, Anton. *O Caminho para a Música Nova*. Tradução de Carlos Kater. São Paulo: Ed. Novas Metas, 1984. 211 p.

SITES

Arnold SCHÖNBERG. [acesso 31 de agosto de 1999] .Disponível em <<http://www.schönberg.at>>.

PARTITURAS

SCHÖNBERG, Arnold. *Ausgewälte Klaviermusik*: Drei Klavierstücke. Wiener: Wiener Urtext Edition, Schott / Universal Edition, 1995. Edição e revisão: Reinhold Brinkmann / dedilhados e comentários: Peter Roggenkamp. 1 partitura (93 p.). Piano solo.

_____. *Ausgewälte Klaviermusik*: Drei Klavierstücke, Op. 11. Wiener: Wiener Urtext Edition, Schott / Universal Edition, 1995. Edição e revisão: Reinhold Brinkmann / dedilhados e comentários: Peter Roggenkamp. 1 partitura (93 p.). Piano solo.

_____. *Klavierstück: Op. 11, N.º.2*: Konzertmässige Interpretation von Ferruccio Busoni. Viena: Universal Edition, 1910. 1 partitura (9 p.). Piano solo.

_____. *Ausgewälte Klaviermusik*: Sechs Kleine Klavierstücke, Op. 19. Wiener: Wiener Urtext Edition, Schott / Universal Edition, 1995. Edição e revisão: Reinhold Brinkmann / dedilhados e comentários: Peter Roggenkamp. 1 partitura (93 p.). Piano solo.

_____. *Fünf Klavierstücke, Op. 23*. Kopenhagen: Wilhelm Hansen Edition, 1995. 1 partitura (19 p.). Piano solo.

_____. *Ausgewälte Klaviermusik*: Suite für Klavier, Op. 25 Wiener: Wiener Urtext Edition, Schott / Universal Edition, 1995. Edição e

revisão: Reinhold Brinkmann / dedilhados e comentários: Peter Roggenkamp. 1 partitura (93 p.). Piano solo.

_____. *Ausgewälte Klaviermusik*: Klavierstück, Op. 33a. Wiener: Wiener Urtext Edition, Schott / Universal Edition, 1995. Edição e revisão: Reinhold Brinkmann / dedilhados e comentários: Peter Roggenkamp. 1 partitura (93 p.). Piano solo.

_____. *Ausgewälte Klaviermusik*: Klavierstück, Op. 33b. Wiener: Wiener Urtext Edition, Schott / Universal Edition, 1995. Edição e revisão: Reinhold Brinkmann / dedilhados e comentários: Peter Roggenkamp. 1 partitura (93 p.). Piano solo.

_____. *Verklärte Nacht*, Op. 4: sexteto de cordas. New York: Dover, 1994. 1 partitura (51 p.). Sexteto de cordas: 2 violinos, 2 violas, 2 violoncelos.

_____. *Pelleas und Melisande*, Op. 5. New York: Dover, 1994. 1 partitura (126 p.). Orquestra.

_____. *The Book of the Hanging Gardens and Other Songs*: Eighth Songs, Op. 6. New York: Dover, 1995. 1 partitura (33 p.). Voz, piano.

_____. *String Quartets*, Op. 7, nº 1, e Op. 10, nº 2. New York: Dover, 1997. 1 partitura (137 p.). Quarteto de cordas: 2 violinos, 1 viola, 1 violoncelo.

_____. *Kammersymphonie für 15 Solo-Instrumente*, Op. 9, nº 1. Los Angeles: Universal Edition, 1922. 1 partitura (146 p.). Orquestra de câmara.

_____. *The Book of the Hanging Gardens and Other Songs*: The Book of the Hanging Gardens, Op. 15. New York: Dover, 1995. 1 partitura (35 p.). Voz, piano.

- _____. *Five Orchestral Pieces, Op. 16*. New York: Dover, 1994. 1 partitura (186 p.). Orquestra.
- _____. *Pierrot Lunaire, Op. 21*. New York: Dover, 1994. 1 partitura (136 p.). Recitante, piano, flauta (+ piccolo), clarinete (+ clarone), violino (+ viola) e violoncelo.
- _____. *Bläserquintett, Op. 26*. Áustria: Philharmonia / Universal Edition, 1925. 1 partitura (75 p.). Quinteto de sopros: flauta, oboé, clarinete, trompa, fagote.
- _____. *Suíte, Op. 29*. Áustria: Philharmonia / Universal Edition, 1927. 1 partitura (111 p.). Septeto: pequeno clarinete (ou flauta), clarinete, clarinete baixo (ou fagote), viola, violoncelo, piano.
- _____. *Variationen für Orchester, Op. 31*. Philharmonia / Universal Edition, 1929. 1 partitura (80 p.). Orquestra.
- _____. *Concerto for Violin and Orchestra, Op. 36*. New York / London: Schirmer, 1939. 1 partitura (107 p.). Violino solista, orquestra.
- _____. *Kol Nidre, Op. 39*. New York: Boelke-Bomart, 1949. 1 partitura (60 p.). Recitante, coral (SATB), orquestra.
- _____. *Kammersymphonie, Op. 38, n.º 2*. Philharmonia / Schirmer, 1952. 1 partitura (92 p.). Orquestra de câmara.
- _____. *Concerto for Piano e Orchestra, Op. 42*. [S.I.] Belmont Music Publishers, 1972 / Schirmer, 1944. 1 partitura (272 p.). Piano solista, orquestra.
- _____. *A Survivor from Warsaw, Op. 46*. New York: Boelke-Bomart, 1949. 1 partitura (120 p.). Narrador, coral masculino, orquestra.
- _____. *Phantasy for Violin with Piano Accompaniment, Op. 47* [1978 corrected reprint]. New York / London / Frankfurt: Peters / Henmar Press, 1952. 2 partituras (15 p.). Violino, piano.

ANEXO I

ARNOLD SCHÖNBERG - *Drei Klavierstücke*, Op. 11, nº 1
(partitura integral)

DREI KLAVIERSTÜCKE

3

Aufführungsrecht vorbehalten
Droits d'exécution réservés

1.

Arnold Schoenberg, Op. 11. Nr. 1.

Piano

Mäßige

langsamer

rit.

p

viel schneller

ppp

mit Dämpfung bis (3. Pedal)

Die Tasten tonlos niederdrücken!
Flag. (d.)

langsamer

p

sf

ohne Ped.

Copyright 1910 by Universal Edition
Renewed Copyright 1938 by Arnold Schoenberg

BEL-1034

The musical score consists of five systems of piano music, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

- System 1:** Marked *sehr langsam* (very slow). Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and *f* (forte).
- System 2:** Marked *rit.* (ritardando) and *Mäßig.* (moderate). Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).
- System 3:** Marked *rascher* (fast) and *langsam* (slow). Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).
- System 4:** Dynamics include *f* (forte), *pp* (pianissimo), and *pp* (pianissimo).
- System 5:** Marked *fließender* (flowing). Dynamics include *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianississimo).



The musical score consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The first system begins with a forte (*f*) dynamic and includes an *accel.* (accelerando) marking. It features a *ff* (fortissimo) dynamic and a *martellato ohne Pedal* instruction. The second system starts with a *pp* (pianissimo) dynamic and includes a *p* (piano) dynamic with a *gebunden* (bound) instruction. The third system includes a *cresc.* (crescendo) marking and a *f* (forte) dynamic. The fourth system includes a *p* (piano) dynamic and a *sf dim.* (sforzando then diminuendo) marking. The fifth system begins with a *pp* (pianissimo) dynamic and ends with a 4-measure rest. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

BEL-1034

ANEXO II

ARNOLD SCHÖNBERG - *Klavierstücke*, Op. 11, nº 2

Konzertmässige Interpretation von FERRUCCIO BUSONI

(concert version - partitura integral)

KLAVIERSTÜCK

3

Aufführungsrecht vorbehalten.
Droits d'exécution réservés.

Op. 11. Nr. 2

von

ARNOLD SCHÖNBERG.



Konzertmäßige Interpretation
von Ferruccio Busoni.

Mäßige *sotto voce*

Piano. *pp*

riten.

(dolce)

fz *f* *più dim.* *pp* *rit.* *espr.*

Copyright 1910 by Universal-Edition.

U. E. 2992.

pp *cresc.* *poco string.* *p* *f*

sotto voce *pp* *pp*

rit. *mp* *(lebendiger)*

f

rit. *pp (a tempo)*

The musical score consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

- System 1:** Features a series of eighth notes in the bass clef, followed by a melodic line in the treble clef. Dynamics include *cresc.* and *più cresc.*
- System 2:** Continues the melodic development in the treble clef. Dynamics include *ff*, *fp*, *pp*, and *fp*. Performance instructions include *poco più tranquillo* and *rit. (verrinnend)*.
- System 3:** Features a series of eighth notes in the bass clef, followed by a melodic line in the treble clef. Dynamics include *pp sostenuto*, *pp*, and *ppp*.
- System 4:** Continues the melodic development in the treble clef. Dynamics include *pp*, *ppp*, and *p*.
- System 5:** Features a series of eighth notes in the bass clef, followed by a melodic line in the treble clef. Dynamics include *pp*, *ppp*, and *p*.

Sehr zart.

pp

Etwas flüchtig.

pp

dim.

p espress.

rit.

verschwommen

(aeolsharfig)

2 Ped.

p

U. E. 2992.



Red.
tenuto

First system of a musical score. The treble staff begins with a *ppp* dynamic marking. The bass staff features a *poco espress.* marking. The system concludes with an asterisk (*).

Second system of the musical score. The treble staff contains a *p* dynamic marking. The bass staff is marked with a 4/4 time signature.

Third system of the musical score. The treble staff includes a *fz* marking and a *ppp* dynamic. The bass staff has a *ppp* dynamic and a 12/8 time signature. The system ends with an asterisk (*).

Fourth system of the musical score, consisting of two staves with continuous melodic and harmonic lines.

Fifth system of the musical score. The treble staff is marked *langsamer* and *cresc.*. The bass staff features a 6/8 time signature.

First system of a musical score. The right hand features a complex, arpeggiated texture with many sharps and naturals, marked *più cresc.* and *ff*. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A *dolce* marking appears above the right hand in the second measure. The key signature has two flats, and the time signature is 6/8.

Second system of the musical score. The right hand continues with a melodic line, marked *dolciss.*. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. The system concludes with a double bar line. The key signature and time signature remain 6/8.

Third system of the musical score. The right hand features a rapid, sixteenth-note passage, marked *verschleiert.* and *ppp*. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. The system concludes with a double bar line. The key signature and time signature remain 6/8.

Fourth system of the musical score. The right hand features a melodic line with triplets, marked *più lento*. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. The system concludes with a double bar line. The key signature and time signature remain 6/8.

(1910)