

A articulação de formas clássicas em contexto dodecafônico: análise motívico-formal do 3º Quarteto de Cordas, I mov., de Arnold Schoenberg

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Teoria e Análise Musical

Vinicius Siqueira Baldaia
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)
viniciusbaldaia@hotmail.com

Resumo. Este trabalho visa analisar o primeiro movimento do Op. 30 de Arnold Schoenberg, investigando os métodos utilizados pelo compositor para articular uma forma musical de origem tonal, a forma-sonata, em pleno emprego da técnica dodecafônica. O trabalho utilizará análise Motívica e Formal, proeminentes nos escritos teóricos de Schoenberg, e utilizará terminologia derivada e adaptada da Teoria dos Conjuntos. Concluirá que o tratamento que o compositor dá às formas clássicas é conceitualmente genérico e consiste em uma livre manipulação de ordenações abstratas de maneiras de agenciamento do material musical, e não escolástico ou literal.

Palavras-chave. Análise musical, Dodecafonismo, Música serial.

Formal Articulation of Classical Forms in Twelve-Tone Context: Motivic-Formal Analysis of Arnold Schoenberg's 3rd String Quartet, I mov.

Abstract. This work aims to analyze the first movement of Op. 30 by Arnold Schoenberg, investigating the methods used by the composer to articulate a musical form originating in the tonal repertoire, the sonata form, in full use of the twelve-tone technique. The investigation will be based on Motivic and Formal development – given the importance Schoenberg gave to such in his theoretical writings, and will use terminology derived and adapted from Set Theory. It will conclude that the treatment that the composer gives to classical forms is conceptually generic and consists of a free manipulation of abstract orders of ways of assembling the musical material, and not scholastic or literal.

Keywords. Musical analysis, Twelve-tone technique, Serialism.

Introdução

Arnold Schoenberg foi um compositor, professor e teórico musical austríaco nascido em Viena, a 13 de setembro de 1874, e falecido em Los Angeles, a 13 de julho de 1951. Foi uma importante figura na busca por sistemas de organização das alturas alternativos ao Tonalismo ocidental e criador do Dodecafonismo - técnica composicional de base serial que visava à sistematização das alturas musicais em um contexto, a princípio, não-tonal (BOULEZ, 1995, p. 310-312, 317, 322; LEIBOWITZ, 1981, p. 39).

Apesar das diversas inovações teóricas e práticas que operou em vida - tais como o Dodecafonismo, a *Klangfarbenmelodie* e o *Sprechgesang* (MENEZES, 2002, p. 98, 142, 209, 333; LEIBOWITZ, 1981, p. 82) -, o compositor nunca abandonou seu interesse pela articulação de formas musicais tradicionais, senão talvez durante o chamado “estilo aforístico” pré-serial (LEIBOWITZ, 1981, p. 88). Nas palavras do próprio compositor, Schoenberg colocava-se sempre a questão de “saber se é possível atingir-se a unidade e a solidez formal sem o auxílio da tonalidade” (apud LEIBOWITZ, 1981, p. 95, 97).

É importa notar que o conceito e “unidade”, por vezes referido como “coerência” pelo autor, foram recorrentes em seus escritos ao longo de sua vida como preocupações capitais em sua poética musical: “Os requisitos essenciais para a criação de uma forma compreensível são a lógica e a coerência” (SCHOENBERG, 2015, p. 27). Teria Schoenberg conseguido sistematizar uma técnica composicional capaz de suprir sua demanda por coerência na estruturação das grandes formas com o Dodecafonismo? Se sim, como ele o teria efetivamente realizado?

A Técnica com Doze Sons e a busca por Coerência

No intuito de encontrar uma maneira alternativa de unificar e engendrar todas as estruturas musicais de uma obra, Schoenberg desenvolve a Técnica Dodecafônica em meados da década de 1920 (MENEZES, 2002, p. 208-209). O Dodecafonismo visa à organização do total cromático na forma de uma série, que, na terminologia da Teoria dos Conjuntos, consiste em um conjunto ordenado de “classes de notas” - isto é, de “nomes de notas”, a despeito de suas localizações no registro (STRAUS, 2013, p. 2-3, 199). Essa série unificaria, assim, todas as dimensões da organização intervalar de uma obra – sequencial/melódica, sincrônica/homofônica, bem como suas interseções (SCHOENBERG, 1984, p. 207-208; LEIBOWITZ, 1981, p. 99).

Schoenberg acreditava haver a necessidade de se evitar os paradigmas harmônicos (na forma de acordes catalogados e suas funções) do velho sistema tonal para que a eficácia dos novos recursos pudesse ser posta à prova. Contudo, para ele, mesmo os “novos recursos” estariam sujeitos às mesmas “leis da compreensibilidade” a que se submetia a técnica composicional tonal, e que conceitos como os de “motivo”, “frase”, “contraste” e “variação” não teriam então perdido sua validade (SCHOENBERG, 1984, p. 207-208). Assim, mesmo em meio às suas pesquisas mais revolucionárias no campo da Composição Musical,

Schoenberg sempre teve como uma de suas preocupações maiores a “conquista da grande forma” tradicional através dos novos recursos que desenvolvia (LEIBOWITZ, 1981, p. 105). Para ele, por ser suficientemente abstrata, uma concepção formal é capaz de se adequar a uma grande quantidade de proposições artísticas e ideias musicais diferentes, não havendo nunca duas “formas-sonata” iguais, por exemplo (SCHOENBERG, 2015, p. 242; LEIBOWITZ, 1981, p. 108). Tinha como intuito, assim, arbitrar seus experimentos composicionais por meio das “leis da compreensibilidade” encontradas no repertório, mais especificamente, nas formas clássicas.

Entre a primeira obra completamente dodecafônica de Schoenberg, Op. 25, e o Op. 30, de que nos ocuparemos parcialmente neste trabalho, encontramos movimentos estruturados como *Allegro de Sonata*, *Scherzo*, *Rondó*, *Tema com Variações*, entre outras formas tradicionais. O próprio Op. 30 tem seu quarto movimento nomeado *Rondó*, e o segundo é um adágio construído como “tema e variações” (LEIBOWITZ, 1981, p. 100-109). Realizaremos apontamentos que apoiam a interpretação do movimento inicial (objeto de nossa análise a seguir) como construído em “forma-sonata”.

Análise: Op. 30, I mov.

Terminologia de análise

Schoenberg define o *Allegro-de-sonata* (também referido como “forma-sonata”): uma forma tripartite cujas seções são denominadas *exposição*, *elaboração* e *recapitulação*. Pode haver um número diverso de materiais transicionais entre as seções, bem como uma introdução que preceda a *exposição* e/ou uma *coda* que suceda a *recapitulação*. A *exposição* apresenta os materiais temáticos em tonalidades contrastantes e a *recapitulação* reapresenta a ambos na tonalidade principal (lembramos que a descrição de Schoenberg se refere ao repertório de origem dessa forma musical, a saber, o tonal); a *elaboração* é dedicada à variação modulatória dos materiais apresentados na *exposição*, e consiste na seção mais característica dessa abordagem formal (SCHOENBERG, 2015, p. 243-244). Segundo o autor, esta última é marcada por instabilidade harmônica e pelo desenvolvimento dos temas principais, mas ocasionalmente ocorre nela também o desenvolvimento de temas ou demais materiais secundários. Mais cedo, nesse mesmo livro, o autor dedicara um capítulo à discussão do “motivo”, ideia germinal de que se constituem os temas e todas as demais estruturas musicais e que deveria, diz Schoenberg: “produzir unidade, afinidade, coerência,

lógica, compreensibilidade e fluência do discurso” (SCHOENBERG, 2015, p. 35). Como se manifestariam essas características da “forma-sonata” em uma obra que não dispõe, *a priori*, dos dispositivos funcionais da harmonia tonal, essenciais à definição mesma de suas seções características?

Para referência a intervalos e agrupamentos de notas na análise a seguir, será adotada a terminologia da Teoria dos Conjuntos como apresentada por Joseph N. Straus em *Introdução à Teoria Pós-Tonal*, evitando-se as hierarquias modal e tonal implícitas no léxico da teoria tradicional. Assim, admitiremos a “equivalência de oitava” ao nos referirmos aos motivos básicos e suas transformações, entendendo que diferentes distribuições na tessitura de um mesmo motivo consistem em variações daquela estrutura básica. Estruturas que forem por nós julgadas como derivadas de um mesmo material originário poderão ou não ter atribuídas a si um mesmo “conjunto intervalar não ordenado” (isto é, uma coleção de “classes de notas” na qual o compositor se baseou para construir aquela estrutura musical, não necessariamente naquela ordem de aparição dos elementos). (STRAUS, 2013, p. 2-3, 35-36). “Conjuntos ordenados de intervalos” estarão indicados entre “chaves”. Em certas passagens (melódicas), nos pareceu mais proveitoso descrever cada intervalo individualmente e em ordem, sem utilizarmos a “equivalência de oitavas” (que despreza a diferença entre intervalos simples e compostos; ascendentes e descendentes). Nesses casos, optamos por descrever o intervalo pelo número de semitons de distância entre as classes de notas em uma mesma oitava (para podermos comparar “terças menores”, por exemplo, sendo simples ou compostas, afinal, a concepção serial prevê essa “equivalência” quando da estruturação de uma série). Mas, para uma descrição mais precisa, um índice superior indicará quando o intervalo for composto (“2” indica que é um intervalo composto, ou seja, o segundo elemento está na “segunda oitava” a partir da nota de partida; “3” indica que está na “terceira oitava” e assim por diante). Na ausência de índice superior, o intervalo deverá ser considerado “simples”. Por fim, nesses casos, haverá também um sinal “+” para indicar intervalo ascendente ou “-“, descendente.

Para estruturas musicais recorrentes, atribuiremos ainda denominações a serem explicadas por extenso no corpo do texto – por exemplo, “MO1” para se referir ao “motivo-ostinato 1”, facilitando a referência a tais estruturas e evitando poluição visual com grandes nomes por extenso. Por fim, ressaltemos que, embora se trate de uma obra serial, não focaremos nas manipulações da série realizadas pelo compositor, e sim nas estruturas motílicas e temáticas como articuladoras da forma, visto que, como vimos, o serialismo

schoenberguiano foi desenvolvido com o intuito de conferir unidade e coerência a essas formas de estruturação musical¹.

Análise

Terminado em 10 de fevereiro de 1927, o *Quarteto de Cordas n.º 3* é uma obra dodecafônica (OLIVEIRA, 2009, p. 290-291). Consideraremos o primeiro movimento, buscando justificar nossa interpretação de uma estruturação baseada na “forma-sonata” tradicional e verificando os meios empregados para tal estruturação.

A obra se inicia com o que denominaremos “Motivo-Ostinato 1”, ao que doravante nos referiremos como “MO1”. Esse módulo de ostinato, alternado entre Violino II e Viola, a princípio, consiste em um motivo repetitivo que sofrerá graduais transformações ao longo de todo o primeiro movimento da obra. Como tais transformações se dão no plano essencialmente melódico, nos referiremos a este como um “conjunto ordenado de intervalos”: {-3+11-6-9}. Sua presença também nos é indicial de uma espécie de antagonismo entre dois “temas”, pois sua interrupção abrupta após 61 compassos seguidos, dando lugar a uma “subseção” contrastante, e posterior retomada como parte de uma seção de elaboração de material das duas subseções iniciais, parece típica da lógica do *Allegro-de-sonata*. Sendo assim, *MO1* parece cumprir os requisitos reclamados por Schoenberg quanto à função de um motivo: produzir unidade, afinidade, coerência e fluência do discurso – ao que se presta a repetição ininterrupta com variações, ao longo da seção inicial. Vejamos algumas dessas “repetições variadas”.

¹ É importante ressaltar que a não abordagem das manipulações seriais da obra neste artigo não se deve à ausência de relação entre tais e as manipulações motivico-formais realizadas. Pelo contrário, tais relações são abundantes em obras dos compositores da Segunda Escola de Viena, incluindo a presente obra. Como rápido exemplo, poderíamos apontar a relação conceitual entre a *inversão* na ordem dos temas na seção de Recapitulação e a *inversão* do conteúdo serial desses temas, isto é, a troca das estruturas seriais de base de cada tema. (Para mais informações, vide a quarta nota de rodapé deste trabalho.) Assim sendo, frisamos que as manipulações seriais da obra foram omitidas pela brevidade de nossa proposta e pelo bem da objetividade deste trabalho.

Figura 1 - Motivo-Ostinato 1

Moderato $\text{♩} = 100$ (1874 - 1951)

1 2 3 4

MO1 (Módulo do Ostinato 1: -3 +11 -6 -9)



Fonte: Vienna: Universal Edition, 1927. Plate U.E. 8927/W.Ph.V. 228. Anotações nossas.

MO1 permanece inalterado pelos primeiros 12 compassos, funcionando como introdução da obra (4 compassos iniciais) e acompanhamento para a introdução de uma linha melódica a que poderíamos atribuir o papel de “tema” (sobre o qual falaremos mais tarde). No compasso 13, dá-se início ao processo de variação² do ostinato: nesse compasso, ele é transposto para um semitom acima e tem seus segundo e terceiro intervalos alterados: $\{+11\}$ é substituído por $\{+1^2\}$ e $\{-6\}$ é substituído por $\{-7\}$. É interessante observar que todas as alterações se relacionam ao semitom: a transposição; a alteração de $\{-11\}$ (um semitom invertido, equivalente à “sétima maior”) por sua inversão composta, $\{-1^2\}$ (equivalente a uma “segunda menor” composta); a ampliação em um semitom do trítone descendente, $\{-6\}$ sendo se transformando em $\{-7\}$. Denominaremos esta como *MO1-v1*, significando “Motivo-Ostinato 1, variação 1”. Em seguida, no compasso 17, surge *MO1-v2*, onde os intervalos do ostinato são invertidos e retrogradados (operação tipicamente serial, como vimos anteriormente) – e é interessante notar que o contorno intervalar (direção ascendente ou descendente dos intervalos) é preservado por meio dessa combinação de operações. Além disso, o trítone presente no módulo original é substituído por $\{+5\}$ (novamente, uma modificação de semitom, neste caso, uma redução).

² Neste trabalho, adotaremos a definição de Schoenberg: “I define variation as changing a number of a unit’s features, while preserving others” (SCHOENBERG, 1984, p. 287).

Figura 2 - Primeiras variações de MO1.

4

13 14 15 16

I.Gg

II.Gg

Br

MO1-V1

-3	+11	-6	-9
↓	↓		
-3	+1 ²	-7	-9

MO1-V2:

Invertido e retrogradado;
trítono do módulo original
substituído por c.i. ("classe
intervalar") 5;
perfil/contorno original
mantido por meio de
inversão de oitava.

17 18

I.Gg

II.Gg

Br

MO1-V2

-9 +6

Fonte: Vienna: Universal Edition, 1927. Plate U.E. 8927/W.Ph.V. 228. Anotações nossas.

Antes de prosseguirmos, retrocedamos alguns compassos para verificar uma estrutura melódica de grande importância à peça e que influenciará os desenvolvimentos posteriores de *MOI*. No comp. 5, é introduzida uma estrutura melódica ao soprano (no trecho em questão, ao Violino I) que denominaremos “L1” como abreviação a “Linha melódica 1”. O papel de destaque que Schoenberg dá a tal estrutura ao longo dos primeiros 61 compassos (e posteriormente ao comp. 94) contribui à nossa percepção de se tratar de uma estrutura temática que, juntamente a *MOI*, comporia o “Primeiro Tema” de uma forma-sonata. Corrobora com tal percepção também o fato de que *MOI* e *L1* cessam juntos no comp. 62, cuja sequência apresenta caráter contrastante flagrante, inclusive em andamento, parecendo delimitar assim o fim de um primeiro material temático. Além disso, o papel central de *L1* nesta subseção inicial é assinalado pelo próprio compositor, que atribui o símbolo de “parte principal” a toda aparição de *L1* e suas variações - o que corrobora, por sua vez, com nossa percepção de determinadas estruturas melódicas como “derivadas”, ou “variações”, daquela estrutura original, também favorecendo a interpretação de “variação” motivico/temática como estratégia composicional utilizada pelo compositor nesta obra.

Figura 3 - L1 - estrutura melódica do "Primeiro Tema".

L1: {-1 (+3) -5 -6 (+3²) -6 -5 (+8) -4}

Predomínio de intervalos 1, 5 e 6; presença de 4 e 8.

São todos intervalos simples

Até aqui, a linha do Cello sugere um cânone invertido em relação à linha do Violino 1. Contudo, isso é frustrado já no próximo compasso (pág. seguinte), pois somente lá uma imitação completa se inicia – embora com elementos novos incorporados à linha.

Fonte: Vienna: Universal Edition, 1927. Plate U.E. 8927/W.Ph.V. 228. Anotações nossas.

LI é construída por um “motivo” que vai se expandindo. A princípio (comp. 5 e 6), o motivo consiste em um intervalo de semitom descendente cujas alturas perduram por, respectivamente, 3 e 4 semínimas mais pausa de semínima. Em seguida, o “motivo de *LI*” – chamemo-lo doravante de *MLI* – aparece em sua primeira variação: além de estar transposto, sua primeira nota perde uma de suas semínimas de duração, que será usada para a introdução de uma altura intermediária entre as notas que compõem o semitom (agora invertido em {11}). Nesta primeira variação de *MLI*, temos, assim, {-5-6}, cuja amplitude entre notas extremas resulta em {-11}. A seguir, uma nova nota é acrescentada, desta vez tomando-se a primeira das semínimas de duração do que seria a segunda altura do motivo original. Como as duas notas intermediárias são as mesmas (com novas articulações), o motivo continua com somente dois intervalos distintos, a saber, os mesmos da variação anterior em ordem retrogradada (procedimento tipicamente serial): {-6-5}. O âmbito continua sendo de {-11}, como que mantendo as alterações da primeira variação, e a semínima de pausa é integrada como prolongamento da última nota do motivo. Por fim, acontece um procedimento análogo à “liquidação” de uma frase musical do tipo “Sentença”: o material comum dos motivos *MLI* em expansão até aqui é suprimido, restando um pequeno excerto que finaliza a frase (aqui, o semitom desaparece e a partícula final de *LI* passa a ser tão somente o intervalo {-4}) e que pouco tem em comum com o motivo original e seus desenvolvimentos (SCHOENBERG, 2015, p. 48-49, 59). Note que a “liquidação” possui também um tempo a menos que todas as versões de *MLI*.

LI é constituída por {-1(+3)-5-6(+3²)-6-5(+8)-4}, onde os intervalos entre parênteses indicam alturas separadas por uma pequena cesura (aqui, pausa de semínima em andamento elevado). Como as pausas assinaladas são relativamente curtas, as “distâncias” entre as alturas separadas por elas podem ser ouvidas como intervalos similares aos demais, por isso as incluímos na descrição de *LI*. Contudo, a possibilidade de uma percepção diferente dessa nos leva a adotar uma medida descritiva cautelosa, ao que se prezam os parênteses aqui explicados. Nota-se a ausência da “classe intervalar” 2, equivalente às segundas maiores e sétimas menores³. Nota-se também que todos os intervalos de *LI* são simples, isto é, não ultrapassam o âmbito de uma oitava, cada um. Essa informação é relevante na medida em que consiste em um fator de contraste em relação à linha melódica principal que se inicia no

³ Por “classe intervalar” nos referimos à versão do intervalo em sua posição mais cerrada possível e no interior de uma oitava. Por exemplo, uma “décima maior” seria parte da “classe intervalar” 3 (equivalente a uma terça menor, portanto).

comp. 62 (cuja maioria é de intervalos compostos), contribuindo à percepção de que tal consistirá em um “Segundo Tema” de forma-sonata.

Para concluir a apresentação das características principais do “Primeiro Tema”, mencionemos que no comp. 8 entra um contracanto ao Violoncelo que, de início, se apresenta como cânone invertido e transposto de *LI*. No entanto, o “cânone” é interrompido no comp. 12, o que coincide com o fim da apresentação de *LI* e com o fim das repetições não variadas de *MOI*, delimitando, assim, a apresentação de nosso “Primeiro Tema”. É interessante considerar que a interrupção abrupta de um cânone a duas vezes pode ter sido uma estratégia para reforçar um leve seccionamento, enfatizando assim que o que se passara até ali consistiu na apresentação das ideias que serão reiteradas e levemente elaboradas dali em diante.

Assim, não somente *MOI* começa a ser variado a partir do comp. 13 (como vimos), como também passam a sê-lo as demais estruturas de nosso “Primeiro Tema”: *LI* e o “contracanto” ao Violoncelo. Do comp. 13 ao 18, uma nova estrutura melódica ao Violoncelo parece dar sequência ao “contracanto” anterior, conferindo, assim, continuidade àquele trecho com o novo excerto, com algumas diferenças. Esta nova melodia se apresenta com o símbolo de “parte principal”, e não mais está soando concomitantemente a *LI*, que cessou pouco antes. Ainda, tal estrutura não continua ou retoma de alguma forma o que o “contracanto” anterior fazia - um cânone invertido em relação a *LI*. Ela consiste em uma fusão entre o conteúdo intervalar de *MOI* (utilizando, inclusive, as classes de notas originais: Sol, Mi, Ré#, Lá, Dó) e a rítmica, dinâmica e articulação de *LI* (com sutis alterações). Na verdade, o conteúdo intervalar de *MOI* é apresentado em sua forma original e, posteriormente, é retrogradado e transposto (procedimento tipicamente serial), fornecendo assim mais alturas para que aspectos melódicos de *LI* (rítmica, perfil, extensão da melodia e articulação) pudessem ser reapresentados por inteiro. A essa estrutura chamaremos *MOLI*, como abreviação a “Motivo-Ostinato 1 mais Linha 1”.

No comp. 19, o compositor realiza o procedimento contrário para a elaboração de novo material derivado das estruturas do Primeiro Tema: fundindo o conteúdo intervalar de *LI* à rítmica, perfil e articulação de *MOI*, gera o que chamaremos de *LOMI*. Daí em diante, até o compasso 42, temos, essencialmente, reiterações e pequenas elaborações dos materiais do Primeiro Tema.

Como já mencionamos, o Primeiro Tema perdura até o comp. 61. No entanto, a partir do comp. 33, e mais enfaticamente do comp. 43, Schoenberg realiza uma “transição” para o Segundo Tema, introduzindo gradualmente alguns de seus elementos. Mencionemos algumas dessas ocorrências a título de ilustração. Além das “variações” de *MO1* que já vimos e de outras que se sucedem, o compositor introduz no comp. 33 “fragmentações” desse motivo, isto é, versões “incompletas” ou “reduzidas” de tal. Essas fragmentações, por sua vez, recebem suas próprias variações, as quais gradualmente alteram seu perfil e sua articulação. No comp. 36, essas variações graduais atingem uma forma que retornará no Segundo Tema como motivo do acompanhamento de *L2* (o tema propriamente dito). Tal forma será referida mais à frente como *FA2* – a “Figura de Acompanhamento do Tema 2”.

Figura 5 - Início da "transição" entre Primeiro e Segundo Temas.

Schoenberg mantém a dinâmica, a articulação e a extensão do fragmento tal como em *MO1-F1*, inclusive apresentando uma sua versão invertida e transposta no comp. 33, mas, aqui, o conteúdo intervalar e o perfil são novos. É uma maneira sutil do compositor inserir material “novo”, pois este está intimamente relacionado a material já apresentado.

MO1 - F1
Fragmento de MO1

MO1F1 - V1

Inversão transposta do fragmento apresentado à Viola.

“Degradações” de MO1 em direção a FA2 (Figura de Acompanhamento do Tema 2)

Pizzicati típicos do Tema 2

Duas FA2 apresentadas à maneira de MO1-F1, isto é, figuras invertidas entre si, uma em cada voz e parcialmente sobrepostas.

Fonte: Vienna: Universal Edition, 1927. Plate U.E. 8927/W.Ph.V. 228. Anotações nossas.

Note ainda a introdução inédita da articulação “pizzicato” no mesmo comp. 36, a qual cessará em poucos compassos, retornando somente no Segundo Tema como parte do acompanhamento de *L2*, ou seja: mais uma introdução de elementos transicionais/preludiais de uma sessão subsequente. Deste ponto até o comp. 61, novos elementos de transição e variações suas são apresentadas, mas passaremos agora à consideração do Segundo Tema por cremos ter sido possível ilustrar brevemente a maneira pela qual tal transição se dá. Resumamos suas principais características.

O Segundo Tema vai do comp. 62 ao 94, cerca de trinta compassos, extensão similar à do Primeiro Tema sem a transição entre temas - o que contribui à interpretação de uma equivalência ou complementaridade estrutural ou de “função formal” desses excertos (aos quais atribuímos o papel de Primeiro e Segundo Temas de uma forma-sonata). É a primeira vez que vemos uma mudança de andamento – chegamos a um andamento mais lento. É também a primeira vez que o Violoncelo fica tantos compassos em pausa desde que entrou pela primeira vez na peça (fica seis compassos e meio em silêncio, muito próximo aos sete compassos de pausa que antecederam sua introdução, no Primeiro Tema). Os motivos que apareceram no comp. 36 ao Violino II e à Viola – *FA2* – retornam, aos mesmos instrumentos, como acompanhamento a uma nova linha melódica principal: *L2*. Esta última possui construção intervalar $\{+3^2+1^2-6-3^3+7^2\}$.

L2 possui algumas características distintivas em relação a *L1*: em vez de elaborações de um motivo básico, aparenta uma construção mais livre e é fluida (ininterrupta e ligada), diferentemente dos motivos em expansão separados por pequenas cesuras presentes em *L1*. A indicação *molto cantabile* reforça essa característica. Além disso, enquanto *L1* era exclusivamente formada por intervalos simples, a maioria dos intervalos de *L2* é composta, com a expressiva aparição de um intervalo duplamente composto, $\{-3^3\}$. Nota-se a ausência da classe intervalar $\{4\}$, presente em *L1*. Também é notável a característica de uma constante elaboração do motivo de acompanhamento deste Segundo Tema desde o princípio: diferentemente das repetições literais de *MOI* dos comp. 1 a 12, *FA2* já se apresenta variado desde sua segunda aparição, e continua acumulando variações em seguida: transposições, inversões totais ou parciais, fragmentações, etc. Similarmente, *L2* é submetida a variações sucessivas desde o fim de sua primeira aparição e, do início do fim dos 33 compassos de Segundo Tema, não mais retornará em sua versão original ou sequer repetirá alguma variação apresentada. Mas essas variações se dão de uma maneira distinta daquelas relacionadas a *L1*: no Primeiro Tema, algumas variações de *L1* eram sobrepostas, outras, justapostas a variações de *MOI*, além da derivação de novos materiais a partir da “fusão” de aspectos de ambos e da alternância das vozes em que apareciam tais materiais, não havendo um material sequer reiterado (variado ou não) ininterruptamente do início ao fim do Tema; aqui, *L2* permanece ininterruptamente assinalada como “parte principal” ao soprano, no Violino I, do início ao fim destes 33 compassos. Também é imutável o fato de que *FA2* e seus derivados são sempre apresentados ao Violino II e à Viola simultaneamente; assim como um “contracanto” ao

Violoncelo, à maneira do Primeiro Tema, embora iniciando-se com uma linha em “pizzicato” até então inaudita (senão como prenúncio por volta do comp. 36, como já expomos).

Ainda quanto ao Segundo Tema, assinalemos sua “continuidade” também no nível dinâmico (um *crescendo* a longo prazo, de *piano* a *forte*) e que os principais métodos de

Figura 6 - Segundo Tema: L2, FA2, contracanto ao Violoncelo e suas variações sucessivas.

L2: $\{+3^2 +1^2 -6 -3^3 +7^2\}$

Intervalos 1, 3, 6 e 7 (3 como novidade!)

Predomínio de intervalos compostos.

Fragmento melódico único e ininterrupto (diferentemente de L1, formado por pequenos “incisos”) sucedido por variações de si próprio, do início ao fim de sua apresentação, sempre ao Violino I.

Inicia-se aqui uma grande “linha em pizzicato” que se estende por 9 compassos. É interessante notar que o desenvolvimento dessa estrutura atravessa seções: ela é brevemente renunciada nos compassos 36 a 42, retorna aqui, mais estendido e elaborado, e tem seu ápice de variação na seção de Desenvolvimento/Elaboração, onde, dos comp. 110 a 124, retorna expandido e segue se expandindo até alcançar um momento em que os quatro instrumentos articulam em *pizzicato*, fazendo cessarem inclusive as variações de MO1. Embora caracterize o Segundo Tema em contraste ao Primeiro, possui também uma espécie de desenvolvimento autônomo que atravessa e integra as seções (posto que também retornará na seção de Recapitulação).

Duas FA2 invertidas entre si, como em sua primeira aparição no comp. 36, mas estritamente sobrepostas. Tal material segue por toda a seção, mas cada vez mais variado, embora sem perder sua “identidade/reconhecibilidade”, o que se deve à sua variação muito gradual e ao mantimento de características como sua articulação, extensão e o fato de ser sempre executada por uma combinação de dois instrumentos.

Embora se o recurso à repetição é real, os primeiros dois compassos de elementos da variação (principalmente, o tempo, o ritmo e o movimento) são firmes e não se alteram.

CONTRACANTO de L2 - arco

Fonte: Vienna: Universal Edition, 1927. Plate U.E. 8927/W.Ph.V. 228. Anotações nossas.

variação utilizados são: quanto a *L2*, permutação da ordem e alteração dos intervalos, bem como pequenas alterações nas durações; quanto a *FA2*, variação das articulações (especialmente no dipolo “ligado-destacado”), inversões do perfil melódico e fragmentações (encurtamento de algumas aparições do motivo, em relação à sua versão original); do contracanto ao Violoncelo pode-se mencionar a variação de articulação (especialmente no eixo “pizzicato-arco”), além da justaposição de uma grande variedade de motivos aparentemente distintos - compare-se a figura descendente em pizz. aos comp. 69 e 71, e suas inversões nos comp. 73-75, com os *levare* mais cordas duplas dos comp. 70 e 73 e com os trechos “ligados” a partir do comp. 76.

No comp. 95, temos o início do que consideraremos a seção de “Elaboração” de nossa forma-sonata. Tal interpretação se baseia em que, a partir desse ponto e pela primeira vez na peça, teremos a elaboração ora simultânea, ora alternada, de materiais derivados das duas subseções iniciais (às quais atribuímos as funções de Primeiro e Segundo Temas). Também contribui a essa visão o novo contraste de andamento, que retoma o “Tempo I”, ao mesmo tempo delimitando o trecho anterior (comp. 62-94) como dotado de certa homogeneidade e traçando um limite, a partir do qual um novo trecho se seguirá. Embora certa elaboração de materiais tenha se dado na seção inicial, de Exposição, nenhuma dessas elaborações foi tão drástica que colocasse em risco a percepção de unidade interna de cada Tema (todos os motivos e fragmentos de que falamos puderam ser relacionados às estruturas iniciais de seus respectivos temas). Contrariamente, a partir do comp. 95, a velocidade de variação e fragmentação desses materiais, e mesmo seu temporário abandono, se dá em uma velocidade consideravelmente maior, causando certa instabilidade na percepção de homogeneidade, tão presente nos Temas. Podemos especular que Schoenberg pode ter acentuado a instabilidade nesta seção central do movimento a fim de reforçar o caráter instável das seções de Elaboração da forma sonata, por meio de maior velocidade de transformação nos planos motivico e temático.

Figura 7 - Excerto da seção de Elaboração. Note que a desinência “f” indica "fragmentação". Assim, MO1-f3v2 significa: Motivo-Ostinato 1, fragmentação 3, variação 2”, i.e.: a segunda variação da terceira fragmentação daquele motivo.

The image shows a handwritten musical score for strings, consisting of four staves: I.Gg (Violin I), II.Gg (Violin II), Br (Trumpet), and Vcl (Cello/Double Bass). The score is numbered 11 and covers measures 126 to 141. It includes various annotations such as 'MO1-F3V2', 'MO1-F4V1', and 'MO1-F3V3'. There are also handwritten notes in Portuguese, such as 'MO1 invertido, mas com inversões de 8ª, mantendo as cordas duplas incorporadas por MO1-F3V1 no comp. 127' and 'MO1-F3 variado ou MO1-F4V2'. The score is marked with dynamics like 'mf', 'f', and 'pp'. A large handwritten note on the left side of the page discusses the relationship between motifs and their variations.

(*) As cordas duplas, incorporadas ao ostinato 1^o no compasso 127 por MO1-F3V1 (como notas intermediárias), são sugeridas como notas iniciais do ostinato pelo 1^o violino nos comp. 113 e 114, numa parte na figura de duas colônias; depois, por MO1-F4V1, no comp. 128, e MO1-F4V4 nos 130 e 133, numa figura maior, de 3 colônias; de pois, são usadas consistentemente como as duas colônias iniciais de MO1-F5 por vários compassos. Chega ao ápice de degeneração...

Fonte: Vienna: Universal Edition, 1927. Plate U.E. 8927/W.Ph.V. 228. Anotações nossas.

Note por exemplo, na imagem acima, a coexistência de variações de *MOI*, fragmentações de *L2* e uma variação do “contracanto de *L2*” ao Violoncelo nos comp. 134-135. Procedimentos similares ocorrem até o comp. 173, quando chegamos à seção de Recapitulação.

Conforme Schoenberg, na Recapitulação, os Temas retornariam na tonalidade original, novamente isolados (não mais em fragmentos modulatórios), e a ela pode se suceder uma finalização denominada *coda* (SCHOENBERG, 2015, p. 243-244). Como poderia o compositor reexpor via técnica dodecafônica (não tonal)? Schoenberg usa uma espécie de “analogia serial”. Em lugar de se basear em propriedades do sistema tonal em um contexto em que tal sistema está ausente (modulações, regiões harmônicas, etc.), o compositor aplica conceitos relacionados à técnica dodecafônica para caracterizar essa Recapitulação. Já mencionamos, por exemplo, o fato de o primeiro Tema completo a ser recapitulado ser o Segundo Tema, não o Primeiro Tema – fato não inédito, mas peculiarmente significativo neste caso, dado o contexto serial abordado, conforme mencionado anteriormente. Schoenberg, assim, “inverte” a ordem dos temas – e lembremos que “inversão” é uma das quatro operações seriais básicas (MENEZES, 2002, p.209-210). Mas não somente, essa propriedade é espelhada para outros aspectos da recapitulação: *L2*, antes ao soprano, agora está na voz mais grave, ao Violoncelo (uma espécie de inversão na tessitura); seu conteúdo intervalar também é invertido ($\{+3^2\}$ se torna $\{+9\}$, $\{+1^2\}$ se torna $\{-1\}$, etc.); e o perfil do “contracanto”, agora apresentado à Viola, é invertido. Seguem-se, portanto, oito variações de *L2*, tal como na Exposição, mas, aqui, com o conteúdo intervalar invertido. O mesmo se dá com os demais materiais do “antigo” Segundo Tema, aqui, recapitulado primeiro. E é interessante notar que os intervalos antes compostos de *L2* são, agora, recapitulados como intervalos simples (no interior de uma oitava), como uma espécie de aproximação intervalar entre os temas, originalmente contrastante também nesse aspecto – posto que, diferentemente de *L2*, *L1* se caracterizara por intervalos simples, o que é mantido na Recapitulação.

Sucedese uma transição e, no comp. 235, temos o início da recapitulação do “antigo” Primeiro Tema, agora, convertido em Segundo. Essa “conversão” não se dá somente ao nível da ordem de aparição dos Temas, mas também na hierarquia tradicional vista anteriormente – a de primazia do Primeiro Tema sobre o Segundo. A influência da tonalidade do Primeiro Tema sobre a tonalidade do Segundo, na Recapitulação, é substituída pela presença de elementos do “novo Primeiro Tema” quando da reexposição do “novo Segundo



Tema”): encontram-se neste últimas variações do acompanhamento de *L2* ao Violoncelo, tais como a linha em pizz. e as cordas duplas, mas, agora, invertidos em perfil e conteúdo intervalar. Schoenberg generaliza o conceito de “inversão”, ampliando-o até o nível das funções das estruturas musicais, alterando para tanto a hierarquia mais comum do primeiro sobre o segundo Temas recorrente no repertório. Embora essa inversão na ordem de reapresentação dos temas na seção de Recapitulação não seja uma invenção de Schoenberg – vide a *Sonata para piano em Ré Maior*, k. 311 de Mozart, a *Sinfonia n°44* de Haydn e a *Sonata em Sol Maior* de Clementi, Op. 39, n°2, por exemplo (ROSEN, 1998, p. 301) –, no movimento aqui considerado, essa escolha adquire um especial significado na medida em que estabelece relação (de ordem semântica) entre os níveis formal e motivico da obra para com as operações fundamentais na manipulação serial da técnica schoenberguiana⁴. Apesar da aparente “inversão hierárquica” apontada, lembremos que *L2*, parte do “novo Primeiro Tema” da Recapitulação, possui seus intervalos compostos substituídos por intervalos simples, o que pode ser interpretado como uma aproximação desta a *L1*, originalmente caracterizada pela presença de intervalos desse tipo (e que fora, na Exposição, um contraste do primeiro em relação ao segundo Temas). Tal estratégia pode ser interpretada como um reforço à tradicional “resolução” da tensão harmônica entre regiões contrastantes nos primeiros temas, comum às seções de Recapitulação de formas sonata.

Finalmente, temos uma *coda* a partir do comp. 277 que realizará uma última elaboração de materiais dos dois Temas, incluindo sete mudanças de andamento. O movimento é finalizado no comp. 341.

⁴ A título de exemplo da “analogia serial” praticada por Schoenberg, apontemos o seguinte: a apresentação dos temas, na seção de Exposição da obra, nos parece se basear em versões Originais da série, de início, na primeira e quarta transposições, respectivamente – considerando-se a ordem na matriz serial apresentada por João Pedro Oliveira (OLIVEIRA, 2009, p. 290-291). Na Recapitulação, onde a ordem de reapresentação dos temas foi invertida, também o conteúdo serial (ao menos inicial) parece-nos trocado: o antigo “Primeiro Tema” se inicia não mais com a primeira transposição, mas agora com a quarta; o antigo “Segundo Tema” se inicia não mais com a quarta, mas agora com a primeira transposição.



Figura 8 - Excerto da recapitulação do Tema 2, aqui convertido em Primeiro Tema.

**REEXPOSIÇÃO
Tema 2 (invertido)**

A ordem dos Temas é trocada, “invertida”, como se parafraseasse o fato de que as linhas melódicas L1 e L2 são reexpostos com seu conteúdo melódico invertido.

14
a tempo
et was ruhiger, molto cantabile (marcato in tempo 2)

174 175 176 177

I. Gg
II. Gg
Br
Vel

178 179 180 181

L2-V1 inv.

Fonte: Vienna: Universal Edition, 1927. Plate U.E. 8927/W.Ph.V. 228. Anotações nossas.

Figura 9 - Excerto da recapitulação do Tema 1, aqui convertido em Segundo Tema.

**REEXPOSIÇÃO
Tema 1 (invertido)**

Nos primeiros três sistemas desta reexposição do Tema 1, os módulos MO1 originais são substituídos por MO1-V6 e variações suas; há uma “linha em pizzicato” que inicia similar àquela do Tema 2 da Exposição (saltos de c.i. 4) e que também evolui às cordas duplas, mas com desenvolvimento intervalar ulterior distinto, como se continuasse a elaboração dessa estrutura, não apenas recapitulando-a.

sehr i

243 244 245 246

I. Gg
II. Gg
Br
Vel

pp cantabile
pizz
arco
pp

Fun de L. inv. e var. 2

Fonte: Vienna: Universal Edition, 1927. Plate U.E. 8927/W.Ph.V. 228. Anotações nossas.

Considerações finais

Neste trabalho, acreditamos ter sido possível confirmar a importância da articulação motivica à estruturação formal tanto à concepção tanto teórica quanto poética de Schoenberg, independente e por isso não excludente (ao contrário, perfeitamente compatível) em relação à manipulação serial dodecafônica. Podemos argumentar que a utilização de preceitos formais tradicionais em Schoenberg teria ter sido, ao menos em parte, uma forma de arbitrar sua experimentação quanto à extensão e à eficácia dos novos recursos usando o próprio repertório – na forma das “leis da compreensibilidade” de que falara – como juiz supostamente externo a si e, com isso, potencialmente imparcial (SCHOENBERG, 1984, p. 207-208, 220). Concluímos ter sido possível confirmar que a técnica dodecafônica desenvolvida por Schoenberg associada ao trabalho motivico pôde proporcionar um elo de coerência estrutural em larga escala à obra, apresentando seus próprios dispositivos conceituais e práticos para a estruturação do discurso musical. Por fim, a orientação schoenberguiana dada à elaboração motivica na obra permitiu também que o autor expressasse de maneira prática o que considerava o caso ideal de apresentação da série: “(...) those ideal cases where the [twelve-tone] set appears at once in the form, character, and phrasing of a theme” (SCHOENBERG, 1984, p. 224).

Referências

- BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- LEIBOWITZ, René. *Schoenberg*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.
- MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- OLIVEIRA, João Pedro de. *Teoria analítica da música no século XX*. 3.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.
- ROSEN, Charles. *Formas de Sonata*. Cooper City: Span Press Universitaria, 1998.
- SCHOENBERG, Arnold. *III Streichquartett*, Op 30; quarteto de cordas. Vienna: Universal Edition, 1927. Plate U.E. 8927/W.Ph.V. 228. Partitura. 68 páginas. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/String_Quartet_No.3%2C_Op.30_\(Schoenberg%2C_Arnold\)](https://imslp.org/wiki/String_Quartet_No.3%2C_Op.30_(Schoenberg%2C_Arnold)) Acesso em: 29 jun 2022.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: EDUSP, 2015.



SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*. Trad. Leo BLACK. Los Angeles: University of California Press, 1984.

STRAUS, Joseph Nathan. *Introdução à Teoria Pós-Tonal*. 3.ed. Salvador-São Paulo: Editora UNESP – EDUFBA, 2013.

