

PRIMEIRA SINFONIA DE CÂMARA OP.9, DE ARNOLD SCHOENBERG: NAS FRONTEIRAS DA TONALIDADE

autor: Carlos de Lemos Almada¹
e-mail: calmada@microlink.com.br
orientadora: Prof^a. D^a. Vânia Dantas leite

Esta comunicação tem por objetivo apresentar a pesquisa em andamento de minha dissertação de mestrado em música, que consiste numa detalhada análise da Primeira Sinfonia de Câmara op.9, em Mi maior, do compositor austríaco Arnold Schoenberg (1874-1951), escrita em 1906.² É particularmente relevante para o desenvolvimento desta pesquisa o fato de que a obra representa um dos pontos culminantes do período tonal do compositor (1893-1908) que, por sua vez, situa-se historicamente como vértice no processo de abandono da tonalidade como única forma de expressão musical. A Sinfonia também exemplifica, de forma especialmente clara, aquela que pode ser considerada uma das principais características do pensamento criativo de Schoenberg: a síntese entre a busca incessante pelo novo e a manutenção da tradição, especificamente germânica, à qual o compositor se julgava intimamente ligado como seu mais fiel continuador nos anos finais do século XIX e a primeira metade do século XX.

A Sinfonia de Câmara de Schoenberg é, de fato, diante da dicotomia tradição e inovação, um caso singular: ao mesmo tempo que se torna um formidável campo de provas de novas experimentações – a maioria delas apresentadas de maneira ainda incipiente em obras anteriores do compositor – é, por outro lado, solidamente enraizada nas bases harmônicas e formais do Classicismo, o que, contudo, revela-se somente mediante uma análise minuciosa, dada a enorme complexidade da obra.

Os principais aspectos inovadores apresentados pelo op.9 são:

- a) Forma compactada – estrutura-se como um único movimento que, no entanto, apresenta-se subdividido em cinco longas seções – Exposição (em forma-sonata), Scherzo, Desenvolvimento (do material temático da Exposição), Adágio e Finale (reexposição dos

¹ Bolsista pela CAPES.

² A Sinfonia de Câmara foi composta para quinze solistas: flauta, oboé, corne inglês, requinta, clarineta, clarone, fagote, contrafagote, 2 trompas, dois violinos, viola, violoncelo e contrabaixo.

temas da primeira seção em ordem invertida e coda).³ A forma compactada, cuja inspiração inicial Schoenberg atribui a Beethoven, Liszt, Brückner e Mahler,⁴ resulta de sua incessante busca pela concisão na apresentação da idéia musical. Empregada por ele também nos op.4 (o Sexteto de Cordas *Noite Transfigurada*), 5 (o Poema Sinfônico *Pelleas und Melisande*) e 7 (o Primeiro Quarteto de Cordas), é na Sinfonia que a compactação formal alcança sua máxima eficácia.⁵

- b) Elementos não-tonais – são empregados pela primeira vez com sentido estrutural acordes quartais e a escala de tons inteiros. Tais elementos se apresentam ora funcionalizados (isto é, subordinados harmonicamente à tônica), ora não (ou “impressionisticamente”, segundo as palavras do compositor).⁶ Representam um considerável incremento no processo de expansão da tonalidade, que chega no op.9 a uma latitude extrema.
- c) Dissonâncias emancipadas – com origem, na verdade, na música de Wagner, Hugo Wolf e Richard Strauss, e tendo sido empregadas por Schoenberg desde suas primeiras obras, as dissonâncias desobrigadas da necessidade de resolução têm, entretanto, no op.9 um papel mais destacado, através de um uso sistemático (como que aperfeiçoando suas práticas anteriores). Ao criar relações entre linha melódica e harmonia além das habituais – isto é, como notas do acorde ou notas “estranhas ao acorde”⁷ – as dissonâncias emancipadas contribuem para o enorme grau de complexidade da superfície musical da obra.
- d) Relação napolitana – representa no op.9 uma de suas principais forças estruturais. O relacionamento entre o centro tonal *mi* e o pólo gerado pela nota *fa* estende-se em todos os desdobramentos possíveis do discurso harmônico (nos níveis de notas, acordes e regiões), perpassando toda a obra como um crucial fio condutor de sua história.
- e) Inter-relacionamento horizontal x vertical – em estado embrionário nas primeiras obras tonais schoenbergianas,⁸ a concepção do *espaço musical*⁹ como um desdobramento em

³ A peça possui 596 compassos e dura cerca de 21 minutos.

⁴ Brinkmann, Reinhold. *The compressed symphony: on the historical content of Schoenberg's op.9*. In: Frisch, Walter (Ed.). *Schoenberg and his world*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1999, p.141-61, p.152.

⁵ Schoenberg, Arnold. 1949. Comentário em anexo do disco: *The Kammer-symphonie*. Brentwood Heights: Dial Records. 520W.50.

⁶ Schoenberg, Arnold. *Harmonia*. (Marden Maluf, trad.). São Paulo: Editora Unesp, 2001, p.541.

⁷ Ver *Ibid.*, p.435-82, para uma interessante e reveladora explanação do pensamento schoenbergiano a respeito do assunto.

⁸ É o caso, por exemplo, das canções *Erwartung*, op.2 / nº 1 e *Traumleben*, op.6 / nº 7, bem como do Quarteto op.7.

⁹ Ver definição em Schoenberg, Arnold. *Style and idea: selected writings of Arnold Schoenberg*. (Leonard Stein, ed.). Londres: Faber & Faber, 1984, p.220.

duas dimensões – horizontal / melodia x vertical / harmonia – é, no op.9, pela primeira vez empregado com consistência e assumidamente como um dos principais elementos construtivos de sua estrutura. A interpenetração desses dois aspectos da mesma natureza sonora tornar-se-ia uma das principais características da música composta por Schoenberg nos seus períodos subseqüentes – o atonal (a partir de 1908) e o dodecafônico (a partir de 1923). Temos aqui no op.9, portanto, um teste – ainda tonal – em larga escala e talvez definitivo antes do decisivo passo.

Por outro lado, podemos enumerar os seguintes aspectos básicos quanto aos procedimentos tradicionais que caracterizam a Sinfonia:

- a) Estrutura macroformal (isto é, em relação às grandes seções da obra) firmemente alicerçada em formas clássicas, respeitando suas respectivas subdivisões: sonata, scherzo, rondó-*lied*, etc.¹⁰
- b) Quanto à estrutura microformal do op.9, os temas principais se apresentam em configurações tradicionais (ou, quando variantes, claramente nelas baseados): pequenas formas ternárias (a-b-a'), sentenças e períodos.¹¹ Seguindo padrões beethovenianos e brahmsianos, o trabalho motivico-temático é intenso e envolve contínua elaboração, com as idéias sendo recombinadas e progressivamente variadas (na Sinfonia o processo da *variação em desenvolvimento*, consagrado por Schoenberg, parece ser levado a inéditas conseqüências).
- c) Embora alguns trechos sejam construídos em textura de melodia acompanhada, o discurso do op.9 é essencialmente polifônico. Além do contraponto livre que domina quase todo seu território, tendo a imitação como seu principal veículo, as técnicas tradicionais de contraponto invertível e de construção de cânones (alguns estritos e a três vozes) são também empregadas em diversos pontos.
- d) Apesar da intensa complexidade harmônica decorrente da freqüente e rápida troca de regiões,¹² a relação entre harmonia e forma é clara e consistentemente articulada por diversas

¹⁰ É importante acrescentar que a própria estrutura do Desenvolvimento apresenta-se compartimentada em seções bem definidas, à maneira do desenvolvimento de uma sonata clássica.

¹¹ Segundo as definições apresentadas em Schoenberg, Arnold. *Fundamentals of musical composition*. (Gerald Strang, ed.) Londres: Faber & Faber, 1990, p.20-136.

¹² Na maioria das vezes envolvendo regiões mutuamente remotas, o que é, aliás, também característico da linguagem harmônica de Wagner (principalmente em *Tristão e Isolda*) e das obras de Schoenberg anteriores ao op.9.

pontuações cadenciais, que funcionam como precisos elementos de organização sintática. Nada além, portanto – guardadas as devidas proporções – do que as mesmas ferramentas de articulação entre forma e harmonia empregadas durante a chamada *common practice*.

- e) Atuando também com função organizadora do discurso harmônico, como elemento primordial no equilíbrio entre tradição e inovação, uma espécie de alicerce (ou eixo) tonal “subterrâneo” estabelece as regiões-pilares sobre as quais se erguem as fronteiras formais básicas: assim, cada uma das cinco grandes seções da obra está firmemente associada a uma região que, por sua vez, subordina-se diretamente à região central, tônica, num planejamento que, ao mesmo tempo, relaciona-se a esquemas tradicionais¹³ e ilustra perfeitamente o schoenberguiano princípio da *monotonalidade*.¹⁴

A metodologia utilizada neste trabalho consiste em quatro etapas, algumas delas já concluídas na data desta comunicação. São as seguintes:

1. Inicialmente, com o intuito de facilitar o trabalho analítico, foi preparada uma versão reduzida¹⁵ da grade orquestral. Na redução foram omitidos, apenas por motivos de clareza, a maioria dos sinais de dinâmica, expressão, andamento e articulação, bem como referências aos instrumentos que executam as diversas linhas.
2. Foi realizada em seguida a análise de toda a obra, a partir da versão preparada. Para isso foi adotada a metodologia analítica do próprio Schoenberg, sintetizada principalmente em seus livros *Fundamentals of musical composition* (para forma), *Harmonia e Structural functions of harmony* (harmonia),¹⁶ com suas respectivas terminologias e procedimentos. Na partitura reduzida foram identificados os elementos morfológicos: motivos, temas, seções, subseções, etc. A análise harmônica, com a identificação de graus e regiões, foi feita sobre uma cópia da redução.

¹³ Ver, por exemplo, o eixo tonal que sustenta a estrutura formal da Exposição (grupo temático principal: região tônica; grupo secundário: região subdominante) comparado à sua reexposição (grupo principal: região tônica; grupo secundário: região tônica). Se desconsiderarmos a pequena “subversão” realizada (região subdominante no lugar da dominante na exposição do grupo secundário) observaremos um típico planejamento tonal de forma-sonata.

¹⁴ Ver definição em Schoenberg, Arnold. *Structural functions of harmony*. (Leonard Stein, ed.) Nova York: W.W. Norton & Company, 1969, p.19.

¹⁵ Isto é, apresentada com um número menor de pautas em relação ao original, porém completa. Encontra-se entre os anexos da dissertação.

¹⁶ Obras já citadas em notas de rodapé anteriores.

3. Os dados coletados em ambas as análises foram então cotejadas com interpretações de trabalhos anteriores, de outros autores, que também abordaram analiticamente a obra.¹⁷ As semelhanças e diferenças encontradas (seja na terminologia, seja no viés interpretativo) foram então destacadas e devidamente comentadas no texto.
4. Na redação definitiva do texto, o passo seguinte do processo, surgiu um obstáculo: justamente a já alegada complexidade da Sinfonia (tanto no aspecto formal quanto no harmônico). A compreensão da intrincada rede de referências musicais evidenciadas pela análise (motívicas, temáticas, regiões harmônicas, etc.), no processo habitual de apresentação de seus dados, que aborda a peça-objeto de acordo com seu fluxo temporal linear, exigiria do leitor uma íntima familiaridade com a obra, num grau de envolvimento que talvez só pudesse ser alcançado através de um profundo mergulho em sua essência – como o que foi empreendida por mim durante a elaboração deste trabalho. Na tentativa de buscar uma alternativa, foi elaborado um método para a apresentação gradual dos dados analíticos, seguindo uma trajetória não linear, mas espiralada, de modo com que a familiaridade com os acontecimentos formais e harmônicos pudesse ser “conquistada” aos poucos e consistentemente, do mais simples ao mais complexo, através de abordagens cada vez mais detalhadas dos *mesmos* “territórios”. Embora possuam particularidades derivadas de questões obviamente específicas, o mesmo método é, em essência, aplicado na apresentação dos dados da análise formal (capítulo II) e da análise harmônica (capítulo III).¹⁸

A dissertação estruturar-se-á em três capítulos: a contextualização histórica da Sinfonia de Câmara, sua análise morfológica e sua análise harmônica. O trabalho conta ainda com quatro anexos: (1) quadros comparativos em relação aos trabalhos de outros analistas e as árvores genealógicas dos motivos e dos temas; (2) acompanhamento evolutivo das transformações sofridas pelos principais temas no decorrer da obra; (3) quadro com a associação entre as

¹⁷ São os seguintes: Berg, Alban. Arnold Schoenberg: Chamber Symphony. (Mark DeVoto, trad.). *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, Los Angeles, vol. XVI, numbers 1 & 2, p. 236-68, 1993; Brinkmann, Reinhold, op. cit., p.141-61; Dale, Catherine. *Schoenberg's chamber symphonies: the crystallization and rediscovery of a style*. Aldershot: Aschgate Publishing Limited, 2000; Frisch, Walter. *The early works of Arnold Schoenberg (1893-1908)*. Los Angeles: University of California Press, 1993.

Foram também considerados dois breves comentários de autoria do próprio Schoenberg, a respeito da estrutura básica formal: na introdução da partitura orquestral (Schoenberg, Arnold. *Kammersymphonie*: op.9. Viena: Universal, 1924. I partitura (144 p.). Orquestra de câmara) e nas notas da contracapa de sua primeira gravação comercial (Id, op.cit.).

¹⁸ Os detalhamentos dessas variantes do método de apresentação dos dados analíticos encontram-se no corpo do texto dos respectivos capítulos.

estruturas harmônica e formal e (4) redução da partitura orquestral, analisada morfológicamente.