

# SCHOENBERG: EMANCIPAÇÃO DA DISSONÂNCIA, TONALIDADE EXPANDIDA E VARIAÇÃO PROGRESSIVA EM *FRIEDE AUF ERDEN*, OP. 13

Norton Dudeque

**RESUMO:** Arnold Schoenberg (1874–1951) cunhou e estabeleceu diversos conceitos que se tornaram inovadores para a música do século XX. Entre eles encontra-se a emancipação da dissonância que define um valor teórico e estético de igual natureza para consonâncias e dissonâncias. Assim, examina-se questões teóricas, analíticas e estéticas relacionadas à dissonância emancipada. Uma análise de *Friede auf Erden*, op. 13, exemplifica como tal conceito é aplicado por Schoenberg em sua própria música.

Palavras-chave: teoria e análise musical, emancipação da dissonância, *Grundgestalt* e variação progressiva, Arnold Schoenberg, *Friede auf Erden*, op. 13.

## 1. Consonância, dissonância e a emancipação da dissonância

Um dos postulados defendidos por Schoenberg e que define de maneira inconfundível sua posição estética é a rejeição da tonalidade como uma lei natural. Para Schoenberg, a tonalidade é artificial e um produto artístico, assim ele afirma que: “Tonalidade se revela como não sendo um postulado das condições naturais, mas como um uso natural de suas possibilidades; ela é um produto da arte, um produto da técnica da arte”.<sup>1</sup> A afirmação sugere de maneira inequívoca o entendimento de Schoenberg de que tonalidade é uma sistematização de elementos naturais de acordo com uma sintaxe específica.<sup>2</sup> Schoenberg declara então que tonalidade não é um fenômeno natural mas simplesmente uma exploração de sons musicais com o intuito de criar um efeito tonal que tem como objetivo uma percepção da tonalidade como um sistema formal efetivo o qual apresenta a qualidade de “unidade” (*Geschlossenheit*).<sup>3</sup> Assim, o termo tonalidade é definido como “a arte de combinar sons em sucessões e harmonias ou sucessões de

<sup>1</sup> Schoenberg, Arnold. *Style and Idea*. London: Faber and Faber (1975), p. 284.

<sup>2</sup> No entanto, a rejeição da condição natural para a tonalidade não descarta a possibilidade de uma teorização sobre o sistema tonal de acordo com uma fundamentação acústica. Schoenberg constrói sua derivação das escalas diatônica e cromática sobre os harmônicos das fundamentais Fá, Dó e Sol em uma referência direta à *Stufentheorie* herdada de Sechter. *vide* Schoenberg, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Editora Unesp (2001[1911]), pp. 61–63; e Schoenberg, 1975, pp. 270–273.

<sup>3</sup> Schoenberg, 2001[1911], p. 69.

harmonias, que a relação de todos os eventos a um som fundamental seja feita possível”.<sup>4</sup> O entendimento de Schoenberg da tonalidade como sendo artificial sugere que tonalidade não é o único meio de organizar o discurso musical. Portanto Schoenberg defende que “é difícil de conceber que uma peça musical tenha sentido ao menos que haja sentido na apresentação de idéias motívicas e temáticas. De outra maneira, uma peça que não tenha sua harmonia unificada, mas a qual desenvolve seu material motívico e temático de maneira lógica, deverá, até certo ponto, ter um sentido inteligível”.<sup>5</sup> Consequentemente, desenvolvimento temático e motívico adquire status de necessidade. De fato, o parâmetro temático reflete a predominância das abordagens teóricas voltadas e herdadas da tradição do *Formenlehre*. Esta tradição não exclui a tonalidade como um assunto importante na análise musical, mas prioriza o motivo e divisões formais como sendo essenciais na definição da forma. A rejeição de Schoenberg de uma base natural para a tonalidade é uma justificativa própria para sua técnica composicional e provê uma fundamentação teórica para seu método analítico, o qual nos oferece um meio para expressar coerência e unidade musical através de relações temáticas.

Uma vez que tonalidade é rejeitada como uma lei natural, consonâncias e dissonâncias passam a ser percebidas como não sendo distintas de maneira significativa uma da outra. Para Schoenberg, a distinção entre estes dois conceitos é a nível de grau e não de qualidade, ele afirma que as “expressões *consonância* e *dissonância*, usadas como antíteses, são falsas”.<sup>6</sup> Schoenberg argumenta que a evolução histórica da música produziu uma percepção subjetiva destes fenômenos e consequentemente dissonâncias e consonâncias devem ser avaliadas de forma objetiva e científica de acordo com uma fundamentação acústica, i.e. a distância da nota fundamental em uma série harmônica. Deste ponto de vista, os dois conceitos têm o mesmo grau de “natureza”. Assim, Schoenberg declara que as consonâncias têm “as relações mais próximas e simples com o som fundamental e as dissonâncias com as relações mais afastadas e complexas”.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Schoenberg, 1975, pp. 275–276.

<sup>5</sup> Schoenberg, 1975, p. 280.

<sup>6</sup> Schoenberg, 2001[1911], pp. 58–59.

<sup>7</sup> Schoenberg, 2001[1911], p. 59. Uma das mais eloqüentes rejeições sobre a discussão de consonância e dissonância de Schoenberg é a feita por Réti em *Tonality–Atonality–Pantonicity* (1958). Primeiramente, Réti aborda a reivindicação de Schoenberg de que a diferença entre consonância e dissonância é puramente subjetiva. Logo após, Réti argumenta que Schoenberg não produziu

Em última análise, ele defende que a emancipação da dissonância é o resultado lógico da evolução da música na qual relações tonais tornaram-se mais complexas e menos compreensíveis. Assim, dissonâncias adquirem um caráter na qual sua distinção é baseada no seu grau de compreensibilidade:

Uma familiaridade maior com as consonâncias mais remotas—as dissonâncias, isto é, eliminaram gradualmente a dificuldade de compreensão e finalmente admitiram não somente a emancipação da dominante e de outros acordes de sétima, sétima diminuta e tríades aumentadas, mas também a emancipação das dissonâncias mais remotas de Wagner, Strauss, Moussorgsky, Debussy, Mahler, Puccini e Reger.<sup>8</sup>

A partir desta noção geral de consonância e dissonância, distintas percepções da emancipação da dissonância podem ser inferidas. Primeiramente, a emancipação da dissonância se refere a assuntos técnicos sobre formação de acordes, resolução de dissonâncias, e cromatismo; em segundo lugar, se refere a assuntos históricos, estéticos e ideológicos no pensamento de Schoenberg.

No que concerne a primeira percepção, tem sido observado que a idéia de resoluções não-obrigatórias das dissonâncias implicariam no abandono da necessidade de resolução de dissonâncias e que favoreceriam um tratamento igual para ambos os conceitos.<sup>9</sup>

Como esperado, a liberdade na resolução de dissonâncias permite um tratamento contrapontístico não-tradicional das relações tonais mais complexas. Em outras palavras, a não-resolução das dissonâncias permite uma conexão mais livre entre acordes e evita um tratamento tradicional das consonâncias e dissonâncias. Ao defender a não-obrigatoriedade de resolução de dissonâncias, Schoenberg implica que elas podem ser

---

uma explicação teórica convincente para sua reivindicação, e que na realidade Schoenberg tenta uma justificativa teórica para seu dilema estético causado pelas suas obras atonais. De acordo com Réti, “a verdade é que Schoenberg foi levado por especulação teórica. O que de fato ele estava procurando era menos uma justificativa para a introdução de mais dissonâncias do que *para seu novo conceito de atonalidade*.” *Vide* Réti, Rudolph. *Tonality, Atonality, Pantonality - a Study of Some Trends in Twentieth Century Music*. London: Barrie and Rockliff (1958), pp. 37–40.

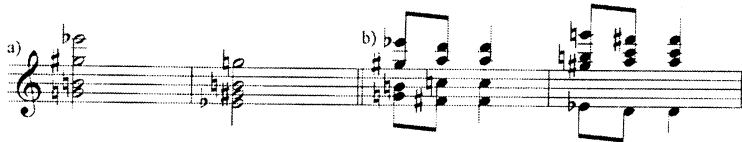
<sup>8</sup> Schoenberg, 1975, pp. 216–217.

<sup>9</sup> Rosen, Charles. *Schoenberg*. London: Marrion Boyars (1975), pp. 34–35; Dahlhaus, Carl. *Schoenberg and the New Music*. Cambridge: Cambridge University Press (1987), pp. 121–122.

interpretadas como sonoridades independentes e verdadeiras e, de acordo com Schoenberg, uma dissonância em um acorde tem uma função legítima que não depende exclusivamente da sua resolução. O argumento de Schoenberg sugere sua crença na organicidade da estrutura musical. Ele argumenta que dissonâncias, como tudo mais em uma obra musical, fazem parte do todo orgânico e, como tal, tem ramificações por vários domínios musicais. Para ele, dissonâncias “são o resultado natural e lógico de um organismo. Ademais, este organismo vive vitalmente nas suas frases, ritmos, motivos e melodias como sempre ocorreu anteriormente”.<sup>10</sup> O entendimento de Schoenberg de que a estrutura musical é percebida principalmente na sua superfície, no nível imediato, sugere seu entendimento da emancipação da dissonância como um produto de uma abordagem essencialmente motívica. Como resultado, a dissonância emancipada se adequa como um conceito que enfatiza a legitimidade e importância das sonoridades da superfície musical. Aliada a esta noção, a abordagem principalmente motívica dos textos analíticos de Schoenberg corrobora a idéia que as “sonoridades emancipadas” podem ser resultado de combinações contrapontísticas de diferentes motivos e de condução de voz.

Como conseqüência deste pensamento está a decisão de Schoenberg de não reconhecer notas estranhas à harmonia. Característico desta abordagem são as harmonias que Schoenberg encontra na música de compositores do período clássico. Na Sinfonia em Sol menor, K. V. 550, de Mozart, entre os compassos 150–152, Schoenberg reconhece as harmonias que são ilustradas no Ex. 1.

Ex. 1 (de *Harmonia*, Ex. 233a, b)



Tem-se argumentado que a decisão de Schoenberg em reconhecer apenas uma dimensão da estrutura musical é devida a sua posição histórica

<sup>10</sup> Schoenberg, 1975, p. 91.

em particular, na qual ele tenta justificar seus conceitos musicais deste período mostrando sua ocorrência na música do passado.<sup>11</sup> Para Straus, a consequência desta interpretação equivocada é a de que Schoenberg interpreta erroneamente a noção de notas estranhas à harmonia.<sup>12</sup> De fato, Schoenberg reconhece que as harmonias que ele encontrou na *Sinfonia* de Mozart são fruto da condução de voz e resultam de notas de passagem.<sup>13</sup> No entanto, ele argumenta que todas as notas são importantes em um contexto musical, e até mesmo as harmonias inusitadas que ele encontra nesta obra podem ser consideradas importantes se vistas de acordo com suas relações motivicas.

Um outro exemplo típico de sub-produto da emancipação da dissonância é a redução que Berg faz dos 10 primeiros compassos do *Quarteto op. 7* de Schoenberg. O coral a 4 vozes que Berg extrai da obra de Schoenberg demonstra a complexidade tonal da música de Schoenberg. A redução parece ser duvidosa quanto aos eventos musicais reais que acontecem na peça, no entanto pode ser uma boa ilustração de dissonância emancipada. O Ex. 2a mostra o início da redução de Berg que proclama que a riqueza da harmonia de Schoenberg é “a de uma imensurável cornucópia de acordes e conexões de acordes que são nada mais que o resultado de uma polifonia...eles são o resultado de uma justaposição de vozes, distinguidas por uma, até então, nunca ouvida mobilidade na linha melódica”.<sup>14</sup> A percepção da estrutura harmônica pode ser vista na abordagem “vertical” de acorde para acorde na redução. Nos compassos 2 e 3 pode ser vista uma sucessão harmônica que somente adombra a função da escala de tons-inteiros na obra. O acorde de supertônica (H) é transformado substituindo-se Sol por Sol sustenido, e o acorde de medianta (HH) também é transformado para uma tríade aumentada que se dirige à tônica (I<sup>6</sup>), Dó sustenido substitui Dó natural. Frisch observa que os acordes de tons-inteiros identificados por Berg podem não representar de forma apurada a realidade da música de Schoenberg.<sup>15</sup>

---

<sup>11</sup> Forte, Allen. “Schoenberg’s Creative Evolution: The Path to Atonality.” *The Musical Quarterly* 64, no. 2 (1978), pp. 149–150.

<sup>12</sup> Straus, Joseph N. *Remaking the Past. Musical Modernism and the Influence of Tonal Tradition*. Cambridge: Harvard University Press (1990), p. 36.

<sup>13</sup> *vide* Exs. 304 e 305 em Schoenberg, 2001[1911], pp. 508–510.

<sup>14</sup> Berg, Alban. “Why Is Schönberg’s Music So Difficult to Understand.” In *The Life and Work of Alban Berg*. London: Thames and Hudson (1965), pp. 196–197.

<sup>15</sup> Frisch, Walter. *The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893–1908*. Berkeley: University of California Press (1993), p. 200.

De fato, Berg parece enfatizar que o primeiro acorde no compasso 2 da sua redução é um acorde legítimo. No entanto, a sucessão de acordes I–  $\mathbb{H}$  –  $\mathbb{H}\mathbb{H}$  – I<sup>6</sup> pode indicar que não há movimento tonal e simplesmente uma prolongação da tônica. O acorde de tons inteiros Mi–Sol sustenido–Si bemol–Ré é de fato uma sonoridade de passagem justificada como legítima por Berg somente através da noção da dissonância emancipada. No Ex. 2b no compasso 1, a viola apresenta Si bemol e Sol sustenido como bordaduras cromáticas de Lá. No Ex. 2c, a textura é reduzida e então demonstra-se que o Dó natural do primeiro compasso e o Dó sustenido do segundo compasso são bordaduras que prolongam a harmonia de tônica. Nesta progressão torna-se claro que o reconhecimento dos acordes como legítimos depende da interpretação de todas as notas como dissonâncias emancipadas. Não há nenhuma distinção entre notas ornamentais e não-ornamentais nesta passagem.

Muitas das análises realizadas por Schoenberg são inconsistentes porque tendem a olhar superficialmente a importância dada à dissonância emancipada nas suas obras teóricas. É neste ponto que Whittall argumenta que as análises de Schoenberg de música cromática através da identificação de uma fonte diatônica “indica um paradoxo na posição de Schoenberg como teórico, proclamando a emancipação da dissonância enquanto que demonstra, através de princípios de tonalidade expandida e flutuante, a definitiva subordinação de todos os eventos harmônicos a um número mínimo de regiões tonais básicas”.<sup>16</sup> Uma das obras consideradas é a canção “Lockung”, op. 6, n. 7. A análise apresentada por Schoenberg em *Funções Estruturais da Harmonia* relaciona a passagem a duas regiões tonais básicas: **T** (Mi bemol maior) e **sm** (Dó menor).<sup>17</sup> As dissonâncias emancipadas no compasso 1, o Mi bemol sem preparação e o Dó sustenido sem resolução, são estabelecidos como eventos não-harmônicos. No entanto, estas dissonâncias são subordinadas a fundamental diatônica ( $\mathbb{H}\mathbb{H}$  na **T**, ou V na

<sup>16</sup> Whittall, Arnold. “Tonality and the Emancipated Dissonance: Schoenberg and Stravinsky.” In *Models of Musical Analysis - Early Twentieth-Century Music*, ed. Jonathan Dunsby. Oxford: Blackwell Publishers (1993), p. 2.

<sup>17</sup> Forte argumenta que Schoenberg inicia, nas Oito Canções, op. 6, sua “consciência de conjuntos” ao usar o hexacorde EsCHBEG (6–Z44) ou seus complementos e isto aponta para o caráter de transição destas obras. Forte também argumenta que este conjunto representa uma assinatura “escondida”. Ele tenta encontrar exemplos dela em “Lockung”, o. 6, nos compassos 3 e 4 (Forte, 1978, p. 145). No entanto, Schoenberg, em *Funções Estruturais da Harmonia*, relaciona os compassos tonalmente na progressão T: VI–  $\mathbb{H}\mathbb{H}$ /sm: I–V. Muitas reações ao argumento de Forte tem aparecido.

sm) expressa pelos algarismos romanos. Ao mesmo tempo, entretanto, elas adquirem uma importância dentro do material temático, principalmente por sua função temática esclarecida nos compassos 16–17 (na parte da voz e marcadas como *a* e *al*) (vide Ex. 3)

Ex. 2.2a (excerto da redução de Alban Berg do  
*Quarteto para Cordas Op. 7* de Schoenberg [cc. 1–9])

Ex. 3 (excerto de 'Lockung', op. 6, n° 7, em  
*Funções Estruturais da Harmonia*, Ex. 122

Frisch, por exemplo, diz que as análises de Forte são “forçadas” em relação a determinação do autor em encontrar a assinatura de Schoenberg (Frisch, 1993, p. 216n). Simms, por sua vez, esclarece que a argumentação de Forte se baseia no fato de que a tipo de análise de Forte era estranha ao pensamento de Schoenberg na época, e não é encontrada nos textos analíticos de Schoenberg (Simms, Bryan R. *The Atonal Music of Arnold Schoenberg 1908-1923*. Oxford: Oxford University Press (2000), pp. 80–81).

É desta perspectiva que Samson observa que o conceito de “emancipação da dissonância” deve ser distinguido daquele de cromatismo expandido, porque este último é considerado como compreendendo somente as inflexões cromáticas que têm função como um enriquecimento decorativo e expressivo de progressões essencialmente diatônicas dentro de um contexto harmônico-diatônico da música do século XIX. Este cromatismo expandido corresponde a introdução de notas cromáticas substitutas que não promovem mudanças funcionais e portanto também não originam modulação. A dissonância emancipada assume a função do que é tradicionalmente considerado como notas “ornamentais”, tais como, notas de passagem e retardos. Na proposição de Schoenberg, no entanto, elas assumem um caráter de legitimidade e são considerados como eventos harmônico-temáticos de pleno direito. Samson resume que na evolução da harmonia “notas que originalmente tiveram as funções de notas de passagem ou suspensões dissonantes devem eventualmente descobrir novos contextos como recursos harmônicos auto-suficientes”.<sup>18</sup>

No que concerne à segunda percepção da emancipação da dissonância, Schoenberg aborda assuntos de cunho ideológico relacionado ao seu entendimento histórico-evolutivo sobre ornamentação e a origem da dissonância, juntamente com sua rejeição de doutrinas de teoria musical anteriores a sua época. De acordo com Falck, o termo “emancipação da dissonância” tem sua origem em *Der Widerspruch in der Musik* (1893) de Rudolph Louis, e se refere na sua concepção original aos desenvolvimentos harmônicos e contrapontísticos na música do final do século XIX.<sup>19</sup> Ao emprestar o termo Schoenberg se refere a conotações extrínsecas ao sentido original. No *Harmonielehre*, ele argumenta que não há diferenças entre consonâncias e dissonâncias. Para justificar seu ponto de vista, Schoenberg se baseia em uma argumentação histórica. Ele entende dissonâncias como que resultando de ornamentação (*Manieren*), e o uso de ornamentos como que pavimentando o caminho pelo qual dissonâncias atingiram sua emancipação. Ademais, ele continua distinguindo entre o tratamento tradicional de dissonâncias, o qual aceita as regras pedagógicas tradicionais, e a percepção de dissonâncias a partir de um ponto de vista evolutivo o

---

<sup>18</sup> Samson, Jim. *Music in Transition - a Study of Tonal Expansion and Atonality*. London: J. M. Dent (1993), pp. 3–4

<sup>19</sup> Falck, Robert. “Emancipation of the Dissonance.” *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 6, no. 1 (1982), pp. 106–108.



qual resulta na aceitação do conceito independentemente de regras e convenções.<sup>20</sup> Na realidade, Schoenberg se refere a teoria musical do século XIX e seu fracasso de prover um sistema de apresentação pragmático. Sua reivindicação é dirigida as concepções estéticas que ele atribui a teoria musical em geral, tal como a distinção entre consonâncias e dissonâncias. De uma perspectiva mais ampla, Schoenberg refuta a tradição da teoria musical anterior a sua, mas ao mesmo tempo, ele reconsidera o valor de uma abordagem prescritiva na qual um sistema de apresentação ideal para a teoria musical tem um papel significativo. Seu sistema de apresentação almeja “simplesmente, clareza de exposição, mas não o esclarecimento das coisas mesmas que constituem a matéria exposta”.<sup>21</sup> Este sistema de apresentação é abordado na tentativa de formulá-lo no manuscrito *Gedanke*, ao qual Schoenberg se refere de um ponto de vista pedagógico. Ele escreveu: “este não é um livro-texto onde o estudante pode aprender como ele deveria ter feito mas sim um livro onde ele descobre como os outros fizeram”.<sup>22</sup> No seu sistema de apresentação Schoenberg é particularmente interessado em elucidar o sentido da Idéia Musical e a arte de sua apresentação. Nesta abordagem, ele enfatiza a diferença entre estilo e idéia, e entre ciência e arte. Nesta última ele argumenta que reside a diferença entre uma teoria que almeja a elucidar a natureza de todas as coisas, e arte, que considera somente os casos mais característicos. Ele expressou seu pensamento como segue:

Ciência se concerne com a apresentação de idéias de maneira conclusiva de tal modo que não reste dúvidas. Arte, ao contrário, se satisfaz com o que é geral, e a Idéia é gerada disto de forma assertiva, sem ter que ser definida de forma direta. Assim, uma janela permanece aberta na qual a intuição pode entrar.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> Schoenberg, 2001[1911], p. 94.

<sup>21</sup> Schoenberg, 2001[1911], pp. 46.

<sup>22</sup> Schoenberg, Arnold. *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*, ed. Patricia Carpenter and Severine Neff. New York: Columbia University Press (1995), p. 89.

<sup>23</sup> Die Wissenschaft ist bestrebt, ihre Gedanken erschöpfend und so darzustellen, dass keine Frage unbeantwortet bleibt. Die Kunst dagegen begnügt sich mit einer vielseitigen aus welcher der Gedanke sich unzweideutig emporhebt, ohne dass er jedoch direkt ausgesprochen sein muss. Es bleibt hiedurch im Gegenteil ein Fenster offen, durch welches vom Standpunkt des Wissens das Ahnen Einlass verlangt. Schoenberg, 1995, p. 413.

Em 1926, Schoenberg abordou a emancipação da dissonância a partir de uma perspectiva histórico-evolutiva. Ele defende que “na emancipação da dissonância havia o passo final que poderia ser tomado...o qual tinha excluído consonâncias da música por somente um curto período, mas um que eu tenho mostrado que segue o caminho da evolução da música”.<sup>24</sup> Portanto, Schoenberg confere à “atonalidade” e ao seu método de doze notas o grau de necessidade que evoluiu da música altamente cromática do final do século XIX e de suas primeiras composições tonais. Ele viu a emancipação da dissonância como uma conseqüência lógica na evolução da música. Sua discussão sobre consonância e dissonância como conceitos artificiais e subjetivos no *Harmonielehre* parece, no entanto, ter sido elaborada tarde demais uma vez que ele adotou tal noção bem antes de 1911. Em muitas de suas primeiras composições tonais, a dissonância emancipada pode ser claramente percebida. No que concerne a teoria, o conceito sugere uma abordagem a uma noção radical da estrutura orgânica de uma obra-prima musical. Esta noção nega a existência de diferentes níveis na estrutura tonal, no entanto, ela também provoca interpretações equivocadas.

### 3. *Grundgestalt* e variação progressiva

Quando abordamos um assunto tão polêmico como é o conceito de emancipação da dissonância, não se deve deixar de comentar noções essenciais para a teoria analítica schoenberguiana como o são *Grundgestalt* e *variação progressiva*. A relação entre estes conceitos pode ser entendida a partir do parâmetro temático. Emancipação da dissonância deve ser entendido como uma argumentação favorável ao entendimento orgânico de uma obra musical, tudo o que ocorre na obra é importante e exerce uma função dentro daquele todo orgânico. A noção de *Grundgestalt* está centrada nesta idéia, i.e., a idéia de que a partir de uma forma temática básica todas as relações temáticas que ocorrem no decorrer da obra são derivadas desta idéia inicial.<sup>25</sup> Desta maneira, o conceito de *Grundgestalt* reflete a idéia de que o motivo gera a forma musical e, conseqüentemente, Schoenberg declara que “tudo dentro de uma composição completa pode ser relacionado como

---

<sup>24</sup> Schoenberg, 1975, p. 261.

<sup>25</sup> Esta visão orgânica da forma musical tem sua origem em *Morphologie* ([1807] 1817) e *Metamorphose der Pflanzen* (1790) de Goethe. A idéia contempla que inúmeras formas de vida são metamorfoses de um número limitado de arquétipos; e cada arquétipo gera um grupo de animais ou de plantas.

que originado, derivado, e desenvolvido de um motivo básico ou, no mínimo, de uma *Grundgestalt*?<sup>26</sup>

A partir desta idéia Schoenberg desenvolve uma argumentação que defende que a forma é resultado de um processo teleológico onde o individual, isto é, pequenas seções formais, são relacionadas a um todo formal orgânico. Em 1949, Schoenberg argumentou que:

A percepção da forma na música é condicionada pelo conhecimento de toda a obra. Não existe momento, em nenhum ponto da peça, nem no começo, meio ou fim, que o ouvinte esteja em posição de determinar a forma. Para termos consciência da forma devemos ter em mente não somente o conteúdo mas também aquelas forças centrífugas e centrípetas que podem finalmente parar a produção de movimento e que podem chegar a um equilíbrio.

Em outras palavras, na música conteúdo e forma não se manifestam simultaneamente. E sem guardar na memória todos os elementos de forma e conteúdo, isto é, sem a capacidade da memória, nenhum ouvinte será capaz de perceber a forma. Em consequência disso, tudo em música deve ser formulado de maneira tal que facilite a memória.<sup>27</sup>

---

Esta visão holística e evolutiva dos organismos influenciou Marx que talvez tenha sido um dos primeiros teóricos a adotá-la de forma explícita em suas teorias. Marx entendia que o pensamento musical inicial deveria ser o motivo. Assim, ele declarava que o “motivo é a configuração primária [*Urgestalt*] de tudo que é musical.” *Vide* Marx, A. B. *Musical Form in the Age of Beethoven - Selected Writings on Theory and Method*. Traduzido e editado por Scott Burnham. Cambridge: Cambridge University Press (1997), p. 66 [originalmente em Marx, A. B. ‘Die Form in der Musik’, 1856]).

<sup>26</sup> *Vide* SCHOENBERG, 1995, p. 135. A argumentação de Dahlhaus de que a forma básica (*Grundgestalt*) pode ser variável quanto ao seu formato pode ser verdadeira. O principal ponto para Dahlhaus é semelhante ao de Schoenberg, quem reivindica que cada obra musical tem qualidades únicas pertencentes somente a si mesma, e que por esse motivo sua estrutura musical é única. Neste sentido, Dahlhaus afirma que a relação entre tema (*Grundgestalt*) e forma como um todo não pode ser determinada por um princípio geral que sirva para todas as obras musicais. Na realidade, esta relação deve ser vista de acordo com as qualidades de cada composição. Dahlhaus conclui que o nosso entendimento do que uma *Grundgestalt* é depende da “natureza de toda a forma, e a mediação entre tema e a forma total que é estabelecida através de variação progressiva” Dahlhaus, 1987, pp. 129–130.

<sup>27</sup> O manuscrito de 1949 está nos arquivos do Arnold Schoenberg Center, em Viena, manuscrito T51.17.

O discurso de Schoenberg identifica-se, portanto, a um processo teleológico no qual o elemento formal em questão tem um propósito e acontece por causa daquele objetivo.<sup>28</sup> O objetivo de um motivo pode ser entendido como se os eventos subseqüentes fossem derivados e conseqüentes dele. Quando Schoenberg formula seu princípio de variação progressiva ele também propõe sua própria versão da fórmula “unidade na diversidade”. Esta noção propicia a criação de variedade em estruturas localizadas e em larga-escala através da integração do material temático básico, representado pela *Grundgestalt* e desenvolvido por variação progressiva, à estrutura formal da obra.<sup>29</sup>

No aspecto temático, o mais freqüentemente associado a esta concepção, o termo variação progressiva denota aspectos diferentes de uma técnica de composição. Ele implica uma noção de “crescimento” relacionado à abordagem orgânica de variação motivica, distinta daquela associada à técnica de variação propriamente dita, a qual não implica em uma abordagem estética nem orgânica. Neste sentido, a conexão entre diferentes motivos pode ser entendida como não tendo uma relação direta, ou seja, variações progressivas de um mesmo motivo podem ter seu conteúdo essencial derivado de uma característica comum, muito embora esta não seja uma condição essencial. Portanto, em variações progressivas de um motivo básico, pode não existir uma relação facilmente identificável entre as variações mais distantes. De fato, é comum encontrarmos relações que parecem ser desconcertantes. Schoenberg aborda esta problemática considerando o uso de *gestalten intermediárias* entre idéias contrastantes, e a noção de *Grundgestalt* como o elemento unificador mais importante. Esta observação possibilita o entendimento de variação progressiva como um processo gradual de desenvolvimento motivico que toma forma de maneira cronológica. Em outras palavras, existe um processo gradual de desenvolvimento motivico que ocorre e se adapta à *estágios intermediários* em direção de novas formas motivicas. Abordando a problemática de relações temáticas longínquas, Schoenberg escreve que:

---

<sup>28</sup> Haimo, Ethan. “Developing Variation and Schoenberg’s Serial Music.” *Music Analysis* 16, no. 3 (1997), p. 351.

<sup>29</sup> Dahlhaus, Carl. *Ludwig Van Beethoven, Approaches to his Music*. Oxford: Oxford University Press (1991), pp. 51–52.

Uma grau significativo de distanciamento da gestalt inicial é encontrado naquelas variações que introduzem idéias subordinadas. Frequentemente sua conexão à *grundgestalt* (quase sempre indireta) torna-se clara muito tarde [na obra]. Como regra estas gestaltes dificilmente se desenvolvem de maneira convencional, mas sim de trás para frente: elas se aproximam da gestalt inicial. Formas relativamente mais próximas podem ser facilmente relacionadas aos componentes e partes de uma *grundgestalt*, enquanto que as formações mais remotas podem ser relacionadas somente de maneira indireta à *grundgestalt*; portanto a coerência pode ser reconhecida somente de forma indireta a partir de uma ou várias *gestaltes intermediárias* [itálico acrescentado].<sup>30</sup>

Estas conexões dependem do desenvolvimento cronológico de um material básico e da aceitação de um processo teleológico. Sua importância e validade são alcançadas somente se vistos em relação à uma abordagem e entendimento orgânicos do processo de composição musical, isto é, somente em relação à uma *Grundgestalt* a partir da qual todo o restante é derivado.

Em um sentido mais amplo, variação progressiva pode ocorrer em outros parâmetros além do aspecto temático de uma obra, ou seja, pode também influenciar, por exemplo, o parâmetro harmônico. Neste ponto de vista, o desenvolvimento harmônico em uma obra encontra na concepção de emancipação da dissonância seu aliado mais valoroso. Uma ilustração deste aspecto pode ser encontrada na canção “Erwartung”, op. 2 de Schoenberg (*vide* Ex. 4). Nesta miniatura de variação progressiva e emancipação da dissonância a tonalidade estabelecida é Mi bemol maior, apresentada na anacruze em uma progressão I– II –I. Nos compassos 2 e 3 (marcados por um retângulo) ocorre um exemplo de variação progressiva em miniatura. Os acordes destes dois compassos são modificados cromaticamente sendo nenhum deles uma reprodução do anterior. Finalmente, um direcionamento para Dó menor através da progressão V<sup>9</sup>– I encerra este excerto.

Ex. 4 (redução de “Erwartung”, op. 6, cc. 1–5)

Mi bemol: I II I

Dó: I V<sup>9</sup>

<sup>30</sup> Schoenberg, 1995, p. 159 e pp. 353–354.

#### 4. *Friede auf Erden*, op. 13

*Friede auf Erden*, op. 13, para coro misto a capella, de Schoenberg foi composta em 1907 para o poema de Conrad F. Meyer e tem recebido relativamente pouca atenção por parte de analistas na sempre crescente literatura da obra de Schoenberg. Talvez a razão para tal seja a sua linguagem musical difícil. Apesar da falta de consideração analítica dedicada à obra, *Friede auf Erden* tem cativado a atenção de ouvintes desde sua estréia em 9 de dezembro de 1911. No dia seguinte a estréia, Alban Berg escreveu a Schoenberg e comentou que *Friede auf Erden* obteve um sucesso unânime.<sup>31</sup> Para a ocasião da estréia, Franz Schreker encomendou para Schoenberg um acompanhamento orquestral como uma maneira de facilitar a difícil afinação para o coro. Outro depoimento vem de Webern, quem, em 1912, se referiu ao op. 13 como “uma obra da mais habilidosa polifonia, mais maravilhoso efeito tonal e de uma expressão sublime”.<sup>32</sup> Apesar da estréia da obra com acompanhamento orquestral, a estréia da concepção original para coro “a capella” ocorreu somente em 1923 sob a regência de Hermann Scherchen.

*Friede auf Erden* é considerada como uma obra de transição na produção composicional de Schoenberg. No entanto ela apresenta uma linguagem harmônica complexa e uma variedade de técnicas contrapontísticas, as quais demandam do analista e do ouvinte uma percepção aguçada dos eventos musicais. Noções básicas da teoria Schoenberguiana revelam-se importantes para uma apreciação analítica da obra. *Grundgestalt*, ou estrutura básica, é um dos principais pontos de argumentação de Schoenberg juntamente com a técnica de variação progressiva, a qual nesta obra é firmemente apresentada e pode ser considerada como o princípio estrutural e composicional mais importante. Como resultado pode-se identificar *gestalten intermediárias* que funcionam como figuras melódicas que antecipam novas idéias temáticas que surgem ao longo da obra.

Schoenberg considerava *Friede auf Erden*, op. 13 como uma precursora de suas obras seguintes. Ao escrever para Reinhart em 1923, Schoenberg

---

<sup>31</sup> *vide Berg-Schoenberg Correspondence-Selected Letters*. Ed. Por Juliane Brand, Christopher Hailey e Donald Harris. London: MacMillan (1987), p. 54.

<sup>32</sup> Webern, Anton. “Schoenberg’s Music.” In *Schoenberg and His World*, ed. Walter Frisch. Princeton: Princeton University Press (1999), p. 220.

ênfatiou a importância do op. 13 como uma obra de transição no seu desenvolvimento composicional. Ele escreveu: “somente aqueles que entendem e compreendem estas [obras de transição] serão capazes de ouvir aquelas [obras atonais] com uma compreensão além da mínima. E somente aquelas pessoas se darão conta que o caráter melódico destas obras mais maduras é uma consequência natural dos meus experimentos anteriores”.<sup>33</sup> De fato, na época que Schoenberg completou sua Sinfonia de Câmara op. 9 (1906) ele declarou em seu ensaio “How one Becomes Lonely” (1937) que ele havia estabelecido seu próprio estilo composicional.<sup>34</sup> Entre as obras compostas entre 1906 e 1908 está *Friede auf Erden* que parece seguir o caminho adotado por Schoenberg, um caminho composicional no qual ele alcançou um estilo extremamente pessoal e complexo, e que apresenta uma expansão da tonalidade até seus limites além de técnicas contrapontísticas elaboradas. No entanto, alguns autores, como Dale, consideram que nem o op. 13 nem as Baladas op. 12 “apresentam uma maior ameaça à tonalidade do que a Sinfonia de Câmara op. 9 causou. Em vez, as duas obras demonstram preocupações estilísticas semelhantes àquelas presentes na Sinfonia de Câmara”.<sup>35</sup> Talvez esta seja a razão pela qual Krones sustenta sua visão onde o op. 13 representa nas obras de Schoenberg uma obra onde a linguagem musical é característica de uma estética do romantismo tardio.<sup>36</sup>

#### 4.1 A linguagem harmônica

Ilustrativo da complexa linguagem harmônica na obra são as várias cadências que demarcam pontos de articulação formal, e naturalmente, se referem também as pontuações do texto.

Cadências tem uma importância especial na música de Schoenberg. Em *Friede auf Erden* as cadências articulam seções e a finalização dos versos

---

<sup>33</sup> Schoenberg, Arnold. *Letters*. Trad. de Eithne Wilkins e Ernst Kaiser, edição e seleção de Erwin Stein. London: Faber & Faber (1964), p. 100. Cabe ainda lembrar que as *3 Peças para piano*, op. 11, datam de 1909 e são, portanto posteriores ao op. 13, apesar do número de opus.

<sup>34</sup> Schoenberg, 1975, p. 49.

<sup>35</sup> Dale, Catherine. *Schoenberg's Chamber Symphonies: The Crystallization and Rediscovery of a Style*. London: Ashgate (2000), p. 111.

<sup>36</sup> Krones, Hartmut. “Arnold Schönberg: ‘Friede Auf Erden’, Op. 13—Schönberg Festkonzert Am 14.3 Im Musikverein Wien.” ...*sterreichische Musikzeitschrift* III, no. 3–4 (1998), pp. 55–57.

do texto. Se referindo a este aspecto na música de Schoenberg, Kurth observa que:

Nas cadências, processos formais tomam forma no ato de encerrar ou de começar de novo seções (a cadência final é a exceção), e cadências articulam continuidade e descontinuidade, equilíbrio e desequilíbrio, e expectativa e surpresa. A formação cadencial pode ser efetivada por qualquer fator musical ativo—seja melodia, harmonia, duração, dinâmica, articulação, timbre, registro, etc.<sup>37</sup>

No op. 13 dois tipos de cadências aparecem de forma articuladora. O primeiro tipo expressa a progressão  $V^{\text{I}}-I$  e tem a função de finalizar versos do texto e delinear o encerramento formal de 4 seções principais (*vide* abaixo). O segundo tipo são as cadências que ocorrem entre linhas do texto. Estas articulam subseções através de uma diversidade de fórmulas cadenciais que provêm continuidade na música. Estas cadências são caracterizadas por movimento de condução de voz por grau conjunto diatônico ou cromático nas vozes externas.

Uma primeira ilustração do primeiro tipo de cadência ocorre no final do primeiro verso nos compassos 27–29. A cadência mostrada no Ex. 5 mostra uma progressão com uma condução de voz no baixo por quartas justas e produzindo uma cadência  $V^{\text{I}}-I$  nos compassos 28–29. Nos compassos 27–28 cada acorde pode ser tonalmente relacionado na progressão  $F^{(\text{6a acresc.})}-F^{\text{II}}-bVH^{\text{I}}-V^{\text{I}}-I$ . Esta cadência expandida também ilustra o tipo de tonalidade expandida que Schoenberg cria no op. 13, o agregado (todas as doze classes de notas) formado nos compassos 27–28, apesar da sua implicação tonal, alcança um ponto de tensão relaxado somente no acorde de tônica do compasso 29.

---

<sup>37</sup> Kurth, Richard. “The Art of Cadence in Schoenberg’s Fourth String Quartet.” *Journal of the Arnold Schoenberg Center*, 4 (2002), p. 245.



Ex. 5 (de *Friede auf Erden*, op. 13, compassos 27–29)

Ré: I IV<sup>9</sup> VII<sup>7</sup> V<sup>7</sup> I

Na seção de desenvolvimento (ou elaboração de acordo com Schoenberg) duas cadências V–I podem ser observadas. A primeira é localizada no final do segundo verso do texto e projeta uma progressão  $V^4/3$ –I em Fá sustenido menor. O Ex. 6 ilustra tal cadência.

Ex. 6 (de *Friede auf Erden*, op. 13, compassos 73–75)

fá#: V<sub>3</sub><sup>4</sup> — I

O final do terceiro verso também é enfatizado por uma cadência perfeita V<sup>7</sup>–I, em Lá menor. Esta cadência perfeita enfatiza a conclusão tonal do terceiro verso. Dunsby sustenta que no compasso 89 a recapitulação da forma sonata começa através de material temático relacionado a seção que introduz o motivo “*Friede*” (Paz) nos compassos 11–20. Esta interpretação me parece equivocada uma vez que a música para a palavra “*Friede*” é tematicamente relacionada. Em todas as referências a esta idéia no texto, Schoenberg claramente as relaciona com a mesma idéia temática, demonstrando assim sua intenção de prover música e texto com unidade.<sup>38</sup>

<sup>38</sup> Dunsby, Jonathan. “*Friede Auf Erden*, Op. 13.” In *Arnold Schönberg: Interpretationen Seiner Werke*, ed. Gerold W. Gruber, Laaber: Laaber (2002).

Ademais, esta seção (cc. 89–97) pode ser relacionada a função formal de uma retransição que tradicionalmente apresenta o propósito de preparar o ouvinte para a seção de recapitulação. Neste caso, a seção remete o ouvinte a uma idéia temática inicial que traz à memória o início da composição. Assim, no compasso 100 a recapitulação do material inicial (compasso 1 e seguintes) começa, e inequivocadamente, através da cadência V–I, estabelece o início da seção de recapitulação (*vide* Ex. 7).

Ex. 7 (de *Friede auf Erden*, op. 13, compassos 99–100)



O segundo tipo de cadências articulam subseções dentro dos versos do texto e são ilustradas nos Exs. seguintes. Estas cadências por condução de voz de grau conjunto têm um papel importante para a continuidade musical entre as subseções. O Ex. 8a e 8b ilustram cadências que levam ao mesmo material temático. A cadência nos compassos 10–11 (Ex. 8a) é concluída pelo movimento de semi-tom nas partes externas. Ela é caracterizada no compasso 10 pela prolongação das notas Si bemol e Mi bemol (indicadas pelas setas no Ex. 8a); a primeira nota (Si bemol) projeta a progressão melódica da voz superior Si bemol–Lá natural, e a segunda no baixo a progressão Mi bemol–Mi natural.

No Ex. 8b (compassos 88–90) a cadência cromática introduz o mesmo material temático, no entanto, a condução de voz das partes superiores e inferiores são combinadas em uma progressão cromática.

A cadência ilustrada no Ex. 8a está localizada em um ambiente diatônico da seção de exposição, já a segunda está na seção de desenvolvimento (*Durchführung*). De fato, cada uma destas duas cadências cumpre com sua função formal: a primeira provê continuidade e delimita a subseção inicial da obra, a segunda faz parte da retransição que leva a recapitulação.

Ex. 8a, b (de *Friede auf Erden*, op. 13, compassos 10–12; e 88–90)

a)

b)

Os Exs. 9a e 9b também ilustram cadências semelhantes que levam ao mesmo material temático: o motivo “*Friede*”. O Ex. 9a ilustra a cadência nos compassos 20–21 que introduz a primeira apresentação do texto “*Friede, Friede! Friede auf der Erde!*” que é uma dos pontos de referência na obra, o mesmo material temático é recorrente e associado ao mesmo texto. No Ex. 9b (cc. 121–122) a cadência é conduzida por movimento cromático em todas as vozes. Já no Ex. 9c (cc. 112–113) a tríade de Mi bemol maior é precedida por um acorde formado por tons inteiros (Ré–Mi–Fá sustenido–Sol sustenido–Si bemol [Lá sustenido]) e de maneira semelhante produz o efeito cadencial demarcando uma subseção entre linhas do texto.

Ex. 9a, b, c (de *Friede auf Erden*, op. 13,  
compassos 20–21; 121–122; e 112–113)

acorde de tons inteiros

Uma síntese entre estes dois tipos de cadências que predominam na obra é alcançada somente na cadência final nos compassos 157–160 (*vide* Ex. 10). A cadência apresenta uma linha cromática entre as vozes externas e entre os compassos 158–159 o movimento de cadência perfeita encerra de maneira grandiosa a obra. A progressão completa é em Ré maior:  $b\text{II} - \text{IV} - \text{II} - \text{V} - \text{I}$ .

Ex. 10 (de *Friede auf Erden*, op. 13, compassos 158–159)

Ré: > II<sup>6</sup> IV # V<sub>5</sub><sup>7</sup> I

Os Exs. 5 a 10 também são ilustrações de como o conceito de emancipação da dissonância é abordado nesta obra por Schoenberg. A identificação de fundamentais diatônicas (presentes ou omitidas) estabelece uma base, na sua maioria diatônica, que por sua vez é desestabilizada pela

introdução livre de dissonâncias, no entanto a tonalidade é garantida, de forma expandida, por movimentos cadenciais de Dominante–Tônica. O que caracteriza a dissonância emancipada é a integração destas na formação cordal como componentes legítimos, e desta integração resulta a variedade nas fórmulas cadenciais de Schoenberg.

### 3.2 Variação progressiva

O trabalho de desenvolvimento temático em *Friede auf Erden* está associado a idéia de emancipação da dissonância. As relações temáticas criadas por Schoenberg sugerem uma preocupação com a organicidade da obra. Coerência e lógica, os dois requisitos essenciais para Schoenberg, são amplamente trabalhados no decorrer da obra e resultam em unidade temática. Ademais, a unidade criada por Schoenberg depende do entendimento do conceito de emancipação da dissonância como uma possibilidade para o desenvolvimento temático onde cada nota se torna essencial e parte de uma sofisticada teia de relações motivicas e temáticas. O Ex. 11 ilustra as principais relações temáticas na obra. São identificados 3 materiais temáticos principais, marcados no Ex. por A, B e C, e suas derivações em diversas seções da obra. Na primeira coluna encontra-se o material temático principal da obra (diatônico) e designado como material A. Derivados de A, são o motivo *a* apresentado nos compassos 1 e 34, facilmente percebido como mesmo material temático. No entanto *a*1, no compasso 75, já dentro da seção de elaboração, tem uma derivação distante e relacionada por inversão e fragmentação do motivo *a*. Ainda dentro deste material temático encontra-se *a*2 que corresponde a um segundo elemento motivico do material A. Na segunda coluna está o material identificado como B e que corresponde a música para o texto que dá título a obra: *Friede, Friede, Friede auf der Erde!* O motivo *b* é apresentado primeiramente no compasso 11 e ainda dentro do contexto do material A. A apresentação a partir do compasso 21 estabelece este motivo como segundo material temático principal dentro da obra. As subseqüentes apresentações deste motivo, compassos 46, 60 e 66, já dentro da seção de elaboração da obra, são relacionados por apresentarem contorno melódico equivalente ao motivo *b* original. Na terceira coluna encontra-se o material C (cromático). Este material temático é introduzido nos compassos 29–30 através de *Gestalte intermediária*. Este motivo *c* gera o material temático contrastante e que subsidiará o argumento da forma da obra (*vide* a seção sobre forma). O

material C tem uma relação temática distante com o material A. No entanto, Schoenberg introduz este novo material de forma gradativa no compasso 29. O seu desenvolvimento e estabelecimento como material temático importante se dá a partir do compasso 38 onde o movimento rítmico por colcheias estabelece o contraste com o material precedente. A utilização deste material é variada no compasso 39, apresentado em semínimas, e seguido de uma terminação relacionada ao motivo *a*2, vindo daí a relação entre os diferentes materiais motivicos. No compasso 53 o motivo *c* é fragmentado e um motivo *d* é introduzido, a relação entre estes dois motivos se dá por sobreposição, o término do primeiro e o início do segundo coincidem, o que garante a continuidade da idéia. Finalmente nos compassos 81–83, a relação temática se refere ao motivo *c*2, seguido de um fragmento de *c* e um desenvolvimento de *d*. Este trabalho motivico e temático minucioso garante à obra a unidade estrutural defendida por Schoenberg como a mais importante, ou seja, a coerência temática.

O ponto culminante da congruência temática da obra é atingido entre os compassos 126–131 (*vide* Ex. 12). Nesta seção Schoenberg explora o potencial da combinação contrapontística entre os materiais temáticos A e B. O artifício contrapontístico desta pequena seção apresenta um cânone duplo entre soprano e contralto (cânone 1), e entre tenor e baixo (cânone 2), sendo que o cânone 1 apresenta o material A e B na sua forma original no soprano e sua inversão no contralto; já o cânone 2 apresenta o material A no tenor e o material A na forma original e B invertido no baixo. O efeito auditivo desta seção a 8 vozes não encontra paralelo no decorrer da obra. Aqui a combinação contrapontística do material temático alcança um alto grau de abstracionismo e a emancipação da dissonância é altamente ativa apesar da seção ser inteiramente diatônica. Por exemplo, note-se as dissonâncias nos primeiros tempos dos compassos 127 e 128. O ponto de repouso é atingido somente no compasso 131 em uma tríade de Ré maior. Ademais, este extraordinário exemplo de virtuosidade composicional se adequa a um tipo de contraponto distinto que enfatiza “a combinação de temas superpostos (frases ou motivos) na homofonia” com o uso de dissonâncias emancipadas (e, naturalmente, consonâncias).<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Schoenberg, Arnold. *Exercícios Preliminares em Contraponto*. São Paulo: Via Lettera (2001), p. 246. Além disso, Schoenberg cita o *Durchführung* do seu primeiro Quarteto de cordas, op. 7, como exemplo.

Ex. 11 (material motivico de *Friede auf Erden*, op. 1

a) Material A

b) Material B

c) Material C. Gestalt intermediária

SCHOENBERG: EMANCIPAÇÃO DA DISSONÂNCIA, TONALIDADE EXPANDIDA E VARIAÇÃO PROGRESSIVA EM FRIEDE AUF ERDEN, OP. 13

## Ex. 12 (de *Friede auf Erden*, op. 13, compassos 126–131)

Cânone 1—soprano e contralto

The image shows the musical score for Canon 1, Soprano and Alto parts. It consists of four staves. The top two staves are for the Soprano and Alto voices. The bottom two staves are for the Tenor and Bass voices. The music is in 4/4 time and G major. The lyrics are: "wird er blühen mit star ken Söh nen." The score is divided into sections A and B, and includes inverted versions (A invertido and B invertido). The measures are numbered 126, 128, 129, 130, and 131.

### 3.4 Forma sonata

A forma da obra tem sua definição quando considerados os aspectos discutidos acima. Se por um lado, cadências articulam versos e linhas do texto, por outro, é o material temático, seu desenvolvimento e reexposição que articula o design formal e define a proximidade com a forma-sonata.

Schmidt argumenta que a música de Schoenberg para o texto de Meyer é articulado em uma forma-sonata modificada.<sup>40</sup> De fato, a subdivisão formal da obra pode relacionar idéias musicais principais e subsidiárias, uma seção de elaboração (*Durchführung*), e seções que recapitulam as idéias iniciais, além de uma seção de Coda. Esta descrição formal corrobora a visão de Schoenberg sobre forma-sonata. Para ele forma-sonata é ternária e a seção central de elaboração é de importância decisiva.

Em *Friede auf Erden* quatro seções principais podem ser identificadas, cada uma corresponde ao final dos versos do texto, e como observado acima, são delimitadas através de cadências V–I. As seções são as seguintes:

<sup>40</sup> Schmidt, Christian Martin. "Zukunftsverheißung Und Musikalische Zielgerichtetheit: Arnold Schönbergs Chor "Friede Auf Erden" Op. 13. Ó *Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft: Beihefte zur Neuen Berlinischen Musikzeitung* 9, no. 1 (1994), pp. 40–45.



seção 1	compassos 1–31.1;
seção 2	compassos 31.2–75.2;
seção 3	compassos 75.3–99;
seção 4 (incluindo Coda)	compassos 100–160.

A proporção da última seção é enfatizada no tratamento que esta recebe, nos últimos 20 compassos. Schoenberg constrói um clímax na apresentação final de *Friede, Friede auf der Erde!* que encerra a obra em um glorioso acorde final de Ré maior (*vide* Ex. 10).

Cada uma destas seções também pode ser subdividida em subseções que delineiam uma organização formal como forma-sonata. O reconhecimento de idéias temáticas principais e subordinadas (ou primeiro e segundo grupos temáticos) nos ajuda a definir tal organização. Assim e de acordo com o exposto anteriormente no Ex. 11, os materiais A e B se conformam como primeiro grupo temático e complementar entre si. O fato deste material ser apresentado em combinação contrapontística unifica as duas idéias. Já o material apresentado como C, introduzido por uma *gestalte intermediária* (e que se sobrepõe ao término do primeiro grupo temático), produz a continuidade entre seções distintas e apresenta um forte contraste temático. Assim, a forma-sonata pode ser esboçada como segue:

<b>Material temático</b>		
<b>Exposição</b>		<b>compassos 1–46</b>
Primeiro grupo temático	A, B	compassos 1–31.1
Transição (ponte)	gestalte intermediária	compassos 29–38.1
Segundo grupo temático	C	compassos 38.2–46.3
<b>Elaboração (<i>Durchführung</i>)</b>		<b>compassos 46.4–99</b>
Seção <i>Durchführung</i>		compassos 46.4–88
Retransição		compassos 89–99
<b>Recapitulação</b>		<b>compassos 100–131</b>
Primeiro grupo temático	A, B	compassos 100–112
Segundo grupo temático	C	compassos 113–121
Primeiro grupo temático	A, B	compassos 122–131.2
<b>Coda</b>	A, B	<b>compassos 131.3–160</b>
Codetta	B	compassos 141–160

As seções 1 e 2 na seção de exposição caracterizam formações estável e instável, respectivamente. A primeira idéia temática é na sua maior parte diatônica e apresenta material temático muito claro e bem definido. A cadência afirmativa V–I nos compassos 28–29 encerram formalmente a seção de formação estável. Por outro lado, a seção 2 apresenta, do compasso 32 em diante, uma textura grandemente cromática e a relação à idéia temática inicial se dá pela apresentação de uma *gestalte intermediária*, a qual introduz uma segunda idéia temática (elaborada nos compassos 38 e seguintes). Talvez esta dicotomia temática seja um dos pontos de caracterização desta obra com a forma-sonata. Além destes aspectos, é importante mencionar que a reexposição dos primeiro e segundo grupos temáticos também corrobora tal interpretação.

Finalmente, a forma-sonata usada por Schoenberg não deve ser entendida no sentido tradicional e clássico, mas sim como uma forma-sonata relida e reinterpretada, da mesma maneira como Schoenberg o faz em diversas outras obras suas. Basta mencionar a *Klavierstück*, op. 33a, e o primeiro movimento do *Quarteto para Cordas* n. 3.<sup>41</sup>

## Conclusão

O conceito de emancipação da dissonância criado por Schoenberg representa ao mesmo tempo para seu autor uma justificativa teórica e estética onde dissonâncias são consideradas de importância igual ao conceito tradicional de consonâncias. Assim, a introdução de dissonância na sua música fica liberada e encontra um forte argumento teórico. Por outro lado, Schoenberg argumenta favoravelmente por uma coerência temática em uma obra musical, esta coerência também representa uma maneira de justificar sua abordagem motívica em detrimento da abordagem puramente harmônica.

A fusão destes conceitos dá a Schoenberg argumentos suficientes para proporcionar a teorização e composição de obras onde a dissonância emancipada está grandemente ligada às relações temáticas/motívicas gerando uma obra com lógica e coerência, como um todo orgânico.

---

<sup>41</sup> *Ver* a discussão de Straus sobre forma sonata em *Remaking the Past*, pp. 96–132. Em especial a discussão sobre o Quarteto para Cordas n. 3 de Schoenberg (pp. 121–132).

**NORTON DUDEQUE** é professor da área de teoria e análise musical do Departamento de Artes da UFPR. Tem desenvolvido pesquisas nesta área, e em especial sobre a teoria e a música de Arnold Schoenberg. Completou seu doutorado (PhD) na University of Reading (Reino-Unido) sob a orientação de Jonathan Dunsby. É autor de *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (1874–1951)* Ashgate Publishing (Reino-Unido), no prelo.