

“NAS FRONTEIRAS DA TONALIDADE”: TRADIÇÃO E INOVAÇÃO NA HARMONIA E NA FORMA DA *PRIMEIRA SINFONIA DE CÂMARA*, OP. 9, DE ARNOLD SCHOENBERG

Carlos de Lemos Almada

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

PPGM – Doutorado em Música

Linguagem e Estruturação Musical

SIMPOM: Subárea de Linguagem e Estruturação Musical

Resumo

Este texto pretende apresentar em linhas gerais o conjunto de minhas pesquisas de mestrado e de doutorado, ambas direcionadas a uma análise aprofundada da *Primeira Sinfonia de Câmara* op.9, composta por Arnold Schoenberg. Focalizando a estrutura formal dessa obra, a pesquisa de mestrado tornou-se a base para o estudo desenvolvido no doutorado, cuja abordagem centrou-se na estrutura harmônica. A importância de tal base é constatada não apenas na organização de um conjunto de referências para a análise harmônica (seccionamento formal, identificação e hierarquia de motivos e temas etc.), como também na elaboração de estratégias metodológicas. A integração das metodologias formal e harmônica tornou-se um fator decisivo para a consecução do estudo global, cujo principal objetivo é validar a hipótese de que a *Sinfonia de Câmara* teria atuado como uma peça-chave, não só em relação ao período tonal de Schoenberg, como também à própria história da música. Isto se deveria à conjunção de dois fatores decisivos: uma infraestrutura formal e harmônica solidamente ancorada na tradição musical austrogermânica (da qual Schoenberg considerava-se o principal continuador) e um número surpreendente de inovações (principalmente vinculadas ao campo da harmonia), fruto de um longo e gradual processo de aperfeiçoamento de obras precedentes do compositor. Portanto, o equilíbrio especial entre tradição e inovação que se percebe na *Sinfonia* schoenberguiana é o ponto central deste estudo. Como referencial teórico para o trabalho foram levados em conta especialmente diversos textos escritos pelo próprio Schoenberg (livros, artigos e ensaios), que nortearam não só a elaboração de uma contextualização histórica da obra, como também propiciaram uma adequada fundamentação para questões conceituais e terminológicas ligadas aos aspectos formais (aí incluída a construção motivico-temática) e harmônicos.

Palavras-chave: *Primeira Sinfonia de Câmara* op.9; harmonia; análise; tradição; inovação.

Introdução

O presente texto tem como objetivo descrever um estudo completo, englobando minhas pesquisas de mestrado e de doutorado, realizadas e concluídas (respectivamente, em 2007 e 2010) dentro do Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Tal estudo, em linhas gerais, consiste em um exame aprofundado de uma das obras mais notáveis e decisivas da história da música: a *Primeira Sinfonia de Câmara*, op.9, escrita em 1906 pelo compositor austríaco



Arnold Schoenberg (1874-1951). Tendo como base a análise da estrutura formal dessa *Sinfonia*, desenvolvido durante o curso de mestrado, devidamente publicada em formato de dissertação (Almada, 2007), a pesquisa de doutorado focalizou a estrutura harmônica da mesma obra, buscando trazer novas luzes para a compreensão dos processos construtivos empregados pelo compositor e das inúmeras inovações harmônicas por ele introduzidas, bem como reforçar e complementar as considerações apresentadas em caráter parcial na seção conclusiva na referida dissertação, surgidas em resposta à hipótese e à questão centrais que deram origem ao estudo como um todo.

Hipótese, questão e objetivos

Segundo a hipótese adotada, a *Primeira Sinfonia de Câmara* teria sido uma obra-chave não somente em relação ao período tonal schoenberguiano (entre 1893 e 1909), como à própria história da música moderna, pois representaria o ponto extremo das fronteiras da Tonalidade, alcançado com o esgotamento de seus recursos, considerando o conjunto de possíveis relações entre eventos melódico-harmônicos e um centro de referência dentro de uma determinada peça musical.

A busca pela validação dessa hipótese compreendeu dois caminhos investigativos. No primeiro deles, que parte de um estudo contextual (realizado durante o mestrado), a *Sinfonia* foi observada sob uma perspectiva histórica diacrônica, com o foco em aspectos que tornasse evidente o grau de importância dessa obra dentro do período tonal do compositor. Foram detectadas linhas evolutivas em relação a várias técnicas e procedimentos composicionais (principalmente associadas a parâmetros harmônicos), nas quais a *Sinfonia de Câmara* revelou-se nitidamente como ponto ótimo de aperfeiçoamento. Além disso, foram coletados na literatura que aborda essa obra diversos depoimentos, citações e comentários (principalmente aqueles enunciados pelo próprio Schoenberg), nos quais o caráter de peça decisiva é inequivocamente destacado.

A segunda linha de investigação envolveu aspectos musicais específicos e baseou-se na questão central do estudo: o equilíbrio entre as forças construtivas tradicionais e inovadoras que atuam na constituição da *Sinfonia*. Embora o inter-relacionamento entre tradição e inovação seja um traço mais marcantes e característicos da personalidade composicional de Schoenberg, podendo ser rastreado — em maior ou menor medida — em toda sua trajetória criativa, a magnitude e a forma especial com que os elementos associados a ambas as vertentes agem nessa obra específica são únicos e decisivos para torná-la o marco histórico que propõe a hipótese adotada.

A tradição, para Schoenberg, referia-se essencialmente àquela produzida pela música austrogermânica, numa linhagem iniciada com J. S. Bach e passando por Mozart, Beethoven,

Brahms e Wagner, não por acaso, nomes citados pelo compositor como seus mais importantes mestres (SCHOENBERG, 1984, p. 172-4). Como foi demonstrado na pesquisa de mestrado, as características tradicionais presentes na *Sinfonia* tendem a se “depositar” nos estratos mais básicos, gerando uma espécie de infraestrutura de forte solidez sobre a qual incorporam-se os elementos musicais de maior excentricidade. Assim, quanto mais profunda é a camada estrutural considerada, mais forte é a associação com aspectos ligados à tradição clássica-romântica. Além disso, foi constatado nessa etapa inicial do estudo que a estrutura formal (incluindo a arquitetura motivico-temática) dessa obra age como uma espécie de contrapeso ou compensação gravitacional, permitindo uma maior “ousadia” para a estrutura harmônica.

A despeito de ser considerado (principalmente por si próprio) um conservador ferrenho, Schoenberg sempre fugiu do conformismo e da estagnação, que na verdade deplorava. Considerava-se, sem qualquer traço de falsa modéstia como a ponta de lança da gloriosa linha trilhada por seus grandes mestres. Incansavelmente perscrutava novos caminhos que o levassem ao futuro, sem no entanto perder a ligação com o passado. Um número notavelmente alto dessas inovações tem lugar na *Sinfonia* (a maior parte delas como aperfeiçoamentos graduais, cuidadosamente levados a cabo), localizadas principalmente na estrutura harmônica e, dentro desta, nos níveis mais próximos à superfície musical.

Metodologia

Os métodos adotados no estudo completo podem ser subdivididos em duas classes básicas: preliminares e principais. Os métodos preliminares (que precederam a análise formal) consistiram em uma profunda revisão bibliográfica, especialmente voltada para o estudo histórico-contextual já mencionado, e a construção de uma *short score* (i.e., uma transcrição da partitura orquestral reduzida a um número mínimo de pautas — variável de acordo com as circunstâncias de cada trecho — e sem a indicação de instrumentos), de modo a facilitar o trabalho analítico posterior.

Os métodos principais, todos eles ligados diretamente a aspectos da análise musical, por sua vez, associam-se às duas estruturas selecionadas como objetos de exame: a formal (correspondente à pesquisa do mestrado) e a harmônica (doutorado). Segue-se uma análise sucinta do conjunto metodológico elaborado:

Análise formal

- De início, a partir da *short score*, foi empreendida uma análise completa da obra sob os aspectos macro (análise da estrutura) e micro (identificação de motivos e temas, determinações de suas

organizações internas e mapeamento das diversas inter-relações existentes entre eles). Para isso, foram utilizadas essencialmente as ferramentas analíticas criadas pelo próprio compositor em seus textos teóricos que tratam da forma musical: Schoenberg (1984, 1988, 1991, 1994 e 2006).

- A necessidade de encontrar uma maneira ao mesmo tempo clara e precisa de apresentar os dados coletados na análise macroformal levou à elaboração de uma nova metodologia de abordagem, que consistiu na segmentação da estrutura em quatro níveis estruturais de progressivos pesos hierárquicos.
- Para a análise microformal, a profusão de motivos e temas tornou necessária a criação de esquemas de organização de dados, de modo a que as complexas relações hierárquicas existentes entre tais elementos se tornassem mais evidentes: terminologias, critérios e esquemas classificatórios, árvores genealógicas, bem como diagramas empregados para descrição analítica dos abundantes processos de variação em desenvolvimento [*developing variation*] empregados por Schoenberg na obra.

Análise harmônica

- Tendo também por base a *short score*, a *Sinfonia* foi analisada harmonicamente a partir dos métodos e da terminologia criados por Schoenberg (2001 e 2004).
- De modo a encontrar um ajuste ótimo com os elementos da análise formal, a análise da estrutura harmônica foi também seccionada em camadas de significação, denominadas eixos tonais. Estes, assim como os níveis estruturais da forma, são em número de quatro e organizados hierarquicamente do mais “profundo” (o primeiro) ao mais “superficial” (o quarto). A integração dos esquemas formal e harmônico foi decisiva para a realização dos objetivos de todo o estudo.
- A apresentação da análise dos eixos tonais mais “externos” (segundo, terceiro e quarto) encontrou como obstáculos a inexistência de descrição teórica e de terminologia adequada para certos eventos melódico-harmônicos, alguns deles constituindo justamente as principais inovações introduzidas (ou, mais apropriadamente, refinadas) por Schoenberg em sua *Sinfonia*. A evidente importância que possui o estudo dessas inovações requereu uma revisão bibliográfica aprofundada sobre o assunto e o próprio estabelecimento de novas descrições para circunstâncias harmônicas nunca antes abordadas teoricamente. Tornou-se também necessária a criação de uma tipologia que abrangesse tanto as novas categorias de texturas como aquelas já descritas em outros textos teóricos.

Conclusões

Os resultados dos estudos realizados em ambas as pesquisas demonstraram que a *Sinfonia de Câmara* é uma obra musical extraordinária, não apenas em termos inerentemente estruturais, mas também por seu importante papel histórico, na constituição de uma das mais decisivas peças para a superação da Era Tonal. Em verdade, ambas as circunstâncias são interdependentes: o grau de complexidade que apresenta a obra deriva naturalmente do fato de ser esta o ponto final de uma longa linha evolutiva de experimentos (especialmente vinculados ao domínio harmônico) aperfeiçoados, refinados e aprofundados estruturalmente de maneira gradual, cobrindo todo o período tonal schoenberguiano.

O poder e a importância do equilíbrio entre passado e futuro na caracterização da *Sinfonia* como obra-chave apoiam-se principalmente na estreita associação entre harmonia e forma, dos aspectos mais essenciais aos detalhes quase imperceptíveis. O estudo como um todo desenvolveu-se no caminho de evidenciar tais vínculos, enfatizando-os de acordo com o pensamento do próprio compositor sobre o importante papel estruturador que possui a harmonia tonal. Para isso, a decisão de criar uma metodologia que compatibilizasse ambas as análises foi fator crucial para a obtenção dos presentes resultados. De acordo com o método central de trabalho analítico, os quatro eixos tonais ajustam-se aos quatro níveis formais, resultando o conjunto em uma espécie de radiografia completa da obra, na qual é possível visualizar os inúmeros componentes dessas estruturas, dispostos nitidamente de acordo com suas relações funcionais e organizados num preciso esquema hierárquico.

As forças construtivas tradicionais e inovadoras apresentam-se na *Sinfonia* em um duplo equilíbrio. A estrutura formal, que é relativamente mais vinculada a elementos musicais da tradição (organização interna dos movimentos, construção temática etc.), constitui uma base sólida sobre a qual as inovações harmônicas (em maior número e em maior alcance em relação àquelas introduzidas no campo formal) puderam ser perpetradas sem a perda de coerência construtiva, fundamento dos mais caros ao compositor. Por sua vez, considerada isoladamente sob os mesmos critérios, a estrutura harmônica replica essa organização em pirâmide: quanto mais próximo à base está o estrato considerado, mais fortemente ligados à tradição são seus elementos, e, portanto, inversamente, as camadas mais próximas à superfície musical são as mais propícias para as inovações de maior ousadia.

É possível resumir as principais características tradicionais e inovadoras presentes nas estruturas formal e harmônica da *Sinfonia*, de acordo com os dados coletados em ambos os trabalhos analíticos:



- Características tradicionais (forma)
 - a) Emprego de arquiteturas clássicas macroformais na construção das Partes/movimentos: forma-sonata (Parte I), scherzo (Parte II) e *Lied* (Parte IV), incluindo suas respectivas subdivisões regulamentares (grupos temáticos principal e secundário, transição, trio etc.);
 - b) Subdivisão do Desenvolvimento (Parte III) em três seções bem definidas, cada qual dedicada a uma ideia temática central;
 - c) No plano microformal é especialmente notável a preferência de Schoenberg pela construção temática a partir de abstrações das formas-padrão de sentença, período e pequena forma ternária (a-b-a’);
 - d) Emprego de diversas técnicas tradicionais de construção e organização formal (descritas teoricamente por Schoenberg, a partir de análises de obras da literatura musical clássica e romântica): liquidação, sequenciação, variação, imitação, deslocamento métrico, redução etc. (SCHOENBERG, 1988 e 1991);
 - e) Ênfase em certos aspectos quase ritualísticos da tradição clássica, como é o caso do “tema lírico”, apresentado expressivamente (em *cantabile*) pelo 1º violino;
 - f) Desenvolvimento contínuo das ideias motivicas e, especialmente, temáticas a partir dos processos de variação em desenvolvimento [*developing variation*], remontando à prática composicional de Beethoven e, principalmente, Brahms.

- Características tradicionais (harmonia):
 - a) Emprego de alicerces tonais (no eixo primário) na organização dos eventos formais mais básicos (primeiro nível estrutural), sobre os quais apresentam-se as principais regiões harmônicas, cada qual correspondendo a uma das Partes da *Sinfonia*, configurando um esquema em arco com nítidas interrelações simétricas: **T-sm≡-np-M≡-T** (para simbologia das regiões, ver Schoenberg, 2004, p.38-9);
 - b) Adoção de referenciais clássicos na organização tonal da arquitetura em forma-sonata que engloba as Partes I (Exposição), III (Desenvolvimento) e V (Reexposição-Coda). Sob tal perspectiva, a estrutura regional básica do op.9, apresentada no eixo secundário, é a seguinte:
 - Exposição: T (Seção Principal) – SD (Seções Secundária e Conclusiva)
 - Reexposição: T (Seção Principal) – T (Seções Secundária e Conclusiva);

- c) Emprego de uma grande quantidade de pontuações cadenciais (com os mais diversos pesos) em cooperação para a articulação formal (eixos secundário e terciário). Ainda que a maioria dessas cadências apresentem transformações cromáticas de acordes diatônicos (em especial, acordes errantes de vários tipos), invariavelmente emulam fórmulas harmônicas convencionais;
- d) Construção consistente de uma sólida infraestrutura gerada por uso maciço de texturas tonalmente estáveis.

– Características inovadoras (forma):

- a) Emprego da forma compactada, com cinco movimentos mesclados em um só (ou, sob outra perspectiva, com a intermediação de “movimentos episódicos” — i.e., o Scherzo [II] e o Adágio [IV] — entre as três seções básicas de uma extensa forma-sonata, composta pela Exposição [I], pelo Desenvolvimento [III] e pela Reexposição [V]). Esta característica, herdada de uma sequência de obras do compositor (as de opus 4, 5 e 7), tem na *Sinfonia* sua melhor realização em relação aos quesitos de concisão e brevidade, tendo sido abandonada nas obras que imediatamente lhe sucederam;
- b) Emprego de “subversões” aos esquemas formais padronizados, como a inesperada recapitulação do tema principal da Parte I (nº de ensaio 33) e o breve desenvolvimento no Scherzo (nºs de ensaio 50-53);
- c) Reexposição dos temas em ordem alterada em relação ao originalmente exposto;
- d) Reexposição e Coda formando uma única “superestrutura”, sem fronteiras nítidas, resultado de um tratamento acima de tudo variativo na retomada das diversas ideias temáticas e motívicas (o que se ajusta, por sua vez, aos procedimentos quase ininterruptos de variação em desenvolvimento empreendidos pelo compositor na obra);
- e) Reexposição simultânea de duas ideias apresentadas originalmente em sucessão, como é o caso dos temas do scherzo e do trio (números de ensaio 54-55);

– Características inovadoras (harmonia):

- a) Emprego em larga escala de dissonâncias emancipadas, associadas principalmente a uma concepção polifônica baseada em contraponto de temas (que, no caso geral, engloba também fragmentos temáticos e referências motívicas);

- b) Uso da relação napolitana como um dos principais elementos melódico-harmônicos estruturadores, que se infiltra nos mais diversos estratos construtivos: no relacionamento entre notas, acordes e regiões, na própria construção temática, sem falar no emprego preferencial da condução cromática como principal meio de encadeamento das vozes componentes dos acordes cadenciais. Na *Sinfonia* Schoenberg eleva a relação napolitana a uma importância jamais alcançada em suas obras anteriores;
- c) Presença de uma profusão de texturas harmônicas, de diversas qualidades, sobre a superfície musical (eixo quaternário). A contínua, rápida e variada alternância entre essas texturas leva a um formidável esgarçamento das relações tonais (providencialmente mitigado pelas várias pontuações cadenciais) a um ponto extremo e, muito provavelmente, sem paralelos na Era Tonal;
- d) Articulação de pontos formais importantes através do recurso das “cortinas” e “semicortinas” cadenciais, que exercem também papéis semelhantes aos de verdadeiros *leitmotifs*;
- e) Uso diferenciado do material não-tonal que caracteriza a obra (conjuntos de quartas justas e a escala de tons inteiros), de acordo com o efeito composicional intencionado: a serviço da expressão tonal (como “nuvem harmônica”, ou ainda nas “cortinas” e “semicortinas” cadenciais) ou nitidamente desvinculados de um centro de referência, na criação de territórios, por assim dizer, protoatonais. Este último caso provavelmente resultou de uma necessidade de acerbamento dos recursos harmônicos disponíveis, com propósitos expressivos, como bem ilustra o trecho climático que finaliza a seção de Desenvolvimento (Part III). As quartas e os tons inteiros, integrados à relação napolitana (que, em essência, representa a tonalidade “convencional”), formam o tripé das principais forças melódico-harmônicas que atuam na construção da obra;
- f) Onipresença de um tratamento bidimensional dado às ideias temáticas, infiltrando-se profundamente na estrutura. Novamente, as quartas e a escala de tons inteiros se apresentam como os principais veículos para essa importante inovação composicional. São orientados ora sucessivamente (dimensão horizontal/melódica), como, por exemplo, nas constituições dos dois temas principais da *Sinfonia*, baseados, respectivamente, nos intervalos de quartas justas e na escala de tons inteiros, ora simultaneamente (dimensão vertical/harmônica), como se revela na textura das “cortinas” cadenciais.

Embora a análise profunda da estrutura formal-harmônica da *Sinfonia de Câmara* tenha encerrado a abordagem considerada necessária para a plena realização dos objetivos idealizados a partir da hipótese e da questão previamente levantadas, não se pretende que ela seja definitiva. Não só outros aspectos (como ritmo, orquestração, textura, dinâmica etc.) podem ser contemplados em trabalhos futuros sobre a mesma obra, de modo a reforçar as conclusões do estudo (ou abrir novas perspectivas, se for o caso), como é altamente atraente a possibilidade de empreender análises similares em obras schoenberguianas temporalmente vizinhas à *Sinfonia* (em especial aquelas que se lhe seguem no curto período entre 1906 e 1909, antes da virada definitiva para o atonalismo). Acredito que algumas ferramentas metodológicas desenvolvidas durante o estudo podem ser, para isso, de grande valia: a organização e apresentação analítica em estratos estruturais (tanto em relação à forma quanto à harmonia), os critérios para classificação hierárquica de motivos e temas (incluindo genealogias) e os esquemas para mapeamento de processos de variação em desenvolvimento.

Além da questão metodológica é possível considerar duas outras contribuições do trabalho para o *corpus* teórico referente à análise musical, especificamente relacionada a obras do chamado tonalismo expandido: as descrições e formulações terminológicas correspondentes a situações harmônicas até o momento nunca estudadas (“cortinas”, “nuvens” e ZIT’s) e a criação de simbologias específicas para acordes quartais e em tons inteiros, especificamente empregados em meio tonal.

Referências bibliográficas

ALMADA, Carlos de L. “*Nas fronteiras da tonalidade*”: *Tradição e inovação na forma na Primeira Sinfonia de Câmara, op.9, de Arnold Schoenberg*. 2007b. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and idea: selected writings of Arnold Schoenberg*. (Leonard Stein, ed.). Londres: Faber & Faber, 1984.

_____. *Modelos para estudantes de composicion*. (Leonard Stein, ed.; Violeta H. de Gainza, trad.). Buenos Aires: Ricordi, 1988.

_____. *Fundamentos da composição musical*. (Eduardo Seincman, trad.) São Paulo: EDUSP, 1991.

_____. *Coherence, counterpoint, instrumentation in form*. (Severine Neff, ed.; Severine Neff & Charlotte Cross, trad.). Lincoln: University of Nebraska Press, 1994.

_____. *Harmonia*. (Marden Maluf, trad.). São Paulo: Editora Unesp, 2001.

_____. *The musical idea and the logic, technique, and art of its presentation*. (Patricia Carpenter & Severine Neff, trad. e ed.). Bloomington: Indiana University Press, 2006.

