

***Grundgestalt* como concepção composicional**

Desirée Johanna Mayr¹
UFRJ/PPGM/DOCTORADO
SIMPOM: *Musicologia*
djmayr@yahoo.com

Resumo: O conteúdo deste artigo integra o capítulo de fundamentação teórica de uma pesquisa de doutorado em Música em andamento dedicada ao exame da derivação das estruturas temáticas das sonatas para violino op.14 de Leopoldo Miguéz e op.78 de Johannes Brahms. Partindo de um trabalho precedente (MAYR, 2015), que comparou 22 definições e comentários diversos sobre o princípio de *Grundgestalt*, elaborado por Arnold Schoenberg, este estudo investiga suas origens, propondo a hipótese de que o conceito estava solidamente estabelecido na mente do compositor (sendo aplicado de maneira consciente e precisa) vários anos antes de ser formulado teoricamente pela primeira vez. Para demonstrar tal assertiva são examinadas as relações de derivação entre a *Grundgestalt* e os principais temas da *Primeira Sinfonia de Câmara* op.9, uma das obras mais representativas da fase tonal de Schoenberg, composta em 1906.

Palavras-chave: Arnold Schoenberg; *Grundgestalt*; Análise derivativa.

***Grundgestalt* as Compositional Conception**

Abstract: The content of the present study is part of the theoretical basis chapter of an ongoing doctorate research in Music dedicated to examining the derivative thematic structure of Leopoldo Miguéz's Op. 14 and Johannes Brahms's Op. 78 violin sonatas. Continuing from a previous work (MAYR, 2015) that compared 22 definitions and comments on the principle of *Grundgestalt*, elaborated by Arnold Schoenberg, this study investigates its origins, proposing as hypothesis that the concept had already been established in the composer's mind (being applied in a conscientious and precise manner) many years prior to it being for the first time theoretically formulated. To demonstrate such affirmation, the derivative relations between the *Grundgestalt* and the main themes in the First Chamber Symphony Op.9, one of the most representative works from Schoenberg's tonal phase, composed in 1906, will be examined.

Keywords: Arnold Schoenberg; *Grundgestalt*; Derivative analysis.

¹ Orientador: Dr. Carlos de Lemos Almada.

1. Introdução

O conteúdo deste artigo faz parte do capítulo de fundamentação teórica de uma pesquisa de doutorado em andamento, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Especificamente, dá continuidade a um estudo recentemente concluído (MAYR, 2015) sobre o princípio da *Grundgestalt*, que foi cunhado por Arnold Schoenberg (1874-1951) sob influência de uma concepção organicista da criação musical. É aqui proposta uma nova perspectiva sobre a origem do conceito, a partir de uma visão essencialmente prática, composicional, e não apenas teórica, como em geral é tratado o assunto.

No referido artigo que embasa o presente estudo foram selecionados e comparados 22 definições e comentários gerais sobre o conceito da *Grundgestalt*, produzidos em um intervalo temporal de quase um século, a partir das primeiras formulações de seu criador, por volta do final da década de 1910, contemplando 12 autores mais recentes. Na conclusão de tal estudo foram sintetizadas seis características definidoras do princípio que se tornam parâmetros referenciais para as questões que serão discutidas neste artigo.

2. A *Grundgestalt* e a criação musical orgânica

De acordo com Leonard Meyer (1989, p. 169-200), o organicismo na criação musical teve seu apogeu durante o século XIX em parte da tradição austro-germânica, representada por Mozart, Beethoven e, principalmente, Brahms, numa linhagem que seria levada adiante por Schoenberg e Berg. A construção orgânica fundamenta-se essencialmente no equilíbrio entre economia, coerência e variedade. Em outras palavras, no caso idealizado, uma obra completa derivaria a partir de processos derivativos intensos de um número mínimo de elementos, de maneira análoga ao crescimento biológico.

A maestria de Brahms no tratamento derivativo de ideias temáticas começou a ser revelada e difundida a partir de uma conferência proferida por Schoenberg em 1933 na Rádio Frankfurt, por ocasião do centenário de nascimento do compositor alemão. Intitulando-a “*Brahms the progressive*”,² Schoenberg pretendeu homenagear um de seus reconhecidos “grandes mestres” buscando neutralizar o senso comum vigente na época a respeito do conservadorismo e formalismo do estilo brahmsiano em oposição ao de Wagner. Nesse texto, Schoenberg destaca especialmente o sofisticado processo de desenvolvimento gradual de unidades básicas na criação de ideias temáticas mais complexas, muitas vezes resultando em

² Essa conferência seria depois transformada em ensaio publicado na coletânea *Style and Idea* (SCHOENBERG, 1984, p. 398-441).

estruturas metricamente assimétricas (processo que denominou “prosa musical”). A publicação do influente livro *Brahms and the principle of developing variation* (FRISCH, 1984), no qual são detalhadamente analisadas obras de todas as fases do compositor em relação ao aspecto derivativo temático, provocou um forte impulso no meio acadêmico musical, o que se observa na profusão de dissertações e teses publicadas sobre o processo construtivo orgânico de Brahms.³

Por certo, como é sugerido neste artigo a partir das evidências que serão apresentadas, ao proferir sua conferência, Schoenberg não apresentava uma nova faceta de Brahms recentemente descoberta em análises ou a ele exclusiva, e sim buscava creditar a seu mestre um reflexo de sua própria personalidade composicional. Como Walter Frisch afirma em outro de seus livros (1993, p. xv), o estilo de Schoenberg foi gradualmente sendo consolidado entre 1883 e 1899 a partir da confluência e síntese de atributos de Wagner (especialmente no domínio harmônico) e Brahms (o tratamento temático-derivativo).

3. As origens da formulação teórica

Considerando a literatura existente sobre o assunto, não existe um consenso em relação à data precisa em que o conceito da *Grundgestalt* teria sido pela primeira vez formulado por Schoenberg em algum de seus muitos escritos. No entanto, é certo afirmar que essa origem pode ser estabelecida em algum ponto entre 1913 e 1920.⁴

De qualquer modo, de acordo com Josef Rufer (1954, p. vii-x), aluno de Schoenberg e posteriormente seu assistente em Berlim durante a década de 1920, o compositor teria formalizado teoricamente esse princípio durante o longo período em que elaborou e consolidou seu método dodecafônico (aproximadamente entre 1913 e 1923). Provavelmente, segundo esse autor, Schoenberg teria sido motivado por uma necessidade de afirmação diante da opinião pública de que sua música continuava priorizando as relações motivicas e temáticas (especialmente baseadas na variação) a despeito das profundas mudanças decorrentes da nova linguagem musical.⁵

É um ponto convergente entre os trabalhos dos pesquisadores estudados que Schoenberg nunca foi capaz de definir a *Grundgestalt* e, especialmente, seu papel na

³ Por exemplo, LEIGH (1998), BURTS (2004), AUERBACH (2005) e EMBRY (2007).

⁴ Ver, por exemplo, RUFER (1954), CARPENTER (1983), LEIGH (1998), DUDEQUE (2005), e COLLEEN (2009).

⁵ Ver também comentários de Ethan Haimo (1997, p. 363) relacionados ao emprego de variação progressiva na música serial de Schoenberg.

estruturação de uma obra musical organicamente construída, com a devida precisão e clareza.⁶ De fato, o exame de seus (relativamente) poucos textos que tratam do conceito levanta dúvidas e incerteza, dada a grande margem de ambiguidade e inconsistência terminológica.

Por outro lado, em defesa de Schoenberg, é preciso ter em mente alguns fatores: (a) como foi apresentado, não era sua propriamente pretensão o estabelecimento de uma teoria, e sim buscar respaldo para o método serial que à época desenvolvia; (b) seus comentários escritos sobre o conceito encontram-se dispersos em um largo período de tempo e entre textos publicados e anotações manuscritas (o que justificaria em parte as discrepâncias entre definições e designações) e, especialmente, (c) o conceito não surgiu, na verdade, como um novo preceito abstrato, e sim como uma tentativa de formulação de uma prática profundamente consolidada há pelo menos uma década na música do compositor. Esta última assertiva corresponde ao cerne do presente artigo, sendo sua validação através de análise derivativa o principal objetivo do estudo.

Como parâmetros comparativos para a análise será adotada a seguinte listagem de seis características definidoras para uma *Grundgestalt*, obtidas na mencionada revisão bibliográfica realizada por Mayr (2015), na qual definições de Schoenberg foram confrontadas e complementadas com as de 12 pesquisadores. Assim, uma *Grundgestalt*:

1. É a concretização da Ideia (a visão geral da obra), através de processos derivativos intensos (mais precisamente, da variação progressiva);
2. Apresenta-se nos compassos iniciais da obra;
3. É composta por fragmentos motivicos que exercem papel estrutural relevante no decorrer da obra;
4. Pode ser considerada nos níveis abstrato e concreto;
5. Funciona como elemento estruturador em uma obra de constituição orgânica;
6. Pode envolver diversos domínios musicais: alturas, ritmo, harmonia, relações tonais etc. (MAYR, 2015, p. 12.)

4. A *Grundgestalt* na música de Schoenberg

A partir de tal pressuposto, as origens da concepção do conceito da *Grundgestalt* encontrar-se-iam na fase tonal de Schoenberg (1893-1908), o que é nitidamente demonstrado em estudos analíticos voltados para a construção temática de obras representativas do compositor desse período.⁷ Para este artigo, entretanto, será selecionada uma obra em que os

⁶ Para algumas críticas a esse respeito, ver EPSTEIN (1980, p. 17), LEIGH (1998, p.i), DUDEQUE (2005, p. 138) e COLLEEN (2009, p. 116).

⁷ Ver por exemplo NEFF (1984) e FRISCH (1984; 1993).

processos de construção orgânica se apresentam em uma intensidade provavelmente única: a *Primeira Sinfonia de Câmara* op.9, composta em 1906.⁸

O Ex.1 apresenta, em redução analítica, os compassos introdutórios da sinfonia, que consistem exatamente em sua *Grundgestalt*.

The image shows a musical score for the first five measures of Schoenberg's First Chamber Symphony. The score is in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Four elements are identified and labeled with boxes A, B, C, and D. Element A is a descending minor ninth interval (B4 to A4) in the treble clef. Element B is a hexachord of five perfect fourths (B4, E5, A4, D5, G4, C5) in the treble clef. Element C is a hexachord of whole notes (B4, C5, D5, E5, F#5, G#5) in the treble clef. Element D is a descending chromatic line in the bass clef (B3, A3, G3, F#3, E3, D3). Arrows and dashed boxes indicate the relationship between these elements and the corresponding notes in the score.

Ex. 1: Schoenberg - *Primeira Sinfonia de Câmara: Grundgestalt*, c.1-5 (adaptado de ALMADA, 2011, p.81).

Quatro elementos básicos, abstratos, podem ser identificados na *Grundgestalt*: o intervalo melódico inicial de nona menor descendente (A), o hexacorde formado pela sobreposição de cinco quartas justas (B), o hexacorde formado por notas da escala de tons inteiros (C), e a linha cromática descendente dos baixos (D). Refletindo um intenso grau de economia e organicidade construtiva, esse conjunto de elementos apresentado na introdução é reaproveitado em diferentes formatos e derivações nos principais temas⁹ e na própria estrutura melódico-harmônica da obra, o que revela sua importância estrutural e seu caráter, por assim dizer, germinativo.

A primeira ideia temática surge imediatamente após a introdução/*Grundgestalt*, em um uníssono desacompanhado das duas trompas (Ex.2), com sua estrutura melódica resultando da horizontalização e transposição do componente B, a sequência de quartas. Da concretização desse material melódico-harmônico são abstraídos dois novos elementos, neste

⁸ A *Sinfonia* é escrita para 15 solistas (flautim, flauta, oboé, corne inglês, clarineta, clarone, fagote, contrafagote, duas trompas e quinteto de cordas), consistindo em um único movimento de 596 compassos de extensão, subdividido em cinco grandes partes que delineiam uma complexa estrutura compactada em forma-sonata interpolada por um scherzo e um adágio. Para maiores detalhes sobre a obra, ver ALMADA (2010).

⁹ A análise mencionada na nota anterior identificou 23 temas atuantes na *Sinfonia*, dentro de uma hierarquia de diversos níveis. Considerando os limites de espaço e foco deste artigo, apenas cinco desses temas, os mais importantes de cada parte, serão examinados.

caso, rítmicos: Z e Y. A estrutura resultante passa a ser identificada daqui em diante como “Tema quartal” (tQ).

The diagram shows a musical staff with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). A sequence of notes is shown, with an arrow pointing from a specific interval to a box labeled 'Z'. Another arrow points from a different interval to a box labeled 'Y'. The word 'abs' is written above and below the staff, indicating the process of abstraction.

Ex. 2: Schoenberg – Primeira Sinfonia de Câmara: Tema Quartal, c. 6-7.

Após uma curta preparação dominante, o Tema Principal (tP) da *Sinfonia* é apresentado pelos violoncelos, na tonalidade central da obra (Mi maior). Seu enunciado, formado pela primeira frase (que virtualmente o representa em diversos momentos), é apresentado no Ex.3a, destacando novamente a nova horizontalização de um elemento de alturas básico – a escala de tons inteiros (C) –, o reaproveitamento de Z (neste caso implícito, evidenciado pelas notas pequenas no Ex.3) e Y, e a abstração de uma nova configuração rítmica (X), caracterizada pela divisão ternária do tempo.

The diagram is divided into two parts, (a) and (b). Part (a) shows a musical staff with a bass clef and a key signature of three sharps. A sequence of notes is shown, with arrows pointing from specific intervals to boxes labeled 'C', 'D', 'Z', 'X', and 'Y'. The word 'abs' is written above and below the staff, indicating the process of abstraction. Part (b) shows a musical staff with a treble clef and a key signature of three sharps. A sequence of notes is shown, with arrows pointing from specific intervals to boxes labeled 'B' and 'b1'. The word 'abs' is written above and below the staff, indicating the process of abstraction.

Ex. 3: Schoenberg – Primeira Sinfonia de Câmara: Tema Principal (frase 1), c. 10-11 (a); derivação da sequência intervalar da anacruse (b).

Embora a derivação da configuração melódica da anacruse do tP possa ser explicada a partir de um processo de abstração, como apresentado no Ex.3a (da mesma maneira como foram obtidos os elementos rítmicos), sendo identificado como D, parece ser mais lógico e plausível atribuir sua origem a uma transformação de B (Ex.3b): deste modo, é possível considerar a variante como resultado de um processo combinado de segmentação (com a seleção das duas quartas iniciais de B) e deformação (da segunda delas, de justa para aumentada).

Essa mesma abstração intervalar, transposta e corporificada por uma configuração rítmica distinta (por sua vez, uma variação de Y), é empregada por Schoenberg em seu “Tema Lírico” (tL),¹⁰ cuja frase inicial é apresentada no Ex.4.

The diagram illustrates the derivation of the interval sequence of the anacrusis. Part (a) shows the initial phrase in G major with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Part (b) shows the derivation process: Y (G-A-B) is augmented to gamma1 (G-A-B-C), then altered to Y1.1 (G-A-B-C-B), and finally altered to Y1.2 (G-A-B-C-B-A).

Ex. 4: Schoenberg – Primeira Sinfonia de Câmara: Tema Lírico (frase 1), c.85-87 (a); derivação da sequência intervalar da anacruse (b).

A segunda parte da *Sinfonia* (na tonalidade de Dó menor) se inicia no c.160 com o Tema do Scherzo (tS), que tem parte essencial de sua estrutura de alturas baseada em elaborações dos elementos abstratos A e D (Ex.5).

The diagram illustrates the derivation of the interval sequence of the Scherzo theme. Part (a) shows the initial phrase in D minor with notes D4, E4, F4, G4, F4, E4, D4. Part (b) shows the derivation process: D (D-E-F) is inverted to d1 (D-F-E), then expanded to d1.1 (D-F-E-G-F-E), which is then used to derive the interval sequence A (D-E-F-G-F-E).

Ex. 5: Schoenberg – Primeira Sinfonia de Câmara: Tema do Scherzo (excerto), c.160-167.

¹⁰ De acordo com terminologia criada pelo próprio Schoenberg, a partir da tradição clássico-romântica, para designar o tema principal do Grupo Temático Secundário em uma forma-sonata.

Finalizando a análise, o Tema Principal do Adágio (tA), que abre a quarta parte da obra (c.382), faz referência a vários dos elementos básicos (Ex.6).

Ex. 6: Schoenberg – Primeira Sinfonia de Câmara: Tema do Adágio, c. 382-387.

Confrontando o que foi observado na análise derivativa dos cinco temas e os seis parâmetros definidores preestabelecidos na revisão bibliográfica (ver p. 4), tem-se que a *Grundgestalt* da *Sinfonia*:

1. Presumivelmente, concretiza sua Ideia, considerando que pode ser vista como um resumo bastante concentrado da obra completa, uma espécie de microcosmos (DALE, 2000, p. 81).
2. Apresenta-se nos compassos iniciais;
3. É formada por elementos básicos relevantes e de longo alcance na estrutura temática;
4. Reflete-se nos níveis abstrato e concreto, o que se observa na maneira como os elementos são moldados e variados na construção dos temas;
5. Atua como um plano estruturador, a partir da realização de seu potencial germinativo;

Desenvolve-se a partir da elaboração de unidades de alturas (envolvendo as dimensões melódica e harmônica) e rítmicas.

Conclusões

Este artigo apresentou a hipótese de que o conceito da *Grundgestalt* estaria firmemente consolidado na mente de seu criador, Arnold Schoenberg, bem antes de suas primeiras formulações teóricas (entre 1913 e 1920). Para validá-la, foi selecionada para exame uma de suas obras tonais mais importantes, a *Primeira Sinfonia de Câmara* op.9 (composta em 1906), com a apresentação de sua *Grundgestalt* e a análise derivativa dos desdobramentos de seus componentes na construção de cinco dos mais importantes temas da

obra. Como resultado, constatou-se que os seis parâmetros caracterizadores da concepção teórica do princípio, sintetizados a partir de um estudo prévio de revisão bibliográfica (MAYR, 2015), estariam plenamente contemplados na *Grundgestalt* da obra analisada. Considerando as reconhecidas incoerências e inconsistências presentes nas inúmeras definições teóricas do conceito que Schoenberg produziria no decorrer dos anos, é no mínimo instigante constatar como sua música revelou a essência e a força estruturadora de tal princípio de uma maneira tão clara e direta.

Referências

- ALMADA, Carlos de L. A variação progressiva aplicada na geração de ideias temáticas. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA. (2.), 2011. Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UFRJ, 2011, p. 79-90.
- _____. “*Nas fronteiras da tonalidade*”: Tradição e inovação na harmonia da Primeira Sinfonia de Câmara, op. 9, de Arnold Schoenberg. Rio de Janeiro, 2010. [345f.]. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010.
- AUERBACH, Brent. *The analytical Grundgestalt: A new model und methodology based on the music of Johannes Brahms*. Walden, 2005. [140 f.]. Tese (Doutorado em Música). University of Rochester, 2005.
- BURTS, Devon. *An application of the grundgestalt concept to the First and Second Sonatas for Clarinet and Piano, Op. 120, no. 1 & no. 2, by Johannes Brahms*. Tampa, 2004. [66 f.]. Dissertação (Mestrado em Música). University of South Florida, 2004.
- CARPENTER, Patricia. Grundgestalt as tonal function. *Music Theory Spectrum*, vol. 5, p. 15-38, 1983.
- DALE, Catherine. *Schoenberg's chamber symphonies: the crystalliation and rediscovery of a style*. Aldershot: Aschgate Publishing Limited, 2000.
- EMBRY, Jessica. *The role of organicism in the original and revised versions of Brahms's Piano Trio In B Major, Op. 8, Mvt. I: A comparison by means of Grundgestalt analysis*. Amherst, 2007. [322 f.]. Dissertação (Mestrado em Música). University of Massachusetts, 2007.
- FRISCH, Walter. *The early works of Arnold Schoenberg (1893-1908)*. Los Angeles: University of California Press, 1993.
- _____. *Brahms and the principle of developing variation*. Los Angeles: University of California Press, 1984.
- HAIMO, Ethan. Developing variation and Schoenberg's serial music. *Musical Analysis*, vol. 16, n° 3, p. 349-365, 1997.

LEIGH, Martin. *Grundgestalt, multipiece and intertextuality in Brahms' Op.117, 118 and 119*. Nottingham, 1998. [362 f.]. Tese (Doutorado em Filosofia). Universidade de Nottingham, 1998.

MAYR, Desirée. O conceito da *Grundgestalt* em suas múltiplas perspectivas. COLÓQUIO DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFRJ. RIO DE JANEIRO. (14.). *Anais ...* Rio de Janeiro: UFRJ, 2015. (no prelo)

MEYER, Leonard. *Style and music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

NEFF, Severine. Aspects of Grundgestalt in Schoenberg's First String Quartet, Op.7. *Journal of the Music Theory Society*. Nova Iorque, v.9, n.1-2, p.7-56, 1984.

RUFER, Joseph. *Composition with twelve notes*. (Humphrey Searle, trad.). Londres: Rocklife, 1954.

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