

EMPREGO DE ELEMENTOS DE ORIGEM NÃO TONAL COM FINALIDADES FUNCIONAIS NA PRIMEIRA SINFONIA DE CÂMARA, OP.9, DE ARNOLD SCHOENBERG

*Carlos de Lemos Almada**

RESUMO: Este trabalho focaliza um dos tópicos de uma minuciosa análise da Primeira Sinfonia de Câmara, op.9, de Arnold Schoenberg (que corresponde à pesquisa de minha dissertação de Mestrado, em andamento). O tópico em questão, localizado no capítulo referente à análise harmônica da obra, examina especificamente o emprego de elementos originalmente não-tonais – a saber, hexacordes formados por intervalos de quartas justas e pelas notas da escala de tons inteiros –, perfeitamente adaptados ao contexto tonal expandido da Sinfonia, na construção de cadências especiais, cuja principal função estrutural é contribuir para a articulação de seções formais importantes, portanto, revelando uma cuidadosamente planejada integração entre forma e harmonia.

PALAVRAS-CHAVE: Schoenberg; Primeira Sinfonia de Câmara op.9; harmonia; cadência; acordes quartais e em tons inteiros.

ABSTRACT: This paper deals with a specific topic of a broader study aimed at a detailed analysis on the First Chamber Symphony, op.9, by Arnold Schoenberg (which corresponds to the research of my current Master Dissertation). This particular topic, concerning the harmonic analysis of the piece is specifically focused on the use of originally non-tonal features – that is, hexachords formed by perfect fourths and by the whole-tone scale – that perfectly fit within to the Symphony's expanded tonal context, in the construction of special cadences which main function is to contribute to the articulation of important formal sections, therefore, revealing a meticulously planned integration of form and harmony.

KEYWORDS: Schoenberg; First Chamber Symphony op.9; harmony; cadence; quartal and whole-tone chords.

INTRODUÇÃO

Antes de iniciar o assunto deste trabalho, faz-se necessário tecer alguns breves comentários sobre a Sinfonia de Câmara op.9, suas principais características e seu decisivo significado técnico-histórico.¹ A obra, finalizada em 1906, comparada às composições que proximamente lhe antecedem,² posiciona-se como uma espécie de ápice do período tonal schoenberguiano (1899-1908), o elemento final numa cadeia evolutiva que envolve os principais aspectos da construção musical. Em relação à forma, a Sinfonia de Câmara, escrita para um grupo de quinze solistas, organiza-se como um único movimento de 596 compassos subdivido em cinco grandes partes: Exposição (a parte principal, elaborada como a exposição de uma forma-sonata), Scherzo, Desenvolvimento (essencialmente do material da Exposição), Adágio e Finale (retomada transfigurada dos elementos da Exposição e do Adágio, seguida de

* Mestrando em música na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e bolsista pela CAPES. Endereço eletrônico: calmada@microlink.com.br.

¹ A elaboração da dissertação (e, conseqüentemente, do presente trabalho) tem seu principal referencial teórico baseado nos seguintes escritos schoenberguianos: Schoenberg (1969), idem (1984), idem (1990) e idem (2001) (Ver referências bibliográficas).

² Em especial, o Sexteto de Cordas Noite Transfigurada, op.4, o Poema Sinfônico *Pelleas und Melisande*, op.5 e o Quarteto de Cordas, op.7. Análises dessas peças podem ser encontradas em Frisch (1993).

uma coda, que é estruturada como um segundo desenvolvimento). Tal disposição das partes favorece também a interpretação da estrutura da obra como uma extensa forma-sonata (Exposição-Desenvolvimento-Reexposição), enriquecida pela inclusão de dois longos “episódios” (o Scherzo e o Adágio) entre as fronteiras da “seção” central (o Desenvolvimento). A tendência de compactação formal, também experimentada nas obras anteriores mencionadas, alcança na Sinfonia o máximo de eficácia em relação à concisão e à brevidade.³ Quanto à harmonia, é também no op.9 que Schoenberg estende ao máximo as possibilidades do princípio da monotonalidade,⁴ através da inclusão no sistema de elementos “alienígenas”, a escala de tons inteiros e dos hexacordes formados por intervalos de quartas justas.⁵ Além de sua utilização em contextos funcionais (justamente o foco deste trabalho), há em diversos pontos da obra trechos nos quais a aplicação desses elementos cria ambientes senão francamente atonais, ao menos, de suspensão temporária das leis da tonalidade. Além dessas particularidades, observamos na Sinfonia uma espécie de acerbamento de outros recursos extremos, também presentes nas obras do mesmo período: intenso cromatismo melódico, dissonâncias sem resolução (ou, segundo a própria terminologia schoenberguiana, “dissonâncias emancipadas”) e uma escrita polifônica de enorme densidade e complexidade (que resulta especialmente da profusão de temas existentes).

Embora a escala de tons inteiros seja também empregada por Schoenberg em algumas de outras obras do período tonal, apenas no op.9 passa a ter também, ao lado das formações harmônicas quartais, uma nítida conotação funcional e uma decisiva importância estrutural, na substituição de acordes dominantes em cadências convencionais. O presente trabalho foca justamente a questão desse tipo específico de emprego dos meios não-tonais, explicitamente a serviço da tonalidade e, ao mesmo tempo, da clara articulação formal, através de fórmulas de pontuação harmônica que, em minha dissertação, são denominadas “cortinas cadenciais” (às quais se juntarão subseqüentemente outras fórmulas análogas, as “semicortinas”).

1. “CORTINAS CADENCIAIS”

Além dessas funções específicas dentro da estrutura da obra, as “cortinas” e as “semicortinas” representam uma espécie de protótipo daquela que seria uma das principais características dos períodos atonal e serial na trajetória do compositor: a integração das dimensões musicais horizontal e vertical. Isso se torna mais evidente a partir da observação de como Schoenberg trabalha uma das principais idéias da Sinfonia, seu tema inicial, caracterizado por uma sucessão de cinco quartas justas.



Pois o mesmo conteúdo temático surge também no aspecto vertical em outros pontos, especialmente nas “cortinas”. A primeira delas abre a Sinfonia (antecedendo a própria apresentação horizontal do tema quartal), tornando-se não só sua introdução como modelo para as demais fórmulas cadenciais análogas (“cortinas” e “semicortinas”), atuando no decorrer da obra como uma espécie de *leitmotiv* harmônico. O ex.2 mostra essencialmente a conjunção de três forças em sua elaboração: as quartas justas, os tons inteiros e o cromatismo (este como meio de ligação melódica preferencial entre os acordes em enlace). É por movimento cromático que o hexacorde quartal 4-G6⁶ se encadeia ao acorde formado por cinco sons da escala *t.i.-a*⁷ (o dobramento da nota mi implica a omissão de ré, no *voicing*), e este à tríade de fá maior (I de NP).⁸ É especialmente digna de menção a resolução em retardo do pedal agudo na terça maior da tríade de fá (o que será retomado nas duas “cortinas” seguintes).

qualidades dos acordes: 4-G6 t.i.-a (5 sons) tríade maior

(obs: linhas oblíquas entre as vozes indicam movimentação melódica cromática)

Exemplo 2: primeira “cortina cadencial” (c.2-4)

Funcionalmente, do ponto de vista da região alvo **NP**, podemos analisar o encadeamento que constitui a primeira “cortina” como uma variação da seqüência harmônica II-V-I: ainda que o acorde quartal e aquele formado pela escala de tons inteiros soem, descontextualizados, distantes dos modelos diatônicos que emulam, quando emoldurados

⁶ Na terminologia elaborada para a pesquisa: acorde quartal (4-) de seis sons (6) a partir da fundamental sol (G).

⁷ Isto é, a escala de tons inteiros iniciada por mi (mi-fá#-sol#-lá#-dó-ré), em oposição à forma escalar *t.i.-b*, iniciada por fá (fá-sol-lá-si-dó# [réb]-ré# [mib]).

⁸ O símbolo para a região Napolitana, segundo a terminologia do compositor (SCHOENBERG, 1969, p.19-20). É importante destacar o papel de enorme importância que tem a chamada *relação napolitana* (tanto no nível inter-regional quanto no dos encadementos de acordes) na estrutura harmônica do op.9 (DALE, 2000, p.26-38).

cadencialmente adquirem clara conotação funcional (passam a ser grafados como, respectivamente, \mathbb{H} e \mathbb{V}),⁹ sendo percebidos auditivamente, nesse contexto, como uma espécie de extrapolação da fórmula original.¹⁰

Na segunda “cortina”, situada entre os compassos 374 e 377 (ver ex.3), podemos observar a existência de duas etapas de resolução cadencial: na primeira delas temos, em linhas gerais, uma idêntica retomada dos acontecimentos da primeira “cortina”, em direção ao I grau de **NP**. Em seguida, o que aparenta ser uma mera reiteração da fórmula inicial a partir de uma inversão do \mathbb{H} , revela, pelas mudanças que ocorrem nos movimentos de algumas vozes em relação à expectativa formada, um novo e surpreendente direcionamento, que também realiza-se através de ligações melódicas cromáticas. O acorde quartal, então, passa a fazer o papel de pivô na modulação que se segue. O mais interessante da situação criada é o fato de que, apesar de o foco tonal se deslocar da região **NP** para a região **bM** (sol maior), o acorde em tons inteiros mantém sua função dominante, mudando apenas sua significação “interna” (isto é, a fundamental passa de dó para ré).

a) [suspensão] terça [susp.] [passagem] terça dobramento (enarmonia)

b) [apogiatura]

qualidade dos acordes: 4-G6 t.i.-a tríade maior 4-G6 t.i.-a tríade maior

Exemplo 3: segunda “cortina cadencial” (c.374-77)

O caso da terceira “cortina” (c.411-14) é um pouco mais complexo. Após a primeira resolução em **NP**, cuja estrutura é basicamente a mesma apresentada nas “cortinas” anteriores, observamos que a segunda etapa cadencial segue um caminho mais tortuoso: a repetição de 4-G6 é desta vez seguida – no lugar do já habitual acorde t.i.-a – por um acorde de sétima

⁹ Schoenberg emprega a tradicional notação dos graus diatônicos com algarismos romanos, indicando transformações em suas estruturas internas (ou seja, substituições de notas) por traços horizontais (SCHOENBERG, 1969, p.9).

¹⁰ É importante acrescentar que imediatamente após a resolução sobre o I grau de **NP** segue-se, à guisa de segunda parte da introdução, a já mencionada apresentação horizontalizada do tema quartal, que abre caminho para a entrada da região tônica, sobre a qual surgirá o tema principal da obra (SCHOENBERG, 1924, p.2, compasso 10).

dominante com fundamental lá em terceira inversão (o baixo em sol, apresentado pelo acorde quartal, mantém-se como pedal durante todo o trecho), resolvendo na tríade de ré menor. Este acorde suscita uma dupla interpretação, podendo ser visto como I grau de **sd**sd (ré menor) ou como VI de **NP**. A movimentação cromática divergente das vozes superiores leva a outro dominante, desta vez em relação à região alvo, **D** (si maior). Sua resolução se dá, porém, não sobre uma tríade maior, como poderia se esperar, mas sobre um acorde de cinco vozes formado a partir da escala t.i.-b, que exerce a função de um I grau transformado (ou seja, **†**) da nova região.

a)

b)

qualidade dos acordes: 4-G6 t.i.-a tríade maior 4-G6 téttrade dominante menor tríade menor dominante (com quinta aumentada e nona menor) t.i.- b (5 sons)

Exemplo 4: terceira “cortina cadencial” (c.411-14)

2. “SEMICORTINAS CADENCIAIS”

As “semicortinas” acontecem em pontos cuja importância harmônico-formal é bastante variada. São também em número de três e distinguem-se do modelo (isto é, da primeira “cortina”) por *não* apresentarem em sua constituição o acorde formado a partir de notas da escala de tons inteiros: em outras palavras, a estrutura harmônica da “semicortina” envolve apenas um acorde quartal com função dominante com sua subsequente resolução sobre uma tríade. Outra importante característica das “semicortinas” é a presença de uma versão invertida do tema quartal sempre precedendo a fórmula cadencial.

A primeira “semicortina” é a mais importante, por marcar a entrada da seção de Desenvolvimento da Sinfonia. O ex. 5 mostra, além da própria estrutura da “semicortina” (seções c e d), o trecho que lhe antecede (seções a e b), compreendido entre os compassos 273 e 277. A textura dessa passagem basicamente se resume a acordes agudos de três notas sobre uma progressão melódica sequencial ascendente, baseada num dos temas da obra. Na seção b do exemplo é possível perceber uma espécie de movimentação em pinça de ambos os elementos: (1º) na linha aguda, sob o pedal mi, quintas justas descem cromática e

paralelamente, de réb-láb a si-fá#, com o objetivo final de formar o acorde quartal de três vozes 4-F#3 (fá#-si-mi); (2º) a estrutura da linha mais grave indica uma subida quase cromática, tendo a nota ré como alvo. Pois é justamente com este ré que inicia-se o arpejo de cinco quartas descendentes (revelando o conjunto harmônico 4-C#6, no qual está contido 4-F#3) que forma a inversão do tema quartal, anunciando propriamente a “semicortina” (seção c). Na seção d a seqüência quartal é mostrada verticalizada, assumindo a função de V grau da região **np** (fá menor), e resolvendo apropriadamente sobre seu I grau.¹¹

a) c.273-277 (referência ao tema do scherzo)

b) c.274-276 (pedal) 4-F#3
movimentação ascendente

c) c.278-280 tema quartal invertido

d) c.279-280 (primeira "semicortina")
(resoluções implícitas) np I
4-C#6 tríade menor

Exemplo 5: primeira “semicortina cadencial” (c.278-80)

A segunda “semicortina” possui importância estratégica menor em relação à anterior, o que fica evidente pela maneira mais camuflada com que seus elementos formantes se organizam. De fato, seu objetivo estrutural é hierarquicamente secundário, servindo apenas como indicador de uma mudança interna no Desenvolvimento. Por essa razão torna-se consideravelmente mais difícil extrair a essência do movimento cadencial latente, sendo necessárias sucessivas reduções a partir do trecho original: na seção a do ex. 6 observamos sob a apresentação invertida do tema quartal uma seqüência cromática descendente em quiálteras (justamente na configuração rítmica de um dos mais importantes motivos da Sinfonia) que, na seção b, transformam-se em quintas justas (o parentesco com o trecho dos c.274-276 é evidente – comparar com ex.5-b).

¹¹ As resoluções das notas lá e ré, presentes no acorde quartal, não existem de fato na partitura, mas estão implícitas, completando-se assim o encadeamento, como sugere a pauta superior do ex.5-d.

a) c.295-297

tema quartal invertido

(implícito)

anacruse de tema subordinado

b)

quintas paralelas descendo cromaticamente

c) c.296-297 (segunda "semicortina")

(dor) ∇ I

(resoluções implícitas)

4-D6 tríade menor

Exemplo 6: segunda “semicortina cadencial” (c.295-97)

A última das “semicortinas” se apresenta vinte compassos antes do final da peça, introduzindo o trecho denominado por Berg de *Endkoda* (c.575-593).¹² Assim como na primeira “semicortina”, a inversão do tema quartal se apresenta desacompanhada, sobre o acorde sustentado pelos demais instrumentos (ver ex.7). Entretanto, várias particularidades tornam a terceira “semicortina”, de certo modo, singular: (1ª) considerando, como nos casos anteriores, a manifestação do tema em quartas como o aspecto horizontal do ambiente harmônico reinante, observamos que o hexacorde quartal que possui a conotação funcional na cadência (4-G6) é precedido desta vez por outro similar, cuja fundamental encontra-se à distância de uma quarta justa ascendente (ou seja, 4-C6): a seção b do ex.7 mostra claramente essa derivação. Creio ser possível considerar ambos os hexacordes como parte de uma mesma sonoridade englobando seis quartas – ou seja, 4-G7 –, na qual estaria contida toda a coleção de notas de 4-C6; (2ª) diferindo dos casos anteriores, o acorde quartal que antecede a resolução não funciona desta vez como a dominante da região alvo (T – mi maior), e sim, como seu H, no papel de dominante-da-dominante. Temos, portanto, uma cadência mais enriquecida (se comparada às “semicortinas” anteriores), o que condiz com o momento formal da peça e valoriza adequadamente o peso gravitacional necessário para os compassos finais; (3ª) no último tempo do c.574 ressurgue na linha de baixo, em anacruse, o tema principal da Sinfonia, o que contribui ainda mais para o sentido resumidor que pretende esta última das seis cadências especiais.

¹² (BERG, 1993, p.264).

a) c.572-575 Endkoda

b) c.573-575 (terceira "semicortina")

Exemplo 7: terceira “semicortina” cadencial (c.572-75)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As necessidades únicas surgidas na Sinfonia de Câmara parecem ter levado Schoenberg a estabelecer um novo meio de articulação entre a forma e a harmonia, na tentativa de fortalecer o sentido de coerência numa obra tão densa e de tão complexas inter-relações harmônicas e estruturais. Ao mesmo tempo em que exercem tal função articuladora, as “cortinas” e “semicortinas” estreitam os vínculos entre as principais idéias temáticas e servem como espécie de resumo da correlação de forças harmônicas que atuam na obra (em especial, aquelas derivadas dos intervalos de quartas e da escala de tons inteiros) que, embora firmemente subordinadas ao poder gravitacional da tônica, acarretam talvez o máximo de expansão centrífuga por ela permitida, beirando já os limites da tonalidade. É importante, sob este aspecto, destacar que o emprego do recurso das “cortinas” e “semicortinas” é exclusivo da Sinfonia de Câmara, tendo sido descartado por Schoenberg (assim como a compactação formal) nas obras tonais que ainda se lhe seguiram,¹³ entre 1907 e 1909. Por último, mas não menos importante, é no op.9 que se apresenta pela primeira vez com grande destaque estrutural aquela que seria uma das principais diretrizes do pensamento atonal e dodecafônico schoenberguiano: a interpenetração das dimensões musicais horizontal e vertical que, no caso específico do tratamento dado ao hexacorde/tema quartal, é claramente resumida nas “cortinas” (versão simultânea) e “semicortinas” (versão seqüencial).¹⁴

¹³ A Segunda Sinfonia de Câmara op.38 (iniciada uma semana após a conclusão da Primeira, porém só terminada em 1938), o Segundo Quarteto de Cordas op.10, as Duas Baladas op.12, o coral *Friede auf Erden* op.13, as Duas Canções op.14 e o ciclo de canções *Das Buch der hängenden Gärten* op.15, no qual é definitivamente rompida a fronteira da atonalidade.

¹⁴ A dicotomia vertical-horizontal acontece também em relação à escala de tons inteiros: além de poder ser observada em diversos pontos da obra, é certamente bastante significativo o fato de ser tal escala a base sobre a qual estrutura-se o tema principal da Sinfonia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERG, Alban. Arnold Schoenberg: Chamber Symphony (Mark DeVoto, trad.). *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, v. XVI, n. 1 & 2, p. 236-268, 1993.

DALE, Catherine. *Schoenberg's chamber symphonies: the crystalliation and rediscovery of a style*. Aldershot: Aschgate Publishing Limited, 2000.

DUDEQUE, Norton Eloy. *Harmonia tonal e o conceito de monotonalidade nos escritos de Arnold Schoenberg*. 1997. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

FRISCH, Walter. *The early works of Arnold Schoenberg (1893-1908)*. Los Angeles: University of California Press, 1993.

SCHOENBERG, Arnold. *Kammersymphonie: op.9*. Viena: Universal, 1924. I partitura (144 p.). Orquestra de câmara.

_____. 1949. Comentário em anexo do disco: *The Kammersymphonie*. Brentwood Heights: Dial Records. 520W.50.

_____. *Structural functions of harmony*. Nova York: W.W. Norton & Company, 1969.

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

_____. *Fundamentals of musical composition*. (Gerald Strang, ed.) Londres: Faber & Faber, 1990.

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