

Forma e memória na *peça opus 33b* de Arnold Schoenberg

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

SUBÁREA: TEORIA E ANÁLISE MUSICAL

André de Cillo Rodrigues
USP – *andre.c.r@uol.com.br*

Resumo: Este artigo analisa a peça opus 33b de Schoenberg a partir das relações que se estabelecem entre forma e memória na obra, abrangendo, assim, o mapeamento dos resultados em diversos parâmetros, tais como: os princípios básicos de aplicação serial, as inter-relações de tempo/duração e procedimentos de memória (variações e repetições dos materiais musicais), sempre motivados pelo seu significado morfológico. Durante a análise evidenciou-se o papel preponderante dos materiais motivico-temáticos na segmentação formal da obra, que se colocam em primeiro plano frente a outros princípios estruturantes.

Palavras-chave: Análise musical. Método dodecafônico. Forma musical.

Memory and Form in the Piano Piece Op. 33b by Arnold Schoenberg

Abstract: This article analyzes Schoenberg's piano piece op. 33b taking in consideration the relationships established between form and memorization in the work, thus covering the results in several parameters, such as: the basic principles of serial application, - relationships between time/duration and memory procedures (variations and repetitions of musical ideas), always motivated by their morphological meaning. During the analysis, the predominant role of the motivic-thematic materials in the formal segmentation of the work in comparison with other structuring principles was evidenced.

Keywords: Musical Form. Twelve Tone Method. Musical Form.

1. Introdução

Em uma manhã de Fevereiro de 1923, o compositor Arnold Schoenberg reuniu-se com seus alunos em sua casa para tornar públicos os seus esforços na criação de um novo método composicional: o método de composição com 12 sons que se relacionam apenas consigo mesmos, também conhecido como método dodecafônico. A princípio, ele temia que os meandros técnicos do método pudessem distanciar as pessoas do que seria a verdadeira essência das composições, isto é, de suas colocações musicais. A descoberta das experiências de Joseph Hauer, que também estava desenvolvendo um método semelhante, pode ter tido um efeito catalizador na decisão de Schoenberg de divulgar os princípios técnicos por detrás do dodecafonismo. Segundo Shawn:

Ele sentia que os esforços de Hauer consistiam em abstrações divorciadas da música. Ele enfatizava que estava, na realidade, compondo como sempre havia feito e que as peças desta fase eram **composições** dodecafônicas e não composições **dodecafônicas** (Shawn, 2003, p.97).

As técnicas abarcadas pelo método como as retrogradações, inversões e retrogradações invertidas remetem a procedimentos muito anteriores ao surgimento do tonalismo, embora não lhe sejam excludentes. O método dodecafônico sugere apenas diretrizes gerais – e, mesmo estas, nem sempre são seguidas pelos compositores – não sendo suficientes para garantir alguma homogeneidade estilística. Dependendo da maneira particular através da qual um compositor determinado aborda a aplicação serial em sua obra, praticamente qualquer tipo de discurso pode ser justificado: é possível driblar as tendências naturais de uma série construindo uma peça em que estas tendências não se evidenciam. Alternativamente, seria possível imaginar uma justificativa serial para uma peça tonal qualquer, por exemplo, ainda que a peça não tenha sido pensada a partir da aplicação do método. Precisamente aí que reside a importância em se observar mais pormenorizadamente de que maneira a série é utilizada relacionando-a ao tipo de discurso que se pretende criar a partir dela.

2. Aplicação da série na peça para piano opus 33b

A peça para piano op. 33b foi composta dois anos depois de sua contraparte, a peça op. 33a, durante a estadia de Schoenberg em Barcelona, em 1931. Trata-se da última obra para piano solo do compositor, uma peça que denota o amadurecimento da técnica dodecafônica quase dez anos depois de sua criação. De fato, a série é empregada de diversas maneiras ao longo da peça: por subdivisão em duas, três, quatro ou seis notas e, também, linearmente (uma série de cada vez) ou simultaneamente à outras formas da série. A bibliografia, inclusive, já abordou a peça opus 33b a partir do viés da harmonia em diversas ocasiões como nos trabalhos de Boss (2018) e Alegant (1996) e, apesar de suas particularidades, estes trabalhos apontam como as diferenças harmônicas na construção da peça se refletem em sua forma. Embora esta seja uma abordagem válida, a proposta deste texto é a de que o planejamento harmônico é subjacente, no presente caso, à escuta dos materiais motivicos e sua formação em materiais temáticos mais complexos.

Diferentes maneiras de aplicação da série podem ser percebidas logo no começo da peça. Quando observamos a aplicação do método nos compassos de abertura, por exemplo, percebemos a exposição linear da série em seu formato original (representada pela letra O na partitura), que se divide entre a melodia principal e o acompanhamento:

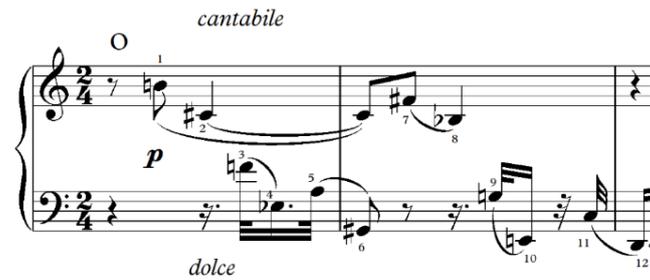


Imagem 1: Aplicação da série no início da peça op. 33b de Schoenberg.

Em seguida, no compasso 3, após o Ré natural que encerra a série original, tem início a apresentação de uma nova forma, a inversão transposta cinco semitons acima (representada como I5 na imagem abaixo). Diferentemente da aplicação anterior da série, observa-se que o material veiculado pelo pentagrama inferior, um acompanhamento, reforça determinados segmentos de altura através da repetição e da retomada (fora da ordem) de suas notas, algo que, ademais, é próprio de inúmeras outras peças dodecafônicas, em que o acompanhamento harmônico empreende repetições de grupos de notas da série (e/ou permutações livres delas) no interior de segmentos pré-definidos desta:



Imagem 2: Final da seção a.

Os compassos seguintes empregam ainda outra solução técnica: no lugar da utilização de uma forma da série por vez, são utilizadas duas séries simultaneamente, o retrógrado do original (R) e o retrógrado da inversão elevado a cinco semitons (RI5), cada qual subdividido em dois hexacordes. O trecho também faz uso ostensivo da repetição de notas anteriores, algo que, como vimos, já havia ocorrido nos compassos 3 e 4), mas desta vez as notas são permutadas livremente no interior do hexacorde. Estas repetições não contam como novas entradas da série, mas como uma continuação da forma utilizada naquela ocasião específica:



Imagem 3: Seção b da peça op. 33b de Schoenberg.

O plano serial da peça como um todo é marcado pela economia na utilização das 48 formas possíveis, tendo sido pensado como uma maneira de gerar unidade harmônica entre as diversas seções contrastantes da obra. Isto porque a peça se baseia na utilização de apenas quatro versões da série: a original (O), a inversão transposta cinco semitons acima (I5) e seus respectivos retrógrados (R e RI5). Em decorrência desta estratégia composicional econômica, gera-se uma forte coesão harmônica, enquanto, ao mesmo tempo, se abdica do potencial total de contraste harmônico oferecido pela utilização das 48 formas da série. Observe-se, ainda, a complementaridade entre as seis primeiras e as seis últimas notas das versões R e RI5, que são utilizadas nos compassos 5 a 9, já que as seis primeiras de R não estão presentes nas seis primeiras de RI5. Além disto, a subdivisão da série em dois grupos de 6 notas revela sua equivalência harmônica: os dois hexacordes formam o conjunto $[0, 1, 3, 5, 7, 9]$ ¹. Colocando as duas formas da série (O e I5) em conjunção sincrônica, perceberemos que, harmonicamente, os mesmos pares de notas são coincidentes durante toda a extensão das séries:

Tabela 1: Pares de notas

O	B	C#	F	Eb	A	G#	F#	Bb	G	E	C	D	R
I5	E	D	Bb	C	Gb	G	A	F	Ab	B	Eb	Db	RI5

É preciso reforçar que, mesmo nos momentos em que a série é utilizada de modo complexo ou até mesmo livre, e que não são poucos (observe-se o trecho que vai do compasso 42 a 45, por exemplo), o compositor leva em consideração o potencial harmônico-intervalar dos motivos e ideias apresentados e é isto que confere unidade harmônica (e contraste) à peça e não as diferenças provocadas pela harmonia em si. Em outras palavras, a aplicação da série não garante, aqui, contraste harmônico suficiente entre as seções para se articular como princípio estruturante da forma musical. Até porque, a variedade harmônica obtida pela diversidade de aplicações técnicas da série fica sufocada em função do alto grau de cromatismo na peça. E isto ocorre não apenas por se tratar de uma peça dodecafônica – o

que por si só já favorece a ocorrência frequente das doze notas no tempo –, mas também em vista das escolhas de Schoenberg, que privilegia formas complementares da série fazendo com que a recorrência de uma altura determinada ocorra, no geral, depois do aparecimento das demais onze. Abaixo, podemos ver um esquema aproximado da utilização das formas da série na peça:

Tabela 2: Plano serial

Compassos	1	3	5	10	12	14	17	18	19	20	21	22	23	32
Series utilizadas	O	I5	RI5	I5	O	RI5	R	I5	O/I5	R/I5	O	RI5	O	R
			R	O							I5	R	I5	RI5

Compassos	37	39	41	42	45	46	50	52	55	57	59	61	62	63	64-68
Series utilizadas	RI5	R	O	RI5 (7-12)	RI5 (1-6)	O	RI5	I5	(+)RI5	O	I5	O	RI5	I5	R
	O	I5	O (1-6)	o (7-12)	I5	O	O			I5	O	RI5			

Como dissemos, estas coincidências no plano harmônico acabam favorecendo uma transferência da escuta para a relação entre os materiais motivicos, muito mais variados do que a harmonia, especialmente no que diz respeito à suas características melódico-intervalares, rítmicas e de articulação² que, portanto, serão consideradas a seguir.

3. Forma e memória

Formalmente a peça é um ABA' em que a Parte A se subdivide em seções abca'. A subseção a se apresenta na forma de uma melodia acompanhada – se bem que, frisemos, este “acompanhamento” da melodia cumpre um papel fundamental na estruturação do tema. A melodia, caracterizada pelos grandes intervalos descendentes, parece servir de base para a criação do acompanhamento (pentagrama inferior), ainda que este último possua uma densidade rítmica muito maior. Olhando mais de perto, pode-se perceber como o acompanhamento é, na realidade, uma concreção da rítmica da linha da voz superior que amplia ainda mais a extensão dos intervalos melódicos, empregando frequentemente sétimas maiores e menores, nonas maiores e menores e, até mesmo, décimas:

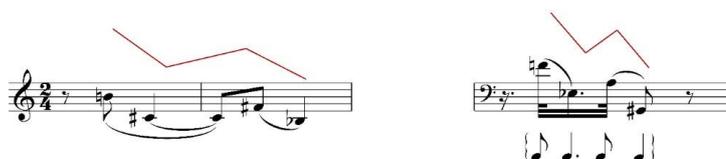


Imagem 4: Comparação entre os perfis melódicos da melodia e do acompanhamento do início da peça.

Como um elemento de unidade, é possível notar que o desenho melódico dos dois materiais é semelhante (indicado em vermelho na figura acima) e que a articulação se mantém: as notas são ligadas de duas em duas. Este desenho melódico em ziguezague atua, inclusive, como um elemento unificador dos diversos materiais da obra como um todo. Por outro lado, a insistência nos ritmos pontuados lembra passagens tipicamente Schumannianas (e seus famosos elementos neurotizantes). Compare-se, por exemplo, este trecho com diversos momentos do segundo movimento da Phantasie op. 17 de Schumann.

A seção b, que começa no compasso 5, também é uma melodia acompanhada, embora o contraste entre as duas se evidencie em função de seu caráter diatônico em oposição aos grandes saltos das ideias anteriores. O acompanhamento se transformou, em virtude da mudança de articulação (agora em staccato), da rítmica regular (em semicolcheias) e dos intervalos harmônicos que aparecem pela primeira vez no âmbito desta ideia. Tanto a melodia quanto o acompanhamento estão fundamentados sobre uma espécie de falso ostinato em que os padrões repetidos se transformam vagarosamente (outro elemento neurotizante). Note-se que, no final desta seção (c. 10), o acompanhamento volta a apresentar notas ligadas de duas em duas, sugerindo uma aproximação gradual entre ela e a seção a. Uma nova seção de contraste (c.10-11) funciona como uma transição para a repetição variada de a (a'). Além da maior densidade polifônica – ela é composta por três vozes, em contraposição às duas vozes de antes –, este trecho desenvolve os motivos do acompanhamento da seção a. No retorno variado de a (seção a'), os intervalos melódicos descendentes são substituídos por intervalos ascendentes (c. 12) e os saltos intervalares ficam ainda maiores:



Imagem 5: Seção a' do op. 33b.

No compasso 17 tem início uma transição (seção d) que aproxima paulatinamente os materiais de a' dos materiais da próxima seção (seção e). A seção e marca o início da Parte B da peça e apresenta fragmentos escalares diatônicos sobrepostos a uma sequência

ascendente de terças e quartas em staccato e legato. É possível perceber a relação do desenho (em ziguezague) destas terças (e quartas) em comparação ao desenho da melodia inicial:

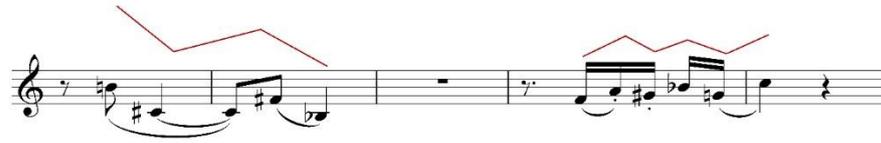


Imagem 6: Comparação entre os perfis melódicos da melodia inicial e do material motivico da seção e.

Da mesma forma, o caráter diatônico desta seção possui fortes ligações com a seção b da peça, como se pode observar na figura abaixo:



Imagem 7: Melodias da seção b (esq.) e da seção e.

Durante esta parte, a ideia da repetição de padrões se transforma pura e simplesmente na repetição sistemática de uma mesma nota, embora esta ideia já estivesse prevista desde muito antes, como, por exemplo, no trecho que vai dos compassos 11 a 14. A Parte B também é composta por outra seção (seção f, compassos 27-28) que explora ainda mais a ideia das notas repetidas apresentando uma maior densidade harmônica proveniente dos acordes em posição cerrada que são veiculados no seu decorrer. Nos compassos 29 a 31, ocorre uma transição (seção g) que nos leva de volta à seção a da peça. Este retorno, em que o início da obra é rememorado de maneira condensada (compasso 32) consiste igualmente no início da Parte A' da peça. A melodia da seção b surge nos compassos 35-36 de a'', integrando-se a organicamente a ela:



Imagem 8: Melodia da seção b em meio à seção a''.

As seções a e b são novamente apresentadas e de maneira ainda mais variada: a seção a, no compasso 37, e a seção b, no compasso 41. Como se pode perceber pela escuta e pela partitura, nesta nova variação, a seção b (b'') já se encontra bastante transformada. Uma nova ideia (seção h), baseada principalmente nas ideias de b e e, praticamente flui da seção precedente (compasso 46):



Imagem 9: Seção h da peça.

Dada a sua importância estrutural na peça, a seção e também retorna (no compasso 52), misturando o diatonismo da seção b, o staccato e o legato (das seções a e b), assim como os acordes em sforzando que haviam aparecido na seção anterior (seção h). No compasso 57, a seção a retorna uma última vez, apresentando algumas variações (seção a''') como um aumento de densidade harmônica, as notas repetidas e os intervalos harmônicos de b, entre outros elementos que apareceram no transcorrer da peça. A Coda (c. 64) liquida algumas ideias anteriores (especialmente a melodia de b) e explora-as na forma de uma repetição de padrões musicais em aumentação rítmica, como se elas fossem perdendo gradativamente sua energia e preparando o final da peça.

A tabela abaixo mostra a forma completa da peça, suas partes, seções, funções e compassos em que ocorrem. Carece notar, entretanto, que sua subdivisão formal nem sempre transparece univocamente em função da frequente contaminação polifônica de materiais de seções distintas:

Tabela 3: Forma Musical da peça op. 33b de Schoenberg

Parte	Seção	Função	Compassos
A	a	Tema	1 a 5
	b	Tema	5 a 10
	c	Transição	10 a 11
	a'	Tema	12 a 16
A'	a'' (com b)	Tema	32 a 36
	a'''	Tema	37 a 41
	b'	Tema	41 a 45
	h (b, e)	Tema	45 a 51

	d	Transição	19 a 20
B	e	Tema	21 a 27
	f	Tema	27 a 28
	g	Transição	28 a 29

	e'	Tema	52 a 56
	a'''	Tema	57 a 63
	i	CODA	64 a 68

4. Considerações Finais

Em um primeiro contato com a obra ficam evidentes as dificuldades de segmentação formal e estabelecimento de relações dos materiais musicais que se colocam para a percepção. São muitos os desafios que se colocam para a escuta: a peça apresenta uma alta densidade de ideias que se sucedem rapidamente; existe, como dissemos, um cromatismo intenso que dificulta, a princípio, que o ouvinte se situe harmonicamente com relação à forma musical; e, por diversas vezes, materiais de diversas seções são apresentados simultaneamente, de maneira extremamente polifônica, o que dificulta ainda mais a segmentação formal.

No Sistema Tonal, a harmonia cumpria um papel essencial na diferenciação das partes e no estabelecimento de suas funções (ou seja, seus significados) na forma. Ela era, portanto, fundamental como mecanismo de aumento de redundância das relações internas colocadas pela obra nos planos micro e macroestruturais. A determinação das funções harmônicas e a ideia de que as regiões tonais espelham a harmonia micro estrutural exercendo, por sua vez, funções harmônicas semelhantes tanto no âmbito da frase como no da forma como um todo, representa uma das exigências do tonalismo apontadas por Schoenberg em funções estruturais da harmonia (Schoenberg, 2004) e inúmeros textos reunidos em *Style and Idea* como, por exemplo, o texto *Tonality and Form* (Schoenberg, 1975, p. 255-7).

Na peça op. 33b, a utilização econômica do potencial de uma mesma série e a ausência da direcionalidade harmônica ou de outros fatores como um guia relevante da forma musical acabam direcionando a escuta para outros parâmetros sonoros, tais como: as distribuições das alturas no campo de tessitura, os perfis melódicos e intervalares, as inter-relações tempo/duração, procedimentos de memória, o timbre, a forma e todas as relações relevantes que possam ser estabelecidas entre eles. Segundo Leibowitz:

(...) ao fixar de maneira rigorosa a série de intervalos, Schoenberg conseguiu ao mesmo tempo conferir uma completa liberdade a todos os outros elementos sonoros. Este é o sentido profundo de sua técnica de 12 sons, e a partir dela a eterna dialética artística da disciplina e da liberdade pôde conhecer uma nova síntese (LEIBOWITZ, 1981, p. 155-156).

No presente caso, as informações resultantes da interrelação entre os parâmetros sonoros se colocam em primeiro plano a partir da escuta das relações motivicas e temáticas, que atuam como elementos redundantes. É em vista disto que, por um lado, a peça op. 33b representa um desafio à escuta da forma, que se vê despida da direcionalidade harmônica como um fator estruturante, mas, por outro lado, ao se concentrar nos aspectos motivicos, expressa com clareza as etapas de suas transformações e, portanto, a clareza das relações formais que estabelece no tempo.

Referências Bibliográficas:

- ALEGANT, B. Unveiling Schoenberg's op. 33b. *Music Theory Spectrum*, v. 18, n. 2, p. 143-166, 1996).
- BOSS, J. Analytic approaches to twentieth-century music (by Joel Lester): a review. *Journal of Music Theory*, Vol. 35, No. 1/2 (Spring - Autumn, 1991), pp. 283-290 1991.
- _____. Schoenberg's Opus 33b and the Problem of its Contrasting 'Continuation' and Second Theme. *Music Analysis*, v. 37, n. 2, p. 203-242, 2018.
- FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.
- LEIBOWITZ, R. *Schoenberg*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- LESTER, J. *Analytic approaches to twentieth century music*. New York: W. W. Norton, 1989.
- SCHOENBERG, A. Klavierstück op. 33b. Mainz: Edition Schott, 1932. Partitura.
- _____. *Style and idea: selected writings of Arnold Schoenberg*. Los Angeles: University of California Press, 1975.
- _____. *Funções Estruturais da Harmonia*. São Paulo: Via Lettera, 2004.
- SHAWN, A. *Arnold Schoenberg's Journey*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003.

Notas

¹ Conjunto 6-34A, de acordo com a numeração da teoria dos conjuntos proposta por Forte (1973).

² Obviamente não se infere a partir disto que a eliminação da variedade harmônica sempre incorre na valorização de aspectos motivicos entendidos a partir de suas características melódico-intervalares, rítmicas e de articulação. Por outro lado, Boss (1991, p. 283) e Lester (1989, p. 4) observam que, na música não tonal, a estrutura motivica é geradora da melodia e da harmonia. Relações entre o conteúdo motivico e a estrutura foram percebidas na Klavierstück op. 33a por Lester (1989, p.10).