

Arnold Schoenberg

RICHARD WAGNER

JOHANNES BRAHMS

Projeto composicional

- 1. Fase Tonal** (até 1908) – Noite Transfigurada Op. 4, Pelleas e Melisande Op. 5, Sinfonia de Câmara nº1 Op. 9
- 2. Fase Atonal** (1908 a 1915) – Cinco Peças para Orquestra Op. 16, Erwartung Op. 17, Die Glückliche Hand Op. 18, Pierrot Lunaire Op. 21
- 3. Fase Dodecafônica** (de 1923 a 1933) – Cinco Peças para Piano Op. 23, Serenata Op. 24, Suíte para Piano Op. 25
- 4. Fase “Híbrida”** (a partir de 1934): Suíte para Orquestra de Cordas de 1934, Segunda Sinfonia de Câmara Op. 38, Variações para Órgão Op. 40 , Variações para Orquestra de Harmonia Op. 43.

Estruturação temática: metástase

Diferenças entre melodia e tema: “Cada sucessão de sons produz inquietação, conflito e problemas. Um único tom não traz problemas, porque o ouvido o define como Tônica, ou seja, um ponto de repouso. Cada um dos sons subseqüentes torna esta determinação questionável. (...) Uma melodia pode ser comparada a um *aperçu*, um aforismo, em seu rápido avanço à solução do problema; mas um tema assemelha-se, mais propriamente, a uma hipótese científica que não convence sem que haja um número de testes, sem que haja a apresentação de uma prova (...): ele tenderá a aguçar o problema ou irá aprofundá-lo”.

A. Schoenberg. *Fundamentos da Composição Musical*

Tema

The musical notation shows a single system with a grand staff (treble and bass clefs). The melody is written in the treble clef and is characterized by a long, sweeping line that spans across three measures. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time (C). The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4 with a sharp sign, a dotted quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The bass clef accompaniment consists of chords and single notes: a whole note chord G2-B2-D3 in the first measure, a quarter note G2 in the second measure, a quarter note B2 in the second measure, a quarter note D3 in the second measure, a quarter note G2 in the third measure, a quarter note B2 in the third measure, a quarter note D3 in the third measure, and a quarter note G2 in the third measure.

Entradas do Tema

- 1) 01 a 03 (apresentação)
- 2) 09 a 11 (conservação de contorno e ritmo, ampliação intervalar)
- 3) 15 (parte)
- 4) 16 a 18 (conservação de contorno, alteração ritmico-meódica no início)
- 5) 30 a 32 (conservação de contorno, alteração ritmico-meódica no início)
- 6) 46 a 47 (desconstruído)
- 7) 53 a 55 (conservação de contorno, contração de 1 tempo na nota *fa*)

Seções

A	01 a 24
Ponte	25 a 33
B	34 a 52
A'	53 a 64



Caracterizar elementos

Matriz intervalar: construção de uma “harmonia atonal”

The image shows a musical score in 3/4 time with two staves. Four triads are highlighted with red boxes and labeled a, b, c, and d. Triad a is in the treble clef, consisting of notes F4, G#4, and A4. Triad b is in the bass clef, consisting of notes B3, C4, and D4. Triad c is in the treble clef, consisting of notes B4, C5, and D5. Triad d is in the bass clef, consisting of notes B3, C4, and D4.

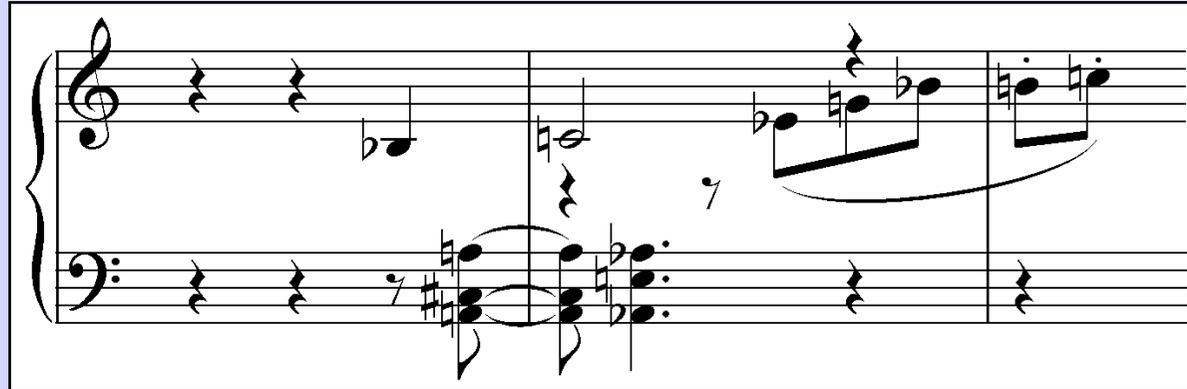
Quatro tríades definidas segundo o critério de semelhança intervalar.

Se considerarmos as notas de cada um dos tricordes formados, fazendo as adaptações enarmônicas quando necessário, temos a seguinte configuração intervalar:

The diagram shows four triads on a staff, each with interval labels above and matrix notation below. The intervals are: 3m 2m, 3m 2m, 2m 3m, and 3m 2m. The matrix notation below each triad is 3M.

Vetor: 1,0,1,1,0,0

Exemplo 1



Esse trecho é iniciado no c.19, localizado na parte final da Seção A. O exemplo é bastante interessante pois reúne três formas diferentes de utilização da gama intervalar:

- 1. Melódica (entre linhas):** nas vozes externas com o movimento sib-la-do-lab (2m, 3m, 3M).
- 2. Melódica (mesma linha):** na seqüência mib-sol-sib-si-do (3M, 3m, 2m, 2m).
- 3. Harmônica:** os 2 blocos harmônicos tocados pela mão esquerda são compostos apenas de 3M. Relacionando-os com as notas melódicas tocadas pela mão direita temos: la-sib-do# (2m, 3m, 3M), la-do-do# (2m, 3m, 3M) e lab-do-mi (3M, 3M, 3M).

Exemplo 2

The musical score is written for piano. It consists of two staves, treble and bass clef. The first measure is in 2/4 time, with a whole rest in the treble staff and a melodic line in the bass staff. The second measure is in 3/4 time, with a melodic line in the treble staff and a melodic line in the bass staff. The key signature has one flat (B-flat).

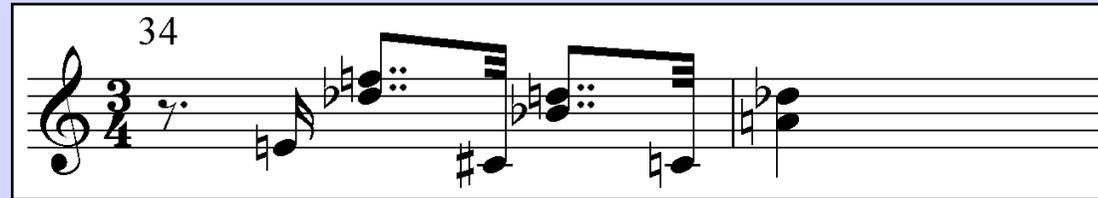
Vertical:

Fab-mib 2m

Reb-do 2m

Lab-sol 2m

Exemplo 3



Essa célula motívica, composta por semicolcheia e colcheia duplamente pontuada, é apresentada no c. 34, dentro da seção B, e será desenvolvida até o c. 47. Durante esses 14 compassos, a célula motívica é preservada na sua configuração rítmica, no salto ascendente e na disposição “nota simples seguida nota dupla”. As notas duplas compõem sempre uma terça maior, sendo que, a nota simples que as precedem, estão sempre numa relação de segunda menor com alguma das notas pertencentes à essa terça maior. Ou seja, os intervalos de 2m e 3M são privilegiados em todo o trecho, resultando, na maior parte dos casos, também numa terça menor implícita.

No exemplo acima ainda é possível verificar que, além das relações intervalares presentes em cada célula motívica, há também a mesma relação intervalar na condução das vozes individuais, como mostra o esquema abaixo:

Movimentos de vozes da mais grave para a mais aguda:

mi – do# – do (1,0,1,1,0,0)

reb – sib – la (1,0,1,1,0,0)

fa – re – reb (1,0,1,1,0,0)

Tensão e Relaxamento

“O termo *frase* significa, do ponto de vista da estrutura, uma unidade aproximada àquilo que se pode cantar em um só fôlego. Seu final sugere uma forma de pontuação, tal como a vírgula. (...) O ritmo é um elemento particularmente importante para moldar a frase: ele contribui para o seu interesse e variedade, estabelece seu caráter e é freqüentemente o fator determinante para a existência de sua unidade. O final de frase é, em geral, ritmicamente diferenciado, de modo a estabelecer uma pontuação. (...) Os finais de frase podem ser assinalados por uma combinação de diferentes características, tais como a redução rítmica, o relaxamento melódico determinado por uma queda de freqüência, o uso de intervalos menores e de um menor número de notas, ou por qualquer outra forma adequada de diferenciação.”

A. Schoenberg. *Fundamentos da Composição Musical*

Tema

The musical score is presented in a grand staff format with two staves. The upper staff uses a treble clef and the lower staff uses a bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first measure contains a whole rest in the bass staff and a quarter rest in the treble staff. The second measure contains a quarter note G4 in the treble staff and a quarter note G3 in the bass staff. The third measure contains a quarter note A4 in the treble staff and a quarter note A3 in the bass staff. A slur is placed over the notes in the treble staff across the second and third measures.

Algumas conclusões

A preocupação de Schoenberg em estabelecer critérios de organização intervalar para a peça torna-se pouco a pouco bastante evidente. Anteriormente, utilizamos a expressão “a construção de uma harmonia atonal”. O termo “harmonia atonal”, obviamente, é evocado aqui de forma totalmente descomprometida, apenas como uma idéia que estimula a reflexão. Não há qualquer pretensão de se esquematizar uma suposta “harmonia atonal”, mas sim, de refletir como Schoenberg, ao abandonar a totalidade do sistema tonal e entrar num universo atonal, precisa garantir o discurso a partir de novos procedimentos.

Como vimos, apesar de abandonar a tonalidade, as relações de tensão e relaxamento são preservadas. Isso porque Schoenberg continua trabalhando com a idéia de **direcionalidade**. Apesar de alterar todo um pensamento harmônico, as idéias rítmicas, melódicas, formais, texturais etc, são bastante próximas àquelas da tradição.

Com relação a essa nova organização harmônica, o que vimos no Op. 11 n.1, foi como Schoenberg elege uma matriz intervalar de 3M, 3m e 2m (1,0,1,1,0,0) e passa a utilizá-la por toda a obra, criando assim uma espécie de **harmonicidade** característica da peça.

Bibliografia

BOULEZ, Pierre. *Apontamento de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DUDEQUE, Norton. *Harmonia tonal e o conceito de monotonalidade nos escritos de Arnold Schoenberg (1874-1951)*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 1997.

LEIBOWITZ, René. *Schoenberg*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981.

MENEZES Filho, Florivaldo. *Apoteose de Schoenberg: ensaio sobre os arquétipos da harmonia contemporânea*. São Paulo: Nova Stella: EDUSP, [1987].

PERLE, George. *Serial composition and atonality: an introduction to the music of Schoenberg, Berg, and Webern*. Berkeley, Calif.: University of California Press, 1991.

SALZER, Felix. *Structural Hearing*. Nova York: Dover , 1952

SCHOENBERG, Arnold. *Funções Estruturais da Harmonia*. São Paulo: Via Lettera, 2004.

_____. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: EDUSP, 1993.

_____. *Harmonia*. São Paulo: UNESP, 2001.

_____. *Style and Idea*. London: Faber and Faber, 1975.

Site oficial de referência

www.schoenberg.at schoenberg.org

Valéria Bonafé: valmcb@uol.com.br / (11) 7128-6980