

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

Juliane Cristina Larsen

**A forma sonata em três obras inaugurais: diálogos da nova música de Berg,  
Schoenberg e Santoro com a tradição.**

São Paulo  
2010

JULIANE CRISTINA LARSEN

**A forma sonata em três obras inaugurais:  
Diálogos da nova música de Berg, Schoenberg e Santoro com a  
tradição.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração Musicologia, Linha de Pesquisa História, Estilo e Recepção, da Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do Título de Mestre em Musicologia, sob a orientação do Prof. Dr. Rodolfo Nogueira Coelho de Souza.

São Paulo

2010

JULIANE CRISTINA LARSEN

**A forma sonata em três obras inaugurais:  
Diálogos da nova música de Berg, Schoenberg e Santoro com a  
tradição.**

Comissão julgadora

---

---

---

São Paulo , de

de 2010.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador, Professor Doutor Rodolfo Nogueira Coelho de Souza, pela paciência e confiança.

Aos professores da Pós-Graduação em Música da Universidade de São Paulo, pelo conhecimento que somaram à minha vida.

À Carolina Lindemann, menina encantadora a quem serei sempre grata pela presença fundamental nesta jornada.

À Tatiane Dreier, pela amizade constante.

E a todos os meus amigos, pessoas maravilhosas nas quais penso com carinho todos os dias e levo comigo para onde eu for.

À Capes, pelo apoio financeiro que viabilizou o desenvolvimento da pesquisa.

Aos funcionários da ECA, sempre a postos para resolver nossos problemas técnicos e burocráticos.

E à minha extraordinária família, por tudo.

## RESUMO

LARSEN, J. C. **A forma sonata em três obras inaugurais: diálogos da nova música de Berg, Schoenberg e Santoro com a tradição.** 2010. 139 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Este trabalho irá discutir o emprego da forma sonata na música atonal da primeira metade do século XX a partir das análises das seguintes sonatas para piano: Opus No. 1 de Alban Berg, Opus 33a de Arnold Schoenberg e a Sonata 1942 de Cláudio Santoro. Em comum estas obras apresentam seu plano estrutural de forma sonata resultante de procedimentos composicionais desligados do sistema de funcionalidades do tonalismo. O objetivo será verificar como a forma sonata pode ser estruturada a partir de técnicas dodecafônicas, qual a relevância do uso desta forma clássica para a técnica empregada e através de quais procedimentos construtivos esta forma se faz possível dentro de uma linguagem atonal, já que se origina da realização da harmonia tonal tradicional. A pesquisa fundamenta-se em ferramentas analíticas e em corpo teórico desenvolvido na área musicológica nas últimas décadas, principalmente. Como conclusão irá apresentar os elementos composicionais e conceituais que conectam as obras entre si e com a tradição clássica da forma sonata, além de apontar para a ocorrência de técnicas composicionais importantes para o desenvolvimento da música a partir da primeira metade do século XX.

Palavras-chave: Forma Sonata, Dodecafonismo e Análise Musical.

## ABSTRACT

LARSEN, J. C. **The sonata form in three works: dialogs of the new music of Berg, Schoenberg and Santoro with the musical tradition.** 2010. 139 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

This thesis studies the use of Sonata form in the atonal music of the first half of the XXth Century, based in the analysis of the following Piano Sonatas: Alban Berg's Opus 1, Arnold Schoenberg's Op.33a e Claudio Santoro's Sonata 1942. These works share procedures of developing structural plans similar to Sonata forms that use compositional procedures disconnected from the functions of the tonal system. Our main purpose will be to verify how a Sonata may be structured after dodecaphonic techniques. Other goals is to evaluate the relevance of the use of a classical form for the method of the dodecaphonic technique, and what are the developing procedures that allow this form to be employed in the atonal language, since it originated in close connection with the traditional tonal harmony. The research is based in analytical techniques and in the body of knowledge developed by recent musicological analysis. As a conclusion it presents the compositional and conceptual elements that connect the three works and also each of them with the classical tradition of the Sonata form. Besides that it points also to the use of compositional techniques important for the development of the musical language after the first half of the XXth Century.

Key words: Sonata Form, Dodecaphonic Music and Musical Analysis.

## SUMÁRIO

<b>1– INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>2 – FORMA SONATA: ALGUMAS IMPLICAÇÕES.....</b>	<b>10</b>
<b>3 – ALBAN BERG – SONATA, OPUS 1 .....</b>	<b>16</b>
3.1 – Contexto .....	16
3.2 – Análise da Sonata Opus 1, de Alban Berg.....	21
3.3 – Conclusão .....	33
<b>4 – SCHOENBERG, DODECAFONISMO E FORMA SONATA NO OP. 33A.....</b>	<b>51</b>
4.1 – Dodecafonismo.....	51
4.2 – O Opus 33a de Schoenberg .....	66
4.3 – Conclusão .....	84
<b>5 - CLÁUDIO SANTORO .....</b>	<b>91</b>
5.1 – Análise da Sonata 1942 .....	91
<b>6 – CONCLUSÃO.....</b>	<b>113</b>
<b>7 – REFERÊNCIAS .....</b>	<b>115</b>
<b>8 – ANEXOS .....</b>	<b>119</b>

## INTRODUÇÃO

Nesta pesquisa verificaremos a maneira como a forma sonata pode ser encontrada no século XX estruturada por processos composicionais dodecafônicos. A partir da relação estrutural entre a forma sonata clássica, caracterizada por sua interdependência para com a funcionalidade tonal, e os novos procedimentos que surgem com as linguagens pós-tonais iniciaremos um estudo sobre a problemática envolvendo a forma da música na primeira metade do século XX.

Para perscrutarmos a vinculação entre as novas técnicas e a forma tradicional da música instrumental do período Clássico iremos, primeiramente, apresentar um breve panorama sobre a Forma Sonata e a sua relação com o sistema que a origina, o tonalismo. Este preâmbulo é apresentado no segundo capítulo, no qual é possível acompanhar a evolução da forma sonata até o período de desagregação do sistema tonal na passagem entre os séculos XIX e XX. É neste momento que encontramos a Sonata Opus 1 de Berg, vinda da tradição da forma sonata de Haydn, Mozart e Beethoven, porém estruturada em uma linguagem marcadamente pós-romântica. Com a análise do Opus No. 1 de Berg, no terceiro capítulo, apresentamos um exemplo da linguagem musical no início do séc. XX, período de transição para o chamado atonalismo.

Esta obra, datada de 1908, mescla elementos tonais com outros materiais de uso comum no período, importantes para a desarticulação do Sistema Tonal, como a escala de tons inteiros, acordes aumentados, acordes quartais e relações de trítono. Embora não apresente a necessidade das relações hierárquicas tonais, a sonata de Berg mantém-se ligada à tradição austro germânica através de uma estética expressionista compreendida como extensão de características românticas.

Este capítulo nos auxiliará a exemplificar o emprego de elementos atonais em uma organização clássica de movimento de Sonata, na qual poderemos verificar ainda porque elementos como ritmo, textura, recorrência intervalar e variação motívica, associados a uma harmonia incomum à dialética da tonalidade, garantem a coerência e a unidade da obra. Trataremos o op. 1 de Berg como um paradigma da composição do início do século XX, quando os compositores buscavam outras maneiras de expressão mais adequadas a uma época conturbada como eram os anos que antecederam a Primeira Guerra Mundial.

Compreender o significado desta obra será importante para podermos mais à frente abordar a obra do compositor brasileiro Cláudio Santoro, da fase ligada a um fazer musical

não tonal e que irá utilizar a técnica de composição dodecafônica como forma de contestar a tradição nacionalista que vinha se estabelecendo no país.

Antes, porém, de nos debruçarmos sobre a obra de Santoro, efetuaremos no capítulo 4 uma incursão pela técnica dodecafônica para o provimento das informações necessárias à compreensão das possibilidades desta técnica em relação às formas sonatas elaboradas pelos compositores abordados. Veremos como o método se origina de uma crise no panorama composicional da primeira década do século XX, momento em que prevalecem as experimentações atonais, das quais o expressionismo é uma de suas manifestações e a partir do qual Schoenberg teria chegado ao método dodecafônico.

Por isso, ainda no quarto capítulo apresentamos a Sonata para piano do Opus 33a de Arnold Schoenberg, obra extensamente analisada no decorrer do século XX. Revisaremos algumas das análises desta obra efetuando uma possível junção dos resultados para entendermos como se dá o uso da técnica dos doze sons e de que maneira esta técnica opera sobre o material musical para gerar a coerência da obra em larga escala.

No quinto e último capítulo analisaremos a Sonata 1942 de Cláudio Santoro, que pertence à sua fase de aplicação da técnica dodecafônica. A partir do estudo destas três obras tão diferentes entre si, mas que se conectam através de princípios técnicos em comum e organizações formais semelhantes, tentaremos responder à questão: poderia o dodecafonismo gerar uma forma sonata ou esta forma seria apenas uma decisão apriorística do compositor que a ela adéqua sua técnica?

Assim, através de um empreendimento de elucidação das estruturas, intentamos compreender como ocorre a emergência de significado formal a partir do material pré-composicional, averiguando a conveniência do emprego das formas clássicas em contexto não tonal.

## 2 – FORMA SONATA: ALGUMAS IMPLICAÇÕES

Compreender como a forma sonata se estabelece, fundamentando-se sobre o sistema tonal do século XVIII, constitui-se uma condição imprescindível para a investigação das implicações que terá o emprego desta forma em contextos não tonais no século XX.

Para Cook (1997, p. 262), as convenções formais emergem da necessidade de esclarecer a organização da música instrumental quando esta começa a se desenvolver como uma arte independente, desvinculada de textos (cuja presença explicitava os acontecimentos musicais e conduzia o discurso). Na ausência dos textos desenvolvem-se concepções organizacionais próprias da música instrumental, primeiramente baseadas na retórica, mas que se transformam com a mudança estilística que marca a transição do período Barroco para o Clássico, quando, segundo Bairstown, as relações contrapontísticas e a textura polifônica cedem lugar às formações de acordes que estabelecem as relações harmônicas verticais triádicas como fundamento de uma concepção de tonalidade que se mantém durante todo o Classicismo (BAIRSTOWN, 1949, p. 98).

É neste contexto que surge a forma sonata, diretamente ligada aos ideais clássicos de equilíbrio, simetria e clareza, permitidos pela fundamentação tonal que determina a estrutura através das relações harmônicas funcionais. Para Green (1979, p. 179) neste processo a música instrumental adquire supremacia sobre a música vocal e a forma sonata torna-se um dos principais planos de organização do discurso musical, seja em repertório para instrumento solo (sonatas para piano, violino, etc.) ou para conjunto (trios, quartetos, concertos e sinfonias).

Contudo, não havia ainda uma percepção da sonata como um modelo em si mesmo independente. Havia sim uma concepção, em evolução gradual, da composição de música instrumental dentro de um estilo que abrangia algumas práticas comuns que acabariam por tornarem-se convenções (ROSEN, 1988, p. 144), ou, como afirmam Hepokoski e Darcy (2006, p. 9), a forma sonata a ser elaborada dependia da familiaridade e internalização do estilo pelo compositor, o que explicaria as variantes estruturais encontradas na forma sonata de compositor para compositor e de região para região.

Com o surgimento de tratados sobre música e a atividade de teóricos do século XVIII e principalmente XIX, a forma sonata começa a se estabilizar, tornando-se um padrão para a música instrumental. Como afirma Burnham (2002, p. 891), somente após o apogeu do estilo

clássico vienense a forma sonata se tornaria mais um “objeto a ser definido que uma prática a ser descrita.”

Entre os diversos autores que desde o século XVIII versaram sobre a forma sonata, destacamos os trabalhos de Heinrich C. Koch, A. B. Marx, Hugo Riemann, Donald Tovey, Arnold Schoenberg e, mais recentemente, Charles Rosen e William Caplin, dentre outros.

Hepokoski e Darcy (2006, p. 3) destacam duas linhas de abordagem musicológica da forma sonata, constituída pelos escritos de Tovey, que teria seu estilo seguido por Kerman e Rosen, e outra, menos analítica e mais histórica, de LaRue e Ratner. Em uma linha mais teórica, Hepokoski e Darcy destacam o trabalho de Schenker e as metodologias pós schenkerianas e, por último, uma tendência ampla que enfatiza a função formal do desenvolvimento motivico, que seria a linha de Schoenberg, Réti, Keller, e ainda Ratz e Caplin.

Koch, em 1790, já relacionava a construção fraseológica com o estabelecimento de formas na música, seguindo uma linha que conecta a música instrumental à retórica, assim como Reicha que a considerava como a “organização de ideias musicais desenvolvidas por motivos e temas” (BURNHAM, 2002, p. 885).

A. B. Marx considera a forma sonata como um organismo no qual as seções têm uma função formal no estabelecimento da forma global resultante (BURNHAM, 2002, p. 887). Durante todo o século XIX esta tendência foi preponderante, encontrando continuidade com Riemann e Tovey. Para estes autores a questão principal da forma sonata repousa sobre a organização temática: temas formados por períodos e sentenças originam as seções que por sua vez resultam no esquema de sonata. Segundo Rosen (1988, p. 174), via-se a forma sonata como um organismo formado por organismos menores, onde a relação de função entre as partes gradualmente a define como uma forma padrão.

No século XX, acompanhando as mudanças nos campos filosóficos e científicos, o formalismo na música é substituído pela visão estruturalista e a ênfase da forma sonata passa da organização temática para os processos harmônicos. A análise, que se estabelece como uma área de estudo independente, concentra-se em procurar a lógica composicional descortinando as estruturas profundas das obras. Ao contrário de cenário para contrastes temáticos, a sonata passa a ser compreendida como oposição entre centros tonais, onde os temas apenas colorem o conflito (BURNHAM, 2002 p. 902). Em confluência com este pensamento, Cook (1997, p. 260) distingue dois aspectos da forma musical, o padrão de apresentação de ‘superfície’ (mais facilmente perceptível, constituída por temas, seções e

subseções, passagens cadenciais e cesuras), e os processos construtivos subjacentes. Para este autor, analisar uma forma sonata seria verificar como estes dois aspectos interagem.

Giulio Bas, em seu *Trattato di Forma Musicale*, de 1920, também reconhece a importância dos eventos harmônicos na estruturação da forma sonata e ressalta questões como a modulação e o contraste entre os temas, garantido pela oposição entre tônica e dominante. Para Bas é este contraste temático obtido através da harmonia e da mudança de caráter (variações rítmicas e melódicas) que sustenta toda a forma sonata (BAS, 1964, p. 89), com o que Green concorda:

“a forma sonata, como as formas binárias contínuas da qual se desenvolveu, está arraigada na tonalidade, a tensão definida por centros tonais é possível somente na música tonal e é esta tensão que constitui a fundação da forma sonata” (GREEN, 1979, p. 218).

Contudo, tão importante quanto o contraste é a sua resolução, que ocorre na recapitulação com o retorno à tônica. Em síntese, a estrutura tonal da forma sonata pode ser compreendida como um movimento harmônico progressivo na exposição, prolongado até um ponto de tensão máxima da obra no desenvolvimento e que retorna completo na recapitulação (GREEN, 1979, p. 218). Mas, embora o desenrolar temporal da obra siga a função estrutural que conecta um evento ao outro, estes também estão conectados entre si por relações de significado local e contexto dramático, de maneira que, para Webster (2001, p. 683), o acontecimento mais importante da forma sonata não é o retorno ao tema principal ou o retorno à tônica, mas sim o “intenso impacto deste retorno simultâneo”.

Reproduzimos a seguir (**Tabela 1**) o plano de forma sonata apresentado no Tratado de Bas. Este esquema não é mais que um padrão básico de sonata, pois cada obra pode apresentar diferenças em maior ou menor grau.

<b>SEÇÃO</b>	<b>FUNÇÃO HARMÔNICA</b>
<b>EXPOSIÇÃO (A)</b>	
Introdução	Modulante
a) 1º Tema	Tonalidade principal
b) Transição	Modulante
c) 2º Tema	Tonalidade secundária
Codetta	
<b>DESENVOLVIMENTO(B)</b>	
Desenvolvimento temático	Modulante
<b>REEXPOSIÇÃO ( A' )</b>	
a') 1º Tema	Tonalidade principal
b') Transição	Modulante
c') 2º Tema	Tonalidade principal
Coda	

**Tabela 1.** Estrutura básica da forma sonata. (BAS, 1964, p. 315)

Sobre esta organização, Grout e Palisca comentam:

“este esquema da forma sonata é, evidentemente, uma abstração, na qual se dá especial atenção à estrutura tonal e aos elementos melódico-temáticos da construção da sonata. Assim entendido, ajusta-se a um grande número de andamentos de sonata do período clássico e do século XIX, mas há muitos mais (incluindo a maior parte dos que foram escritos por Haydn) que só muito dificilmente se enquadram, ou não se enquadram mesmo, neste esquema.” (GROUT e PALISCA, 1994, p. 486)

Portanto, o plano da forma sonata é uma idealização do passado quando ele não mais existia. A forma existe apenas como um processo dialógico em que procedimentos padrões são apenas parte das possibilidades composicionais (Hepokoski e Darcy, 2006, p. 10). Estes padrões, por sua vez, são suscetíveis às transformações do sistema composicional, o que explica, por exemplo, a expansão da forma sonata acompanhando a expansão harmônica no Romantismo.

De acordo com Webster (2001, p. 686) “a base desta expansão é a aceitação dos modos maior e menor como representações igualmente válidas da tônica”. Outro indício das

mudanças são as novas maneiras de empregar a dissonância: os contrastes são elaborados através de modulações para regiões cada vez mais distantes da tônica, as relações de medianas começam a substituir a oposição entre tônica e dominante e há ainda o desenvolvimento motivico tornando-se elemento estrutural fundamental em detrimento das relações harmônicas funcionais.

O que caracteriza este momento do século XIX é o enfraquecimento das rígidas convenções formais. A forma sonata continua a ser empregada apenas como representante da tradição clássica e justamente devido ao seu prestígio alcançado no Classicismo (BAIRSTOW, 1949, p. 98). A forma sonata perde relevância à medida que o século XIX avança e, segundo Rosen (1988, p. 365), terá pouca influência para a história dos estilos dos séculos XIX e XX, pois “não os origina e tampouco é por estes estilos modificada.”

Para Bairstow outros gêneros de composição conquistam espaço com o Romantismo (1949, p. 98), vê desenvolverem-se dois estilos: de um lado, a música programática e vocal, em confluência com a estética romântica que conta com uma forte presença do elemento literário e, por outro lado, a permanência das formas instrumentais de grande escala que tem na forma sonata seu principal representante. Em paralelo surgem outras formas instrumentais de diversas denominações, como valsas, mazurkas, improvisos, baladas, entre outras, que possuem em comum o fato de constituírem obras de curta duração. Neste processo a forma sonata tende a tornar-se um molde, uma referência ao status que conquistara no período Clássico, já que no Romantismo, com a gradual transformação da sintaxe musical, o enfoque deixa de ser a forma e passa a se concentrar sobre o material a ser desenvolvido.

Esta situação cria as condições necessárias para o surgimento da chamada sonata cíclica. Segundo Zamacois (1979, p. 202), a sonata cíclica se caracteriza pela “unificação das diferentes partes da obra por meio de determinados temas ou células de temas que não se fecham em um só movimento.” Estes materiais, através de transformações, estão presentes em toda a obra e contribuem para a unidade do conjunto.

Este novo material musical, baseado em transformações motivicas, fragmentação temática e expansão harmônica já não condiz com as propriedades de simetria e equilíbrio da sonata clássica, o que levará ao abandono gradativo dessa forma e substituição por outras mais adequadas à estética romântica, em um processo no qual a forma surge do próprio desenrolar do material musical no tempo.

Foram poucas as inovações formais na música do século XIX até o início do século XX. Enquanto a linguagem harmônica se transformava drasticamente, na maioria dos casos manteve-se a tendência romântica de utilizar formas expandidas do classicismo. O uso das

formas clássicas foi um mecanismo usado para garantir a organização formal, atribuir coerência e, mais à frente, até mesmo auxiliar a compreensão dos discursos atonais em um período de experimentações onde cada obra era uma realização estética individual e complexa.

No século XX, alguns compositores continuaram a empregar a forma sonata. É o caso, por exemplo, de Richard Strauss, Hindemith, Elgar, Britten, Copland, Piston, Milhaud, Prokofiev e Shostakovich, além de Stravinsky e Bartók, que adaptaram a forma à sua linguagem harmônica particular (WEBSTER, 2001, p. 688).

Assim, esta breve incursão sobre as origens da forma sonata, suas transformações através dos diferentes estilos e sua relação com a tonalidade, contextualiza nossa abordagem das formas sonatas no Opus No. 1 de Alban Berg, cuja linguagem na época da composição está conectada a um pós-romantismo que se encaminha para a atonalidade, no Opus No. 33a, de Arnold Schoenberg, que se constitui em uma sonata dodecafônica, e ainda na Sonata 1942, de Cláudio Santoro.

O objetivo final ao analisarmos estas obras será verificar de que modo elas ainda se constituem, ou não, como sonatas, a partir do momento em que não se filiam à prática musical tonal tradicional e, portanto, abdicam das possibilidades harmônicas deste sistema que antes garantia a estruturação e o desenrolar temporal dessa forma. Não havendo um panorama harmônico tradicional buscaremos explicitar as bases com as quais se faria possível estruturar uma forma sonata a partir de uma linguagem atonal para, finalmente, descortinarmos a relação existente entre esta forma clássica e os novos processos composicionais do século XX.

### 3 – ALBAN BERG – SONATA, OPUS 1

#### 3.1 – Contexto

Diferindo das outras duas obras que analisaremos neste trabalho, identificadas sob a estética dodecafônica, a Sonata Opus No. 1 de Alban Berg, escrita em 1908, apresenta-se como um exemplo do processo de transição da música tonal do pós-romantismo para a música chamada ‘atonal’ que se estabelecerá a partir do final da primeira década do século XX.

Para Dunsby e Whitall (1988, p. 123), a tonalidade estendida do século XIX aumentou a incidência de cromatismos e de dissonâncias, que, no entanto, ainda continuavam subjugadas ao sistema diatônico, fato que ocorria também com a simetria de acordes como as tríades diminutas e aumentadas e os acordes de sétima diminuta. A simetria já se manifestava no contraste entre as regiões em relação à tônica central, na construção fraseológica e, conseqüentemente, na forma. Constituindo-se como um dos principais fatores disruptivos para o sistema tonal, a simetria passaria a fazer parte da linguagem atonal devido ao seu potencial de dirigir a organização musical e suas estruturas (DUNSBY e WHITALL, 1988, p. 125).

Schoenberg (1984, p. 146) reconhece no processo de desagregação do sistema tonal um fenômeno que denominou “emancipação da dissonância,” indicando o fim da distinção entre consonância e dissonância e, por conseguinte, o fim da hierarquia entre alturas e a falência da rede de funcionalidades do sistema tonal:

“O estilo baseado nesta premissa tratará as dissonâncias como consonâncias e renunciará ao centro tonal. Não se estabelecendo nenhuma referência modulatória, fica excluída a modulação” (Schoenberg, 1984, p. 146).

Para Kramer<sup>1</sup>, (1981, p. 191) a transição da harmonia do período Clássico para o Romântico, e deste para a atonalidade, é “comumente descrita sob o ponto de vista de Schoenberg”, ou seja, em um pensamento de evolução histórica, em que, através do aumento

---

<sup>1</sup> KRAMER, L. The Mirror of Tonality: Transitional Features of Nineteenth-Century Harmony. **19th-Century Music**, Berkeley, v. 4, No. 3, p. 191-208, Spring. 1981.

gradual do cromatismo, as funções tonais seriam obscurecidas até culminarem no rompimento com o sistema tonal. Neste processo, Schoenberg atribui grande importância ao desenvolvimento motivico, como se pode perceber em vários momentos de todo o corpo teórico de sua obra. Sobre a tonalidade suspensa, Schoenberg afirma, por exemplo:

“Pelo que diz respeito à tonalidade suspensa, depende totalmente do tema. Este deve, através de suas viragens, fornecer o motivo para semelhante liberdade harmônica” (SCHOENBERG, 1999, p. 529).

Os parâmetros de harmonia, forma e processos temáticos se transformam conjuntamente, devido à harmonia flutuante necessitar de uma ampla articulação, refletindo-se na configuração fraseológica e formal (SCHOENBERG, 1999, p. 528). Assim, as transformações ocorridas no período romântico, conduzem, no fim do século XIX, a um deslocamento da função estrutural da harmonia para o motivo, causando uma mudança na sintaxe musical que acabaria por instituir este último como elemento estruturador, capaz de gerar a obra através de processos de transformação (ROSEN, 1996, p. 13). Para Schoenberg:

“os fatores constitutivos do motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui normalmente uma harmonia inerente. Visto que quase todas as figuras de uma peça revelam algum tipo de afinidade para com ele, o motivo básico é frequentemente considerado o “germe” da ideia (...)” (SCHOENBERG, 1993, p. 35).

A técnica, segundo Schoenberg, que possibilita o desenvolvimento motivico, e que, por consequência, estrutura também a forma, ficou conhecida como *variação progressiva*<sup>2</sup> (SCHOENBERG, 1984, p. 255). Schoenberg atribuiu este termo a uma técnica que identificou na estruturação da música de Brahms<sup>3</sup>, a qual contrapõe à obra de Wagner, onde os mecanismos de variação não implicam em transformação total do aspecto motivico e sim em identificação através de repetição (SCHOENBERG, 1984, p. 96-97).

---

<sup>2</sup> ‘Developing variation’

<sup>3</sup> Para um estudo aprofundado da técnica de variação progressiva em Brahms ver: Frisch, W. **Brahms and the Principle of Developing Variation**. University of California Press, Berkeley, 1990.

Para Schoenberg (1993, p. 36), na variação motívica os fatores a serem transformados dependem do objetivo composicional, pois “é possível produzir uma variedade de formas-motivo adaptáveis a cada função formal.” E continua:

“A música homofônica poderia ser denominada de estilo da ‘variação progressiva’. Isto significa que na sucessão de formas-motivo, obtidas pela variação do motivo básico, há algo comparável ao desenvolvimento, ao crescimento de um organismo.” (SCHOENBERG, 1993, p. 36.).

Para Pisk (1976, p. 40, apud DUNSBY e WHITALL, 1988, p. 155) através da técnica composicional de variação, o motivo torna a coerência na música possível, “não somente pela repetição exata, sutis mudanças na melodia, ritmo e harmonia, mas pela alteração de som e caráter”. O conceito de variação progressiva (ou variação em desenvolvimento), embora tenha sido usado por Schoenberg apenas em referências à música tonal, teria sido empregado por ele como procedimento estruturador de sua obra tanto atonal quanto dodecafônica. Este conceito foi retomado por teóricos no século XX que passaram a aplicá-lo também à música atonal. As fontes primárias para a compreensão e posterior desenvolvimento da variação progressiva encontram-se nos próprios textos de Schoenberg, principalmente em *Estilo e Ideia e Fundamentos da Composição Musical* (BOSS<sup>4</sup>, 1992, p. 125).

Para Schoenberg o termo ‘*variação*’ indica a repetição de algumas características enquanto outras são mantidas, e ‘*progressiva*’ implica em técnicas de expansão e extensão, assim como de redução, condensação e intensificação. (Schoenberg, 1970, p. 9 e 58, apud DUNSBY e WHITALL, 1988, p. 158).

Na música atonal a variação progressiva torna-se particularmente importante porque a partir do momento em que a música abandona o tonalismo e se fragmenta, passando do motivo para a pequena célula, veremos emergir um método composicional quase que inteiramente baseado nestas transformações progressivas que atingem tanto o aspecto melódico quanto harmônico e formal da composição, embora neste repertório a técnica não seja semelhante à aplicada sobre os motivos na música tonal, já que em contexto atonal os motivos são vistos mais como uma sucessão de intervalos ordenados do que como um padrão melódico.

---

<sup>4</sup> BOSS, J. Schoenberg’s Op. 22 Radio Talk and Developing Variation in Atonal Music. **Music Theory Spectrum**. Berkeley, v. 14, n. 4, p. 125-149, 1992.

Para o Opus 1 de Alban Berg este processo é fundamental (SCHMALFELDT<sup>5</sup>, 1991, p. 79), pois será através dele que os três motivos harmônico-melódicos iniciais são transformados, determinando o desenrolar da obra inteira e garantindo a consistência em uma textura harmônica complexa, onde acordes de quartas, acordes aumentados, diminutos, de nona, e outros alterados caracterizam o que Schoenberg denomina “harmonia errante”, onde os eventos isolados constituem-se em realizações propositadamente ambíguas em seu significado harmônico (SCHOENBERG, 2004, p. 187).

Assim, na ausência da funcionalidade harmônica, que através do conflito entre tonalidades, da necessidade de resolução e de movimentos cadenciais, mantinha a estruturação da forma sonata, veremos que os aspectos temáticos tornam-se responsáveis pela organização formal, assegurada também pelos diferentes andamentos atribuídos a cada seção do Op.1.

Observe na **Tabela 1**, as seções do Opus 1, associadas aos andamentos:

SEÇÃO	COMPASSO	ANDAMENTO
<b>EXPOSIÇÃO</b>	<b>1 – 56</b>	<b>Tempo I</b>
TEMA A1	1 – 10	Tempo I, Allegro Moderato
TEMA A2	11 – 15	Più Animato
PONTE	16 – 29	Tempo I
TEMA B1	30 – 36	<b>Più Lento, Tempo II</b>
TEMA B2	37 – 49	A tempo (Tempo II)
FECHAMENTO	50 – 56	<b>Molto Più Lento, Tempo III</b>
<b>DESENVOLVIMENTO</b>	<b>57 – 110</b>	Quasi Tempo I, ma più lento
DES. 1	57 – 71	Quasi Tempo I, ma più lento
DES. 2	71 – 100	animato
DES. 3	101 – 110	Tempo più lento, (II)
<b>RECAPITULAÇÃO</b>	<b>110 – 180</b>	<b>Tempo I</b>
TEMA A1	111 – 131	Tempo I
TEMA A2	132 – 137	Non ritardare

<sup>5</sup> SCHMALFELDT, J. Berg's Path to Atonality: The Piano Sonata, Op. 1. In: **Alban Berg, Historical and Analytical Perspectives**. New York: Oxford University Press, 1991, p. 79-110. Edited by David Gable; Robert Morgan.

TEMA B1	138 – 143	<b>Tempo Lento (II)</b>
TEMA B2	143 – 167	Veloce
<b>CODA</b>	<b>168 – 180</b>	<b>Tempo molto più lento (III)</b>

**Tabela 1:** Plano formal da Sonata Opus 1, associado aos andamentos.

Esta organização pode ser verificada na partitura da obra que apresentamos no final do capítulo (p.37), onde também estão resumidos os outros apontamentos analíticos desenvolvidos no decorrer do capítulo.

Para Cook (1992, p. 262), uma forma tradicional, como a forma sonata, consiste “essencialmente na expectativa que o ouvinte tem quando ouve a peça”. Esta expectativa na sonata clássica consiste em ouvir o deslocamento de uma tonalidade a outra, apresentadas como opositoras, em uma relação de tensão que é resolvida apenas no fim da obra com o retorno da tônica. Este drama tonal é projetado e iluminado pelos processos temáticos, passagens cadenciais, repetições e cesuras.

Já na obra de Berg, de acordo com Jarman (1985, p. 16) é bastante difícil para o ouvinte identificar as formações harmônicas, dada a ambiguidade tonal que permite que um acorde seja resolvido de inúmeras maneiras diferentes. Sobre a harmonia em Berg, Jarman comenta:

“A característica de intensidade emocional da música de Berg deriva do fato de que, por extensas passagens, as estruturas de acordes individuais implicam em uma resolução que não se realiza” (JARMAN, 1985, p. 16).

Isto a que Jarman se refere é característica de grande parte das obras pós-românticas baseadas no que ficou conhecido como harmonia flutuante e que teve em Wagner e Mahler seus maiores expoentes (SCHOENBERG, 1999, p. 528). Porém, diferindo da harmonia flutuante empregada por estes compositores, a prática de Berg é quase atonal e a fundamentação harmônica se dá mais pela verticalização e interação motívica do que por qualquer procedimento ligado à funcionalidade do sistema diatônico (DEVOTO, 1991, p. 59).

A seguir demonstraremos os tipos de processos de desenvolvimento motívico com os quais a Sonata Opus 1 é estruturada e como estes processos interagem com as harmonias

quartais e de tons inteiros dentro de um contexto em que as referências tonais são apenas parte de um cabedal de técnicas que o compositor tinha à sua disposição.

A partir da análise da interação destes aspectos com suas estruturas adjacentes tentaremos elucidar a aplicabilidade da forma sonata nesta obra inaugural para o modernismo musical que, ao mesmo tempo em que resume as conquistas harmônicas do romantismo, anuncia diversas inovações que se concretizariam no decorrer das primeiras décadas do século XX.

### 3.2 Análise da Sonata Opus 1, de Alban Berg

Vários foram os analistas que perscrutaram esta obra, dentre os quais Douglas Jarman, Allen Forte, Theodor Adorno e, mais recentemente, Janet Schmalfeldt e Bruce Archibald. Abordaremos o Op.1 citando as ideias destes autores sempre que necessário.

Primeiramente, todos os autores concordam que a primeira frase da peça apresenta todos os materiais geradores, como pode ser visto no **excerto 1**:

**Excerto 1:** Compassos 1 a 4. Observe na linha superior: motivo a: [G, C, F#], motivo b: [G, Eb, B], motivo c: no soprano: [D-C#], e [G-F#], no contralto.

Os motivos principais são apresentados independentemente nesta primeira frase, que funciona como um preâmbulo da obra. Aqui eles apresentam-se melodicamente, mas sua principal característica consiste em sua propensão a formar harmonias distintas que serão desenvolvidas no decorrer da obra e, que articuladas, respondem pela estruturação de todos os

outros elementos temáticos e formais (SCHMALFELDT, 1991, p. 90). Veja a seguir as características harmônicas destes motivos:

Motivo [a], (c.1): G-C-F#. Os intervalos contidos neste motivo (4ª e trítone) terão importância estrutural, como veremos em seguida. De acordo com Archibald<sup>6</sup>, (1985, p. 93), estas três notas representam o motivo primário da sonata e constituem um material de uso comum no círculo de Schoenberg neste período de transição entre a música tonal e atonal. Consiste no que ficou conhecido como “tríade atonal”, porque contém os intervalos de máxima dissonância para o tonalismo (segunda menor e trítone). No entanto, Archibald salienta que no Op.1 este material aparece apenas melodicamente, pois quando ocorrem as harmonias quartais as 4ªs nunca são aumentadas.

- Motivo [b], (c.2): G-Eb-B. (3ªM). Formado por uma figuração de terças maiores descendentes na melodia, este motivo configura todas as tríades aumentadas empregadas na obra, de maneira a representar um de seus alicerces, a simetria, pois além de formar a tríade aumentada, gera, a partir desta, a escala de tons inteiros, também simétrica. Esta qualidade de simetria é um dos princípios fundamentais para a música atonal devido ao seu poder de desestabilização da hierarquia do sistema tonal, e é utilizada em Berg a partir de eventos individuais que passam a ter importância estrutural quando caracterizam frases e seções. Em suas obras posteriores outras possibilidades de organização a partir da qualidade de simetria passarão a ser empregados sistematicamente. (JARMAN<sup>7</sup>, 1987, p. 274) Observe no **exemplo 1** que a escala de tons inteiros contém duas tríades aumentadas<sup>8</sup>:



**Exemplo 1:** Escala de tons inteiros (de número 1), tríades aumentadas.

<sup>6</sup> ARCHIBALD, B. Berg's Development as an Instrumental Composer. In: **The Berg Companion**. London: MacMillan Press, 1985, p. 93-97. Edited by Douglas Jarman.

<sup>7</sup> JARMAN, D. Alban Berg: The Origins of a Method. **Music Analysis**, Oxford, v. 6, No. 3. p. 273-288, Oct. 1987.

<sup>8</sup> Para a formação da escala de tons inteiros a partir da tríade aumentada e de outros acordes errantes, ver também Schoenberg, 1999, p. 538 e seguintes.

- Motivo [c]: D-C# (c.3), intervalo de semitom. Relação de cromatismo (repetida como prolongamento no contralto). O cromatismo no Op.1, além de denunciar sua herança e dependência para com a música wagneriana, conquista importância estrutural, pois através de encadeamentos cromáticos todos os elementos são conectados e o discurso se dá como um fluxo contínuo.

Além de apresentar as células que constituem o material básico da obra, a primeira frase, em que é apresentado o primeiro tema, apresenta uma micro realização da estrutura em larga escala da sonata e confirma a sua tonalidade em uma progressão em Bm. Observe novamente a primeira frase da sonata no **excerto 2**:

The image shows a musical score for piano, measures 1-4. The key signature is B minor (two sharps: F# and C#) and the time signature is 3/4. The melody in the right hand is chromatic, moving from D4 to C#4. The bass line in the left hand provides harmonic support. The progression is labeled with Roman numerals: ii° (measure 1), ii7 (measure 2), vii° (measure 3), V (measure 4), and i (measure 5).

**Excerto 2:** Compassos 1-4. A harmonia confirma a tônica da obra.

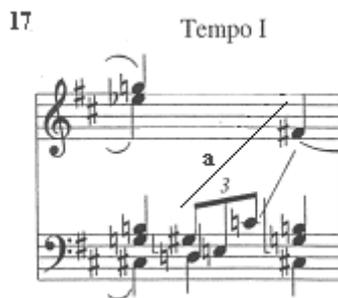
É o único momento em que ocorre uma progressão cadencial como esta, logo após a cadência a tonalidade se desvanece, permanecendo o tempo todo como harmonia flutuante, voltando a confirmar a tonalidade de Bm apenas nos últimos compassos. Na ausência da clareza tonal, outros aspectos deverão garantir a coerência da obra. Nesta sonata serão as operações sobre os motivos apresentados na primeira frase do Tema 1 que engendrarão o movimento, desde os eventos locais até a forma global resultante (SCHMALFELDT, 1991, p. 79).

Como afirma Archibald (1985, p. 93), o aspecto mais importante destes motivos é o fato de serem motivos harmônicos. Ou seja, são configurações intervalares a princípio motivicas, mas que no decorrer da obra constituem células responsáveis pela manutenção da identidade harmônica mesmo após sofrerem transformações diversas. Seguindo a prática comum ao romantismo e pós-romantismo, e mantida pelos compositores da 2ª Escola de

Viena, o motivo apresenta importante função estrutural. Observe nos excertos que se seguem diferentes apresentações do motivo [a]:



**Excerto 3:** (c.11). Início do Tema 1B. Motivo [a], manutenção do padrão rítmico em relação à sua primeira apresentação.



**Excerto 4:** (c.17). Motivo [a] no início do episódio desenvolvido sobre o Tema 1A.

No **excerto 4** o motivo [a] é reapresentado, com variação rítmica e acréscimo de intervalo, mas mantendo o perfil melódico e, principalmente, sua identidade harmônica marcada pela recorrência do intervalo de 4<sup>a</sup>. A técnica de variação aqui ainda é bastante típica do sistema tonal, conforme as possibilidades de variação motívica apresentadas por Schoenberg em *Fundamentos da Composição Musical* (1996, p. 37-38).

O motivo [a] visto como uma sobreposição de intervalos de 4<sup>a</sup> é acrescido de significado harmônico e formal, na medida em que denota regiões e momentos estruturais importantes da forma sonata através de sua harmonia característica. Observe no **excerto 5**, uma progressão de acordes quartais oriundos também do motivo [a]:



**Excerto 5:** (c.27). Progressão em acordes quartais.

No **excerto 5** vê-se que a primeira sonoridade da sonata, demarcada anteriormente como um *ii grau meio diminuto* perde sua funcionalidade tonal transformando-se em uma estrutura atonal autônoma (SCHMALFELDT, 1991, p. 95). Além disso, o motivo [a] perde também seu aspecto melódico, transformando-se em elemento estrutural harmônico para a obra.

A partir destes exemplos do emprego do motivo [a] na sonata de Berg constata-se a maneira como a variação progressiva atua. Para Schmalfeldt os resultados dos procedimentos de variação sobre o motivo [a] resumem-se a quatro aspectos. O primeiro deles é a transferência do ritmo para outros materiais da obra, contribuindo para a criação de formas-motivo. Em segundo, contribui para a demarcação das regiões temáticas subsequentes na Exposição, dado o seu contorno melódico que faz do início destas subseções um evento reconhecível. Em terceiro, Schmalfeldt identifica a formação das harmonias quartais e, por último, afirma que o tratamento dispensado por Berg a este motivo antecipa a manipulação de conjuntos de sua posterior música atonal (SCHMALFELDT, 1991, p. 96).

Este tratamento motivico é um exemplo do processo que ocorre na música pós-romântica em relação à transformação do motivo conforme compreendido e empregado entre os séculos XVIII e XIX para uma nova concepção no século XX, quando perde suas características de registro, ritmo e ordem, resguardando apenas a identidade harmônica do conjunto básico da ideia musical, tornando-se o princípio construtivo principal da música pós-tonal (STRAUS, 1990, p. 26).

Identificar estas harmonias na obra de Berg é fundamental para a compreensão de sua sonata. Embora ela apresente a tonalidade de Si menor, a sonoridade característica é, na maior parte do tempo, de tons inteiros que, conforme explicitado anteriormente, é gerada a partir do motivo [b]. Veja no **excerto 6** um exemplo de como isso ocorre:

**Excerto 6:** (c.7-11:1). Variações sobre o motivo [b], caracterizando a sonoridade da escala de tons inteiros.

**Excerto 7:** (c.31). Tríade aumentada no primeiro tempo, a sonoridade resultante é da escala de tons inteiros 2, a qual pertencem todas as notas deste compasso.

No **excerto 6** são apresentadas as frases que concluem a primeira parte do tema 1. Já o compasso apresentado no **excerto 7** compreende o início do Tema 2A. O segundo tema, embora apresente um panorama harmônico onde se pode reconhecer um centro tonal em D, possui em sua estrutura a presença constante dos hexacordes de Tons Inteiros. Mesmo em meio a uma harmonia ambígua, é possível perceber que o tema 2A, ao referir-se à D, segue a prática tonal de elaborar o segundo tema sobre a tonalidade relativa maior, caso o centro tonal da forma sonata seja uma tonalidade menor.

Já no Tema de Fechamento da Exposição da Sonata, qualquer reminiscência de funcionalidade tonal é abolida, sendo a harmonia elaborada através da alternância entre as duas versões das escalas de tons inteiros. Observe o **excerto 8**:

The image shows a musical score for measures 49, 50, and 51. The tempo is marked 'Viel langsamer'. The piano part is marked 'pp legato'. The score includes a bracketed section labeled 'T.I. 1' and a sequence of fingerings: T.I. 2, T.I. 1, T.I. 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2.

**Excerto 8:** (c.49-52.1). Início do Tema de Fechamento da Exposição. Alternância entre as escalas de Tons Inteiros.

Neste trecho o material motivico [b] da frase de abertura da sonata é recriado fundamentando a harmonia de tons inteiros, que se destaca como sonoridade predominante, apesar da saturação cromática e da progressão também cromática em cada voz independente.

Destas relações cromáticas chegamos ao motivo [c] da sonata. Este motivo, movimento cromático descendente, representa não só um motivo harmônico-melódico que sofrerá variações no decorrer da sonata, como também expressa o cromatismo que perpassa toda a obra na condução individual das vozes, adquirindo importância estrutural por conectar os materiais, de maneira que podemos encontrar harmonias quartais, acordes aumentados e escalas de tons inteiros, acordes de passagem e harmonias tonais momentâneas interligadas através de deslizamentos cromáticos, garantindo a unidade da obra (JARMAN, 1985, p. 21). Assim, uma aparente textura cromática pode encobrir uma complexa rede harmônica onde os materiais se mantêm o tempo todo conectados e onde cada evento “afeta a natureza e função do próximo evento” (SCHMALFELDT, 1991, p. 98).

Agora observe mais uma vez a frase de abertura da sonata no **excerto 9**:

**encadeamento cromático**

**Excerto 9:** (1-4). O movimento cadencial tonal é conduzido por deslizamento cromático do baixo, que, somado ao contralto, constitui intervalos de 7ª.

No **excerto 9** o cromatismo no baixo efetua a condução harmônica e conecta os diferentes motivos que implicam em harmonias distintas. Desta maneira temos um exemplo do que ocorrerá no decorrer da obra em relação à condução das vozes e articulação entre os diferentes materiais. DeVoto<sup>9</sup> (1991, p. 66) salienta a manutenção do intervalo de 7ª entre o baixo e o contralto, formação intervalar recorrente na obra.

DeVoto atenta para a importância desta condução discursiva que Berg utiliza e a define como ‘rastejar’ *cromático*<sup>10</sup>, conceito aplicado a determinado “comportamento contrapontístico”, onde as vozes caminham independentemente, sem direção específica e gradualmente, por semitons ou tons. Trata-se de uma técnica que ocorre onde a conexão entre os acordes depende mais do contraponto do que de funções tonais, a sucessão de fundamentais perde importância e a harmonia é dominada por relações tonais remotas, pois esta condução das vozes, frequentemente cromática, tende a “subverter as progressões harmônicas”, além disso, este tipo de contraponto tem sua própria propensão a gerar harmonias e estas são mais variadas do que permitiria o sistema diatônico (DEVOTO, 1991, p. 57).

Já para Kramer (1981, p. 191)<sup>11</sup>, o conceito de ‘rastejar cromático’ é um mito (um mito porque muitas obras instáveis harmonicamente não são necessariamente cromáticas, enquanto muitas obras cromáticas tem sua harmonia direcionada) que ajuda a compreender um corpo de obras que ainda se encontra historicamente indefinido na virada do século e que tem suas funções estruturais ainda não sistematizadas. Observe o **excerto 10**:

<sup>9</sup> DE VOTO, M. Alban Berg and Creeping Chromaticism. In: **Alban Berg: Historical and Analytical Perspectives**, New York: Oxford University Press, 1991, p. 57-78, Edited by David Gable; Robert Morgan.

<sup>10</sup> *Creeping Chromaticism*.

<sup>11</sup> KRAMER, L. The Mirror of Tonality: Transitional Features of Nineteenth-Century Harmony. **19th-Century Music**, Berkeley, v. 4, No. 3, p. 191-208, Spring. 1981

89 *fff* *sempre cresc.* *allarg.*

90 *riten. e dim. (bis pp)*

92 *ffff* *sempre espr.*

Chord symbols:  $V_9$ / $H$ ,  $III_7^-$ / $H$ ,  $II_7^-$ / $H$ ,  $Db: ii_7$ ,  $IV^+$ ,  $I^+$ ,  $vii_7$ ,  $III^+$ ,  $6^+$ ,  $vii^-$ ,  $4^{\circ}$ .

Triads: T.L1, T.L2.

**Excerto 10:** (c.92-95). Parte central do desenvolvimento. Predominância dos chamados acordes ‘errantes’.

No **excerto 10** temos uma análise harmônica indicando a tonalidade flutuante, com centro em Db, porque no compasso 89 há um acorde de nona de dominante com a fundamental omitida, acorde este que em um contexto de tonalidade flutuante é suficiente para confirmar o centro tonal (SCHOENBERG, 1999, p. 529). Este acorde, somado aos aspectos fraseológicos, ao gestual e à dinâmica, indica um momento estrutural importante, em que o desenvolvimento encaminha-se ao clímax da obra. A tonalidade flutuante caracteriza-se ainda pelos acordes aumentados, acorde diminuto com 7ª, acorde de 6ª aumentada e acordes de quarta, conforme indicados no **excerto 10**.

Observe também neste trecho (**excerto 10**, acima) nos compassos 92, 93 e 94, as tríades aumentadas, cada uma indicando alternadamente um dos hexacordes de tons inteiros, de maneira semelhante ao ocorrido no Tema de Fechamento da Exposição (**excerto 8**). No compasso 92 a sonoridade de tons inteiros é predominante, enfatizada pelas notas do soprano,

mas na passagem entre os compassos 93 e 94 o contexto tende à atonalidade com uma tríade aumentada resolvendo em um acorde de sexta aumentada através de cromatismo.

Ainda no compasso 92 (1º tempo) ocorre o ponto culminante não só do desenvolvimento, mas da obra, cuja forma se desenvolve como um arco. Esta ocorrência representa o momento de máxima tensão da sonata, possibilitado pela direcionalidade mantida pelo desenvolvimento motivico, ao qual se somam caracterizações temáticas de registro, tessitura e dinâmica. A partir deste evento se inicia uma distensão que gradativamente conduzirá para a seção de Reexposição. Nota-se que este acorde central, marcado como **ii7** de Db, é um acorde quartal formado pelas notas F, B e Eb, representante, portanto, do motivo **a**, em um ponto estrutural importante, localizado no centro da obra.

Outro acorde de quartas ocorre no compasso 95 como resolução de uma tríade diminuta de sétimo grau (**excerto 10**). Este acorde inicia uma região fundamentada em harmonias quartais, (compassos 95-100), que efetua a transição para a terceira parte do desenvolvimento, em si mesmo uma condução para a Reexposição.

Anteriormente afirmamos que os materiais harmônicos de naturezas diferentes estão interligados através de cromatismo. Examinando o trecho apresentado no **excerto 10**, vemos que a condução das vozes alterna relações cromáticas (observe o caminhar do baixo entre os c. 92-95) e de tons inteiros, ocorrendo o processo para o qual DeVoto (1991, p. 57) chamara a atenção, em que as relações contrapontísticas têm maior função formal que as formações harmônicas verticais.

Após identificarmos os materiais empregados por Berg e analisarmos os processos que os desenvolvem na geração da obra podemos observar a relação entre as seções e os materiais que as caracterizam. Observe a **Tabela 2**:

SEÇÃO	COMPASSOS	MATERIAIS
<b>EXPOSIÇÃO</b>	<b>1 – 56</b>	
TEMA A1	1 – 10	Bm, TI, acordes aumentados
TEMA A2	11 – 15	D, G,
PONTE	16 – 29	A, Ab, E
TEMA B1	30 – 36	D, TI, acordes quartais
TEMA B2	37 – 49	TI, acordes quartais
FECHAMENTO	50 – 56	TI
<b>DESENVOLVIMENTO</b>	<b>57 – 110</b>	
DES. 1	57 – 71	C#
DES. 2	71 – 100	Tons inteiros, harmonias quartais
DES. 3	101 – 110	E, quartais, aumentados
<b>RECAPITULAÇÃO</b>	<b>110 – 180</b>	
TEMA A1	111 – 131	Bm
TEMA A2	132 – 137	Bm
TEMA B1	138 – 143	B, E, TI
TEMA B2	143 – 167	TI
<b>CODA</b>	<b>168 – 180</b>	TI, Bm

**Tabela 2.** Plano Formal da Sonata Opus 1, associado aos materiais predominantes em cada seção.

Conforme pode ser observado na tabela 2, a sonata de Berg possui um plano formal característico de grande parte das sonatas bitemáticas clássicas. Contudo, estes temas não se apresentam como opostos, pois são elaborados sobre o mesmo material motivico. Mesmo quando este material motivico é empregado de maneira a gerar uma região harmônica, esta dificilmente se estrutura como contrastante, pois os três motivos básicos continuam funcionando como base temática:

Observe o **Excerto 11**, a seguir:

Più lento (Tempo II)  
Langsamer als Tempo I

**V**  
**III**

**Excerto 11:** (c.30). Início do tema 2A.

Observe que o acorde de dominante de D indica a região tonal do segundo tema. No entanto, a tonalidade não chega a se estabelecer, prevalecendo formações de tons inteiros, acordes ambíguos e movimentos cromáticos. O padrão rítmico do soprano é uma transformação do motivo [a], lembrado também pelo salto ascendente G#-E. A tríade aumentada conecta-se claramente com o motivo [b] e as relações de cromatismo são originárias do motivo [c], da primeira frase do Tema 1A. Ocorre, portanto, no Tema 2, uma compressão do material da primeira frase, em um exemplo de como a variação progressiva estrutura a obra, fazendo dela um processo contínuo de transformação motivica e temática, que mantém a unidade e, por outro lado, a aproxima da linguagem atonal expressionista de fluxo contínuo.

Contudo, não há dúvidas de que o Opus 1 seja realmente uma forma sonata, já que possui temas facilmente identificáveis e todas as seções típicas de uma sonata clássica: Exposição, Desenvolvimento, Reexposição e Coda e, dentro destas, temas, transições e temas de fechamento. Além disso, em uma prática análoga a do sistema tonal, cada tema tem um centro tonal na mesma relação que na forma sonata tradicional e o desenvolvimento, dividido em três partes, apresenta processos de condensação e fragmentação do material. Assim, à superfície, o Opus 1 não diferencia-se da forma sonata tonal, porém, nas estruturas profundas, os processos que edificam a forma são totalmente ligados ao pós-romantismo e apontam para a música atonal. No entanto, estes materiais, ao serem usados para a estruturação de uma forma sonata acabam por necessitar de parâmetros como registro, andamento, dinâmica e textura, que passam a ter relevante papel estrutural, porque deles dependem o reconhecimento e o contraste temático.

### 3.3 – Conclusão

Berg elabora seu discurso musical utilizando elementos desenvolvidos no fim do romantismo e os deslocando para a composição atonal. Entre estes elementos que primeiramente deturpam a tonalidade e acabam por se tornar entidades harmônicas com significado próprio, temos a escala de tons inteiros, as tríades aumentadas, acordes de nona da dominante, acordes de sexta aumentada e diversos outros acordes “errantes”, cromatismos e harmonias não tríadicas, tais como os acordes quartais.

Para Jarman, embora confirme a tonalidade de Bm, a característica principal da Sonata Op.1, está na sobreposição de 4<sup>as</sup> e de escalas de tons inteiros. Jarman salienta a importância estrutural destes elementos para o desenrolar temático, pois a sobreposição de uma quarta perfeita e uma aumentada (motivo [a]) atribui direcionalidade ao discurso, enquanto a escala de tons inteiros implica em uma harmonia estacionária. (1985, p. 19).

Concluimos a partir destes dados analíticos que as inovações ocorrem principalmente em aspectos relacionados à elaboração harmônica, pois em relação à forma o compositor se mantém ligado ao sistema tonal. Para comprovar o tradicionalismo formal de Berg notemos ainda as marcações formais realizadas nas trocas de seções através da mudança de andamento e, por conseguinte, de caráter (**Tabela 1**). Estas alterações de andamento, além da organização fraseológica, auxiliam o ouvinte na percepção formal e garantem a organização discursiva em um meio harmônico que é ambíguo devido à interação de materiais típicos da tonalidade estendida e do frequente abandono de qualquer alusão tonal.

Observe, por exemplo, o que ocorre na parte dois do desenvolvimento, conforme indicado no **Excerto 12**, a seguir:

**Excerto 12:** (c. 71-76). Extraído do Desenvolvimento No. 2. Harmonia de tons inteiros (alternância entre as escalas 1 e 2). No compasso 76: tríade aumentada resolvendo por cromatismo em um acorde de 4<sup>as</sup>.

Como na forma sonata clássica, o desenvolvimento para Berg parte da fragmentação temática. Neste excerto, sob a sonoridade característica das escalas de tons inteiros há a interação dos três motivos básicos conectados em uma construção fraseológica também típica do sistema tonal, que apresenta um ponto culminante no B $\flat$  do compasso 74, enquanto o acompanhamento mantém um ostinato em D $\flat$ , como nota pedal. Além disso, como em diversos momentos da sonata, o fim da frase no compasso 76 sugere um movimento de resolução, porém, de um material atonal a outro através de condução cromática das vozes. (no c.76 a tríade aumentada resolve cromaticamente em um acorde quartal) (JARMAN, 1985, p. 17).

Assim, concluímos que a nova linguagem que Berg começa a demonstrar no Op. 1 surge dentro das formas tradicionais e dela se afasta, mas o uso de elementos comuns à prática tonal, como a forma sonata e a estrutura fraseológica deslocados para o contexto de uma incipiente música atonal sugere já no início do século a contradição entre a linguagem e a forma, que se tornará mais clara quando do emprego do dodecafonismo.

Porém, a sonata de Berg resulta ainda em uma sonoridade coesa e perceptualmente discernível como uma unidade detentora de funções formais, o que nos leva a concluir que a principal característica desta obra não é sua organização em forma sonata, mas sim as possibilidades que apresenta para a música do século XX, como a não linearidade, as operações sobre conjuntos, a sobreposição de elementos díspares e as citações.

A contradição entre o emprego de uma nova linguagem e formas tradicionais será uma constante no início do século XX, como posteriormente se poderá perceber pela adesão dos compositores da Segunda Escola de Viena às formas clássicas. Tratando-se especificamente de Berg e Schoenberg, o problema formal fará com que a linguagem atonal seja associada a elementos extra musicais, como textos, para se estruturar. Pois, como afirma Schoenberg: “a técnica de composição contemporânea não chegou, todavia, a uma liberdade de construção comparável com a da linguagem” (1984 p. 125), e em seguida questiona: “por que empregar formas rígidas se nosso objetivo é o contrário da rigidez?”

Esta questão manter-se-á durante toda a primeira metade do século XX, com poucos resultados bem sucedidos que consigam gerar a forma a partir do material. Os compositores da Segunda Escola de Viena sustentarão sempre uma ligação com o sistema tonal e seus padrões formais. Webern escapa um pouco a isto, primando por um estilo quase minimalista, enquanto na França há o sentido impressionista da música de Debussy que também altera a percepção temporal. Um novo emprego do ritmo e novas concepções de timbre também trarão resultados, como na música de Stravinsky. Nas primeiras duas décadas a dificuldade em estruturar novas formas com a nova linguagem era uma experiência típica no momento de ruptura com o tonalismo, ocorrendo também com Villa-Lobos no Brasil e Charles Ives nos Estados Unidos, por exemplo.

Na década de 1920, o dodecafonismo surgirá como uma nova tentativa de organização do material atonal, caracterizando-se pela super valorização dos fatores contrapontísticos, seguindo uma tendência que Schoenberg já vislumbrara em seu tratado de Harmonia de 1911:

“Pois, ao que parece, estamos nos dirigindo a uma espécie de nova época do estilo polifônico, e, como nas épocas de outrora, os complexos sonoros serão um produto da condução das vozes: a justificação tão somente através da ‘melódica’” (Schoenberg, 1999, p.536).

Para a organização desta nova música baseada no contraponto, técnicas de desenvolvimento motivico, como a variação progressiva serão fundamentais. Para Schoenberg a variação progressiva é uma técnica que tem em Bach o seu precursor (SCHOENBERG, 1984, p. 72), estando presente também na obra dos clássicos vienenses, através dos quais chegou a Brahms e Mahler e em seguida ao próprio Schoenberg, de maneira que adotando esta técnica Berg estaria também assegurando a herança da tradição clássica austro germânica (SCHMALFELDT, 1991, p. 80).

No que diz respeito à Sonata Op.1, apesar de seu caráter progressivo e de conter um vocabulário que poucos anos depois será suficiente para a criação de um repertório absolutamente desligado do tonalismo e até mesmo antagônico a este, neste momento ainda não se efetiva a ruptura. Isto decorre dos arquétipos tonais que mesmo desligados de sua função original permanecem associados a aspectos estilísticos tradicionais, tais como a concepção de fraseado embasado no pressuposto tonal de tensão-relaxamento e aos planos de construção que apresentam sempre um ponto melódico culminante, onde a tensão atinge seu auge e sua conseqüente descendência. De acordo com Jarman (1985, p. 17), os diferentes níveis de tensão e relaxamento no Opus 1 articulam também as seções, de uma maneira comparável ao que ocorre na música diatônica com a definição de áreas tonais, mas em Berg os eventos não estão conectados por uma relação de funcionalidade como a encontrada no tonalismo. Neste panorama, mesmo quando acordes como os de nona da dominante são usados para a definição de algum centro tonal, a partir de seu aparecimento em locais estruturais importantes, o que transparece na seção são as relações motivicas entre os materiais ao invés de direcionamentos harmônicos ligados a princípios construtivos tonais.

A dissociação entre a forma e a linguagem será assunto também dos próximos capítulos, nos quais averiguaremos a relação entre a forma sonata, a técnica dodecafônica e os procedimentos de variação motivica no Opus 33a de Schoenberg e na Sonata 1942 de Santoro. Antes disso, porém, observe-se o resumo da análise na partitura, a seguir.

# SONATA

Alban Berg  
(1885-1935)

Exposição: 1 - 56

Allegro moderato (Tempo I)

Mäßig bewegt accel. - - - - - rit. - - - - - a tempo

**Bm**

Tema A1: 1-10  
Bm, Tons inteiros e  
acordes aumentados

accel. e cresc.

motivo b

string.

molto rit.

**V**  
**i**

Tema A2: 11-15, centros  
harmônicos em  
D e G

Più animato

Rascher als Tempo I

rit. e dim.

D: **V**  
**V**

**Ponte** poco rit.

**V** de D  
**G**  
(9ª sem a fund.)

Ponte: 16-29  
 modulante: A, Ab, E

Tempo I accel. e cresc. - - - - -

17 a b c

*mf* *f espr.*

E  
 9ª sem fund.  
 (V de A)

21 a b c

*mf* *f* *allarg.*

Ab

24 B+7 marc. B (V de E)

*ff* *marc.*

**Tema B1: 30-36**  
**D, TI, acordes quartais**  
 Più lento (Tempo II)  
 Langsamer als Tempo I

dim. e rit. - - - - -

27 acordes quartais E V A V I

*mp legato*

31 tons inteiros rit. accel. - - - -

espr. p

V I

35 a tempo **Ti** accel. - - - - **Tema B2: 37-49**  
**Tons inteiros, harmonias**  
a tempo **quartais**

mf mf

**Eb<sup>7</sup>**  
**(ii)** **TI**

a b c

38 string. Veloce

f

aum aum

condução cromática

40 cresc. - - - -

(cresc.) - - e - - accel. - - - - - allarg. - - - - -

dim. - - e - - rit. - - - - -

**Tema de Fechamento: 50 - 56**

Tons inteiros  
 molto più lento (Tempo III)  
 Viel langsamer

49 - - - - -

*pp legato*

TI2 TI1 TI2 TI1 TI2 TI1 TI2 TI1 TI2 TI1 **bII** motivo a en cânone

dim. - - e - - poco accel. - - - - - (Tempo I)

53

3<sup>as</sup> maiores por cromatismo  
 variação do motivo b

o motivo a é repetido com variações até voltar à sua forma original, concluindo a seção.

**Desenvolvimento 1: 57-71**  
C#

57 rit. Quasi Tempo I, ma più lento  
Langsamer als Tempo I

*p* *pp* **TI**

*molto legato* variação do motivo b

61 *pp*

**I** **4<sup>a</sup>s** **4<sup>a</sup>s** **4<sup>a</sup>s**

64 *accel. e cresc.*

**I** **II** **I**

67 rit.

*ff* **V/V** **IV** **II** **I**



81 **c** **c**

**a**

83

85 **ff**

**b** **b**

87

89 *allarg.*

*sempre cresc.* **fff**

**V<sup>9</sup>  
H** **III<sup>7-</sup>  
H** **II<sup>7</sup>  
H**

92 *riten. e dim. (bis pp)*

*sempre espr.* **ffff**

**TI 1 TI 2** **TI 1 TI-2** **4<sup>as</sup>**

**Db: ii<sup>7</sup> IV+ I+ vii<sup>7</sup> III+ 6+ vii- 4<sup>as</sup>**

96

**aum** *espr.*

**Desenv. 3: 101-110, E, aum, 4<sup>as</sup>**  
 Tempo più lento (II)  
 Langsameres Tempo (aber doch bewegter als zum Schluß des Ritardandos)

100

**pp** **aum** **4<sup>a</sup>**

**E** **Em<sup>5-</sup>**

103

*pp* *aum* *dolce*

**E**  
(1)

106

*ppp*

**E**

**b**

**Tons Inteiros**  
poco a poco accel. al

**Recapitulação**  
**Tema A1: 111-131**  
**Bm** - Tempo I

109

*r.H.* *mf*

**a**

112

*aum*

**ii°** **ii⁷** **4ªs (motivo a)** **aum**

116

*cresc.* *espr.* *accel.*

This system contains measures 116, 117, and 118. The music is in a key with one sharp (F#) and one flat (Bb). It features a complex texture with multiple voices in both hands. Measure 116 starts with a *cresc.* marking. Measure 118 ends with an *espr.* marking and a fermata. The system concludes with an *accel.* marking.

119

This system contains measures 119, 120, and 121. The music continues with intricate voicings and a sense of increasing intensity. Measure 121 ends with a fermata.

122

*r.H.* *l.H.* *l.H.* *r.H.* *l.H.* *3* *molto espr.*

This system contains measures 122, 123, and 124. It includes specific fingering instructions: *r.H.* (right hand) and *l.H.* (left hand). Measure 123 features a triplet of sixteenth notes in the right hand. Measure 124 ends with a *molto espr.* marking.

125

*3* *r.H.* *sempre espr. e string.*

This system contains measures 125, 126, and 127. It includes a triplet of sixteenth notes in the right hand. The system concludes with the instruction *sempre espr. e string.*

rit. - - - - -

128

*sempre espr.*

*molto marc.*

*schwer (grave)*

*ff dim.*

**Tema A2: 132-137**

**Bm**

Nicht schleppen! (non ritardare)

132

*legato*

*p*

*meno p*

*espr. mf*

*mf espr.*

135

*rit.*

*pp*

*p*

**Tema B1: 138-143**

**B, E, TI**

Langsames Tempo

138

*p legato*

*r.H.*

*l.H.*

*espr.*

**B** **B** **E**

**Tema B2: 143-167**  
**Tons inteiros**

dim. e rit.

accel.

142

molto

r.H.

6

145

Veloce

mf

6

6

147

mf

6

6

149

accel.

6

(accel.)

152

allarg. - - - poi accel. - - - allarg. - - -

155

*ff*

poi accel. - - - dim. e rit.

158

*fff*

*espr.* *espr.* *molto espr.*

161

*sempre espr.*

*pp*

6

165 (dim. e rit.)

**Coda: 168-180**

**TI, Bm**

Tempo molto più lento (III)

168

172

176

molto riten.

## 4 – SCHOENBERG: DODECAFONISMO E FORMA SONATA NO OPUS 33A

### 4.1 – Dodecafonismo.

Em “Composição com Doze Sons”, ensaio compilado no livro “Estilo e Ideia” de 1950, Schoenberg explana sobre o processo que o levou ao emprego da técnica dodecafônica, e conjectura que as conclusões às quais chegou seriam o resultado da evolução natural da linguagem musical que através da expansão dos procedimentos harmônicos e emancipação da dissonância chegara ao atonalismo no início do século XX. Assim, a organização do total cromático efetuada pelo dodecafonismo seria o próximo passo deste desenvolvimento (SCHOENBERG, 1984, p. 144).

Com efeito, foi a dissolução do sistema tonal, cuja rede de funcionalidades fazia com que as formações musicais fossem percebidas como entidades logicamente coerentes, que impulsionou as pesquisas composicionais no início do século XX em direção à possibilidade de elaboração de novos métodos organizacionais (KRENEK, 1940, p. 7).

Neste período, imediatamente pós-tonal, vimos que o principal elemento estrutural é o motivo que, dispensado de fundamentação tonal, passa a ser utilizado como uma célula, pequeno conjunto de sons não ordenados que passam por transformações contínuas e se constituem como material primordial da obra. A célula difere do motivo tonal por sofrer trocas na ordem interna (o que causa a dissolução do sentido melódico) e também podem ser compreendidas simplesmente como segmentos do total cromático.

Estes segmentos começam a ser utilizados no início do século XX como princípio organizador de uma linguagem que se caracterizava pela saturação cromática. Suas possibilidades composicionais derivavam de relações intervalares de simetria e de processos como permutação, complementaridade e combinatorialidade. Estes conceitos foram definidos apenas mais tarde, com o desenvolvimento da *Teoria dos Conjuntos*, ferramenta analítica que se aplica principalmente à análise da música da primeira metade do século XX.

A música atonal de Schoenberg anterior à estética dodecafônica faz parte de um repertório que a partir de 1900 é estruturado por procedimentos de desenvolvimento motivico e operações sobre pequenos conjuntos. O atonalismo em Schoenberg encerra características como brevidade e atematicismo, consequências de princípios como a não repetição e a saturação cromática e de processos que operam o total cromático causando a redução e a

concentração do material em um curto espaço de tempo. Esta música resulta em um aparente e desordenado fluxo de consciência (ANTOKOLETZ, 1996). Deste período, que se estende de 1908 ao início dos anos 1920, destacam-se as *Peças para Piano, opus 11*, as *Cinco Canções Orquestrais, op.16*, os dramas *Erwartung, op.17*, *Die Glückliche Hand, op.18* e *Pierrot Lunaire, op.20*. Estas obras pertencem a um estilo ao qual se denominou *Expressionista*, em uma associação ao movimento de vanguarda iniciado na pintura germânica no início do século XX.

As principais características da música dodecafônica de Schoenberg já estão presentes em suas obras atonais expressionistas, como o princípio da não repetição, a preponderância de dissonâncias e a proibição da oitava, sendo estas características parte de uma postura estética importante nos primeiros anos do século XX, como maneira de negar e se opor à prática tonal, evitando que certas sonoridades ligadas a ela se fizessem presentes na nova música. Para Dunsby e Whitall (1988, p. 121), Schoenberg demonstrara as possibilidades do futuro sistema dodecafônico já no final do tratado de *Harmonia*, de 1911, fato que haveria de confirmar em um texto tardio, *Funções Estruturais da Harmonia*, de 1948, onde declara que a harmonia de obras como *Pierrot Lunaire*, *Die Glückliche Hand* e outras do mesmo período não derivava de progressões funcionais de acordes, tais quais no sistema tonal, mas era constituída através de projeções verticais de uma série ou de segmentos desta e que, por conseguinte, esta forma de organização teria lhe ocorrido antes do estabelecimento do método dodecafônico (SCHOENBERG, 2004, p. 217).

Outra particularidade do atonalismo livre na composição schoenberguiana é a associação da música a um texto, não apenas como um acréscimo temático à obra, mas principalmente para a sua organização formal, como maneira de possibilitar a manutenção do discurso por mais tempo. Nesta música atonal seria através do uso do elemento literário que se garantiria a extensão temporal, a percepção de unidade e a diferenciação entre seções da obra (SCHOENBERG, 1984, p. 147), fatores que antes eram resultantes da funcionalidade harmônica do sistema tonal e não encontraram correlatos no atonalismo livre.

Como afirmam Dunsby e Whitall, havia neste período uma espécie de “consciência dodecafônica” (1988, p. 186), que é percebida não só na obra de Schoenberg, Webern e Berg, como também em obras de autores como Hebert Eimert, Jef Golyscheff, Scriabyn, Ernst Krenek e J.M. Hauer. Este último desenvolveu uma técnica a que denominou *Tropos*, que são unidades contendo as notas da escala cromática dividida em dois hexacordes, dentro dos quais as notas podem ser usadas em qualquer ordem, diferindo do método de Schoenberg que, como veremos, caracteriza-se pela manutenção da ordem na série de doze sons (HILL, 1936, p. 18).

Os hexacordes formam harmonias contíguas e a unidade considerada é sempre o par, o que atribui a esta música uma constante saturação cromática à semelhança da música dodecafônica. Porém, a técnica de tropos de Hauer distingue-se ainda do método de Schoenberg porque não há aparentemente nenhuma restrição ao número de unidades usadas em uma obra, ao contrário da prática da Segunda Escola de Viena, que emprega apenas uma série básica para cada obra (ROCHBERG<sup>12</sup>, 1959, p. 219). À parte estas diferenças conceituais, podemos considerar a técnica de Hauer e o dodecafonismo de Schoenberg como pertencentes a uma mesma e ampla estética que abarca obras de outros compositores que também trabalharam com a serialização de alturas nas primeiras décadas do século XX.

Em 1923 Schoenberg publica o conjunto de *5 Peças para Piano, Op. 23*, das quais a última peça é considerada como a primeira completamente dodecafônica por apresentar pela primeira vez as doze notas da escala cromática como uma série básica linear e completa. Mas, afirma Lefkowitz<sup>13</sup>: “mais interessante que o serialismo da peça número 5 são as pistas dadas nas primeiras quatro partes”, entre as quais se encontram técnicas como o uso sistemático de agregados (conjuntos com as doze notas da escala cromática), o uso de conjuntos ordenados e de combinatorialidade entre hexacordes (LEFKOVITZ, 1999, p. 375).

Ainda sobre o opus 23, de acordo com Hyde<sup>14</sup> e Rosen (1996, p. 73), estudos sobre os manuscritos de Schoenberg indicam que ele havia trabalhado concomitantemente nas obras dos opus 23 a 25, e estes números informariam apenas a ordem em que iniciou cada peça, fato que, para Hyde (1985 p. 86), desmitificaria a visão de evolução da música cromática para a dodecafônica, o que se coaduna também com a ideia de uma estética dodecafônica presente como uma alternativa dentro da composição atonal já a partir da primeira década do século XX. Ainda para Rosen, estas cinco peças são governadas por dois princípios básicos: o da *unidade* do material musical e o princípio do *desenvolvimento e variação motivicos*, a partir dos quais o sistema dodecafônico teria se desenvolvido (ROSEN, 1996, p. 74). Assim, o que conecta as obras dodecafônicas às atonais de Schoenberg é o emprego das células como motivos que, desligados de qualquer referência funcional tonal, geravam todas as relações internas de suas obras.

Morgan (1991, p. 192, apud GADO, 2005, p. 20) afirma que entre 1908 e 1923 tanto Schoenberg quanto Webern e Berg trabalhavam com a serialização de alturas através do

<sup>12</sup> ROCHBERG, G. The Harmonic Tendency of the Hexachord. *Journal of Music Theory*, Yale, v. 3, No. 2, p. 208-230, Nov. 1959.

<sup>13</sup> LEFKOVITZ, D. S. Schoenberg and his Op. 23 No. 4: A Functional Analysis. *Music Analysis*. Oxford, v. 18, No 3, p. 375-380, Oct. 1999.

<sup>14</sup> HYDE, M. Musical Form and the Development of Schoenberg's "Twelve-Tone Method". *Journal of Music Theory*, Yale, v. 29, No 1, p. 85-143, spring, 1985.

“emprego da célula melódico-harmônica e do uso estrutural de intervalos em diferentes aspectos de ritmos e registros.” De maneira que seria através do desenvolvimento de leis motívicadas, e não de processos harmônicos, que se determinaria a natureza do método dodecafônico como compreendido e praticado a partir da década de 1920 (DUNSBY e WHITALL, 1988, p. 121).

Destes desenvolvimentos motívicados de células que passam por transformações e se prestam a diferentes agrupamentos, sempre preenchendo o espaço cromático, chega-se ao dodecafonismo, cuja diferença para o atonalismo é o emprego das doze notas ordenadas para direcionar os procedimentos composicionais, de maneira que esta técnica seria a sistematização de uma tendência organizacional já existente, visto que para Schoenberg havia a “necessidade” de um método (SCHOENBERG, 1984, p. 144) que funcionasse como uma saída para o atonalismo expressionista garantindo a organização e a compreensão desta música, pois

“sem a funcionalidade harmônica do tonalismo, responsável pela manutenção do sentido formal, parecia impossível compor peças de organização complicada ou de grande extensão” (SCHOENBERG, 1984, p. 147).

Assim, o dodecafonismo surgia para Schoenberg como possível solução para problemas históricos, como resultado mesmo de um desenvolvimento histórico (BABBIT, 2003, p. 16). A obra atonal de Schoenberg anterior ao método dodecafônico corresponderia a um período de pesquisa e experimentações a partir do qual ele chega ao método que lhe parece “apropriado para substituir a organização estrutural anteriormente garantida pela harmonia tonal”, e o denomina “Método de composição com doze sons relacionados apenas entre si” (SCHOENBERG, 1984, p. 148).

No último capítulo do livro *Funções Estruturais da Harmonia*, Schoenberg apresenta uma definição do método dodecafônico e do modo como opera. O primeiro ponto salientado é o fato de o método engendrar todas as “configurações (motivos, temas e harmonias) a partir de uma série básica e de suas derivações” (transposição, inversão, retrógrado e retrógrado da inversão, em um total de 48 formas diferentes de apresentação da mesma série básica). Schoenberg destaca o caráter de obrigatoriedade da manutenção da ordem das notas na série, embora admita pequenas variações “caso a mente já tenha se acostumado com a série básica”, além disso, sobre a aplicabilidade da série, o compositor explica que esta pode ser empregada

sucessiva ou simultaneamente, isto é, à maneira de melodia ou de acordes (SCHOENBERG, 2004, p. 217).

A insistência sobre a preservação da ordem interna da série é fundamental para o método, pois é esta característica que mantém a identidade harmônica e conseqüentemente controla as relações harmônicas de toda a peça, garantindo uma sistematização não encontrada nas obras anteriores que se baseavam em segmentos do total cromático (SCHOENBERG, 1984, p. 149). Ainda sobre a série, Schoenberg afirma:

“nunca se deverá chamar de ‘escala’, apesar de ter sido idealizada para substituir algumas das vantagens unificadoras e formativas da escala e da tonalidade. Certamente que as cadências ocasionadas pela diferenciação das harmonias principais e subsidiárias é bastante incomum que se derivem da série básica. No entanto, algo mais importante se origina da série básica, e com uma regularidade comparável à regularidade e lógica da harmonia tradicional: a associação de sons nas harmonias, e as sucessões destas estão reguladas pela ordem dos sons na série.” (SCHOENBERG, 1984, p. 149).

Para Krenek (1940, p. 8) a função primária da série é constituir um “depósito de motivos”, do qual todos os outros elementos da peça podem ser desenvolvidos. Esta prática composicional baseada em desenvolvimento motivico tem suas raízes no século XIX e manteve-se comum a quase toda a prática atonal, tornando-se o principal elemento estruturador de uma linguagem que não possui nenhum tipo de lei pré-composicional que implique em funções também pré-estabelecidas a que o discurso musical deva se submeter. Para Krenek (1940, p. 8) e Rosen (1996, p. 104) o dodecafonismo não escapa ao primado do motivo e, a própria técnica, fundamentada em uma série básica linear, aponta para uma valorização do elemento melódico e contrapontístico em substituição à funcionalidade harmônica encontrada no tonalismo.

Para Rosen o serialismo surge para “realizar um velho sonho da estética musical clássica, reconciliando unidade e variedade”. A unidade é garantida pelas invariâncias inerentes às quarenta e oito formas de apresentação da série básica, enquanto a diversidade se deve à liberdade de construção melódica e rítmica que não são determinadas pela série (ROSEN, 1996, p. 96).

Neste aspecto Rosen (1996, p. 96) identifica uma dicotomia do método, devido à dupla natureza da série, usada ao mesmo tempo como ‘depósito’ de motivos e meio de organização

da forma em larga escala, que seria o aspecto mais difícil de Schoenberg conciliar e que dá vazão ao emprego das formas clássicas, pois a estrutura serial permite uma variação motivica praticamente ilimitada, mesmo com a garantia de unidade através do uso da mesma série, o que a aproxima da música atonal expressionista, cuja forma era determinada pelo desenvolvimento motivico. Contudo, com a adoção das formas clássicas na música dodecafônica foi necessário abrir mão das possibilidades de variação motivica em prol de uma estruturação temática (ROSEN, 1996, p. 101). Para Rosen toda a construção da música de Schoenberg se dá através da invenção e variação de temas, ou seja, apesar do serialismo, a elaboração formal tem a mesma base que tinha já no século XIX (ROSEN, 1996, p. 99).

Mas, antes de facultar qualquer processo motivico ou temático, a série básica implica em possibilidades de relações intervalares, que farão emergir determinadas formações harmônicas e por isso dependem de uma postura pré-composicional de escolha da série e de quais operações e versões da série irão estruturar a obra. Este procedimento será exemplificado com a análise do Opus 33a, na qual a série básica é elaborada de maneira que o segundo hexacorde é gerado a partir do primeiro e na qual há ainda combinatorialidade entre determinados pares da série.

Para Rochberg o aspecto harmônico na música dodecafônica se revela como uma nova linguagem portadora de suas próprias leis de estruturação e baseada apenas nas operações aplicadas à série e às suas possibilidades de organização interna, principalmente sua propensão à formação de conjuntos menores como os hexacordes, que podem ser empregados na série básica de modo a estabelecer simetria que, para Rochberg, seria a propriedade mais importante do método e responsável pela suas possibilidades harmônicas (ROCHBERG, 1959).

Estas qualidades da técnica dodecafônica de formação de simetria e da propensão harmônica da série através de segmentação e combinatorialidade foram exploradas por diversos teóricos como Perle, Babbitt e Lewin, logo no início da segunda metade do século XX, através de novas análises da obra de Schoenberg.<sup>15</sup> Para Lewin o uso de uma série com as doze notas impõe uma estrutura harmônica definida à *classe de alturas*<sup>16</sup> do total cromático, mas este também pode ser estruturado internamente de diferentes maneiras. Há,

<sup>15</sup> Ver, por exemplo: Lewin, D., *A Theory of Segmental Association in Twelve-Tone Music*. Perspectives of New Music, Vol. 1, No. 1, 1962, p. 89-116.; Krenek, E., *Extents and Limits of Serial Techniques*. The Musical Quarterly, Vol. 46, No. 2, 1960, p. 210-232. Além da série de artigos de Babbitt: *Some Aspects of Twelve-Tone Composition*. The Score, No. 12, 1955, p. 53-61.; *Twelve-Tone Invariants as Compositional Determinants*. Problems of Modern Music, ed. Paul Henry Lang, New York, W. W. Norton, 1960, p. 108-21.; *Set Structure as a Compositional Determinant*. Journal of Music Theory, Vol. 5, No. 2, 1961, p. 72-94.

<sup>16</sup> Nomenclatura usada na Teoria dos Conjuntos que indica um conjunto abstrato para todas as notas de mesmo nome (STRAUS, 1990, p.2).

segundo este autor, uma relação funcional entre a série linear e as combinações que com ela podem ser feitas, combinações estas que terão significância estrutural para a construção das demais configurações no decorrer da obra. Lewin conclui que não há uma funcionalidade harmônica estrutural inerente ao sistema, mas esta pode ser conseguida através de diversas maneiras de organização serial, dentre as quais a segmentação e as inversões combinatoriais seriam as mais importantes por gerarem simetria e invariâncias (LEWIN, 1968, p. 1).

Para Dunsby e Whitall, a simetria no dodecafonismo é um aspecto fundamental. Os autores consideram que há dois tipos de séries: as que apresentam simetria intervalar entre os hexacordes e as séries que não apresentam simetria, ou seja, o segundo hexacorde não é um espelhamento do primeiro (DUNSBY e WHITALL, 1988 p. 189).

Mas, além da divisão da série em hexacordes, podem ser usadas também unidades menores, de quatro ou três sons, a fim de regular a distribuição das notas da série entre melodia e acompanhamento, ou mesmo para questões de textura ou orquestração; essa distribuição ocorreria de forma análoga ao desenvolvimento do que Schoenberg chama de “motivos de acompanhamento” do tonalismo (SCHOENBERG, 1984, p. 160). Outro aspecto do dodecafonismo que para Schoenberg seria usado em analogia ao tonalismo é o uso de transposições da série, que se assemelhariam às modulações do sistema tonal e serviriam “para construir ideias subordinadas” (1984, p. 161).

Para Hyde (1993, p. 58), Schoenberg se refere à série mais como uma sucessão de intervalos do que um conjunto de sons individuais, pois é a relação intervalar entre os sons que pode atribuir alguma funcionalidade ao método. A unidade básica é a série, mas as características da série, sua harmonia intrínseca, são dadas pelos intervalos que a constituem, sendo este o fator determinante para o caráter de cada peça dodecafônica, pois há somente uma série básica para cada obra<sup>17</sup>. Esta identidade intervalar seria dada pelo conteúdo da série e não exatamente pela ordem interna das classes de altura, pois, como veremos com a análise do Opus **33a**, a emergência de significado harmônico pode ser dada pela similaridade entre hexacordes ou outros segmentos da série sem que sua ordem interna seja equivalente. Hyde afirma que não é importante o fato de as notas mudarem de ordem na série, pois a identidade harmônica do conjunto é invariável e independente da ordem dos sons que o constituem, o que indicaria falta de consistência harmônica no método fundamentado sobre um princípio de ordenação que permite o domínio apenas sobre o dado horizontal e, portanto, não apresenta

---

<sup>17</sup> O emprego de uma série para cada obra relaciona-se ao princípio da não repetição, que tem como objetivo evitar que algum som se acentue sobre os demais, gerando uma ideia de nota principal ou tônica. (SCHOENBERG, 1984, p. 150).

eficiência para o controle do dado vertical, harmônico. Rosen (1996, p. 97) também comenta o fato de todas as relações intervalares permanecerem imutáveis através das transformações da série, o que para este autor, no entanto, não garante a eficiência harmônica do método já que os aspectos harmônicos permanecem atrelados aos aspectos motivicos.

Straus destaca que a série não é um “conjunto” e sim uma linha ordenada, e a sua ordem particular é o que a caracteriza, pois “a identidade muda se a ordem muda” (STRAUS, 1990, p. 118).

Schoenberg, em *Composição com Doze Sons*<sup>18</sup>, atenta para o conceito de espaço musical, importante para a compreensão da concepção de harmonia em sua música. Para ele a série é eficiente para gerar toda a obra porque o espaço musical não se divide em horizontal e vertical, mas sim uma unidade em que o dado horizontal já implica em uma harmonia.

“O espaço musical de duas ou mais dimensões nos quais se representam as ideias musicais, é uma unidade. (...) Tudo o que acontece em qualquer lugar deste espaço musical tem mais que um efeito local” (SCHOENBERG, 1984, p. 151).

No entanto, esta ausência de diferenciação entre elementos verticais e horizontais, entre melodia e harmonia, como havia no sistema tonal, faz com que a estrutura rítmica dos temas seja um atributo fundamental assim como outros aspectos, antes secundários, tais como textura e dinâmica, que se tornam, agora, primordiais para a criação de contraste (PERLE, 1991, p. 61), fator este da estruturação da música dodecafônica que leva a um questionamento sobre a capacidade do método de gerir os aspectos harmônicos.

Para Perle (1991, p. 67), o dodecafonismo não apresenta uma propriedade harmônica comparável à do tonalismo: “desde que as notas da série não são em princípio diferenciadas funcionalmente”, o método não possui em si critérios de orientação composicional que direcionem a maneira como os eventos melódicos podem ser derivados da série e como se relacionam entre si ou com o acompanhamento. Schoenberg já dissera que as possibilidades são ilimitadas (SCHOENBERG, 1984, p. 160), mas isto faz com que cada obra apresente um processo individual que na maioria das vezes depende de desenvolvimento motivico ou de parâmetros não suscetíveis a qualquer tipo de controle serial (problema que seria a proposição inicial para o serialismo integral pós Segunda Guerra).

---

<sup>18</sup> In: **Style and Idea: Selected Writing**. Berkeley: University of California Press, 1984.

As possibilidades harmônicas do método dodecafônico foram questionadas desde o seu surgimento e, embora em 1951 Pierre Boulez tenha decretado um fim à era schoenberguiana com seu texto *Morreu Schoenberg* (Boulez, 1995, p. 239), as discussões continuaram através de diversas abordagens analíticas de suas composições e seus escritos.

Para Schoenberg a série deveria atribuir à obra um sentido de unidade, tal qual a escala no tonalismo, que se constitui em fonte para diversas figurações, além de funcionar semelhante a um motivo (1984, p. 149), sendo capaz, portanto, de gerar a forma da obra. Como confirma Straus (1990, p. 118): “a série forma um amplo design, no qual inúmeros outros, menores, estão embutidos.” Afora isto, para Straus, esta função da série é mais fundamental para a música dodecafônica do que a escala para o tonalismo, tido em conta que para aquele sistema (tonal) o desenvolvimento de temas e motivos é parte de um estilo estabelecido e de uma prática musical compartilhada, o que não acontece no dodecafonismo, onde quase nada em comum é encontrado de uma peça para outra ou entre compositores da mesma estética. Isto acontece justamente porque cada composição dodecafônica apresenta uma série diferente. Para Straus a música dodecafônica é “contextual, e as séries são fontes de relações estruturais, desde a superfície aparente até um nível estrutural profundo, pois a série dá forma à música” (STRAUS, 1990, p. 118). Neste sentido Straus concorda com Krenek, que, em 1943, afirmara que a série seria um denominador comum para todos os eventos melódicos de uma obra, na qual os motivos seriam derivados de um padrão e manteriam a coerência e relações através de uma origem comum (Krenek, 1943, p. 81, apud PERLE, 1991, p. 64).

Boulez (1995, p. 239) reconhece a importância do dodecafonismo como método que questionou a organização do material e representou “uma das mudanças mais violentas e importantes sofridas pela linguagem musical.” Para Boulez o dodecafonismo implica em várias técnicas de elaboração do material, mas, apesar disso, considera que não há inovações em nenhum parâmetro além da organização das alturas, seja no ritmo, na harmonia ou na forma. Condena também as analogias com o tonalismo e principalmente a maneira como Schoenberg utiliza o pensamento tonal na fundamentação dos aspectos melódicos. Finalizando seu ensaio, Boulez questiona: “será que não se teria chegado a uma nova metodologia da linguagem musical senão para se tentar recompor a antiga?” (1995, p. 242).

Para Rosen (apud ALMADA 2009, p. 35<sup>19</sup>) a renovação de parâmetros formais não era o objetivo do novo método, ao contrário, o dodecafonismo seria uma ferramenta que teria

---

<sup>19</sup> ALMADA, C. L. Aspectos da construção temática de Arnold Schoenberg. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, No. 20, 2009, p. 34-43.

permitido a Schoenberg uma “espécie de restauração de princípios tradicionais” através da organização formal (o que inclui a organização temática). De acordo com Almada, Schoenberg adapta estruturas tradicionais de compositores como Haydn, Mozart e Beethoven às suas linguagens “como forma de compensar, com um peso maior na identificação motívico-temática, a pouca (ou ausência total de) influência gravitacional de um centro de referência”. E continua:

“As fórmulas de construção temática representam assim um dos mais importantes aspectos da ligação entre passado e futuro que tanto caracteriza o pensamento e a prática musical schoenberguiana” (ALMADA, 2009, p. 41).

Também para Turek (1996, p. 404 apud GADO, 2005<sup>20</sup>) as mesmas técnicas anteriormente “aplicadas aos temas e motivos por compositores como Beethoven, Brahms, e Wagner, foram agora aplicadas às séries de doze sons de Schoenberg e seus seguidores.” Para Perle esta dependência de Schoenberg para com os elementos fraseológicos e motívicos afeta toda a construção da música dodecafônica, inclusive a forma em larga escala (PERLE, 1991, p. 111).

Ao associar o seu método a um pensamento construtivo tradicional, que além dos processos motívicos emprega formas clássicas como Sonata, Concerto e Suítes, Schoenberg incita o surgimento de outra questão que acabou por se tornar um dos maiores alvos de críticas de sua música dodecafônica e também um mote para este trabalho, que seria a aparente contradição de se agregar formas típicas de um sistema que se deseja substituir a uma nova linguagem composicional.

Boulez é enfático:

“Como as formas pré-clássicas e clássicas que regem a maioria de suas arquiteturas não estão ligadas historicamente à descoberta dodecafônica, produz-se um hiato inadmissível entre infra-estruturas ligadas ao fenômeno tonal e uma linguagem cujas leis de organização ainda são percebidas sumariamente. Não é só o projeto proposto que falha – onde uma linguagem não está consolidada pelas arquiteturas -, mas se observa o fato

---

<sup>20</sup> GADO, A. B. **Um estudo da técnica de doze sons em obras selecionadas: Hans Joachim Koellreutter e César Guerra-Peixe**. 2005. 179 f. Dissertação (Mestrado em Música) Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2005.

contrário: as arquiteturas aniquilam as possibilidades de organização incluídas nesta nova linguagem. Dois mundos incompatíveis, e tentou-se justificar um pelo outro” (BOULEZ, 1995, p. 242).

Para Boulez (1995, p. 240) Schoenberg cometera um erro histórico ao unir sua nova linguagem às formas tonais, pois os dois aspectos não se desenvolvem conjuntamente, criando uma incongruência e tornando o método ineficiente, pois incapaz de elaborar formas de grande duração. Hyde também considera o uso da técnica dodecafônica na elaboração de peças que apresentam uma forma clássica um emprego equivocado do método porque aniquila qualquer possibilidade de organização implícita do novo material (HYDE, 1993 p. 58<sup>21</sup>).

Para Rosen (1996, p. 88), Schoenberg empregava as formas clássicas como se elas fossem possuidoras de “propriedades expressivas inatas.” Se estas propriedades haviam se perdido com a música pós-tonal, poderiam ser restauradas através do dodecafonismo, o que se deduz do fato de durante toda a década de 1920, a partir do emprego do novo método, todas as composições de Schoenberg se basearem em formas tradicionais, como o Quinteto para Sopros, op.26, a Suíte, op.29, o Quarteto de Cordas, opus 30 e as Variações para Orquestra, opus 31, obras estas que indicam, para Rosen, a existência de um neoclassicismo em Schoenberg.

Para Boulez, “cada obra deve engendrar ela mesma sua própria forma, ligada inelutavelmente e irreversivelmente ao seu conteúdo” (1995, p. 85), pois conteúdo e forma são da mesma natureza e esta última é simplesmente a maneira como a estrutura se apresenta. A postura de Boulez reflete sua posição estética no início dos anos 1950 quando novas pesquisas no campo da composição tentam, finalmente, resolver os problemas formais advindos com a música pós-tonal.

“O problema da grande forma permaneceu, e foi, de fato, tanto a Schoenberg como a Webern o problema crucial e, aparentemente, insolúvel” (ROSEN, 1996, p. 54).

Assim, o uso de formas definidas a priori, arquétipos pré-existentes à obra real, associados à linguagem dodecafônica, como a forma sonata no Opus **33a**, condenaria o método, o que por sua vez, nos leva ao questionamento que impulsiona todo o trabalho:

---

<sup>21</sup> HYDE, M. Dodecaphony: Schoenberg. In: **Models of Music Analysis: Early Twentieth-Century Music**. Oxford: BlackWell Publishers, 1993, p. 56-81, Edited by Jonathan Dunsby.

**Seria o método dodecafônico capaz de gerar o contraste necessário para a fundamentação e percepção de diferentes seções de uma obra, ou o uso de formas pré-concebidas seria a maneira de garantir uma organização não suscetível de ser desenvolvida a partir da técnica?**

No entanto, de acordo com Straus, os “defensores de Schoenberg” respondem a estas críticas afirmando que ao invés de o uso das formas tradicionais demonstrarem uma debilidade do método, comprova sua capacidade em criar coerência, ao mesmo tempo em que recria as formas tonais. “Ele criou belos novos trabalhos que sutilmente, e ironicamente, imitam os antigos.” (STRAUS, 1990, p. 136). As analogias com o tonalismo perpassam todo o texto “*Composição com Doze Sons*”, no qual é possível perceber que a intenção de Schoenberg com o método era encontrar uma lógica construtiva que pudesse substituir os processos tonais de elaboração temática, harmônica e formal. Evidencia-se a existência de analogias não só conceituais como estruturais dentro de suas obras, como na sonata do Opus **33a**, na qual as séries derivadas escolhidas por Schoenberg para a seção de desenvolvimento formam um intervalo de 5ª com a série original, sugerindo uma relação de modulação para a dominante. Este tipo de pensamento, em que o tonalismo ainda se faz presente, sustenta a crítica de Boulez, que considera uma incoerência o desenvolvimento de uma nova linguagem para organizar um discurso que se baseia em antigas premissas (BOULEZ, 1995, p. 241).

Schoenberg, no entanto, não via como uma contradição o emprego concomitante da nova linguagem com formas típicas do sistema tonal: “As possibilidades de adaptar<sup>22</sup> os elementos formais da música – melodias, temas, frases, motivos, figuras, acordes – a uma série básica são ilimitados” (SCHOENBERG, 1984, p. 159).

De acordo com Dunsby e Whitall, para Schoenberg essa organização do material dodecafônico em formações tipicamente tonais não implica em uma contradição, visto que ele ainda tem em mente a primazia do motivo e dos processos temáticos como parâmetros estruturadores das obras: “a renúncia do poder de unificação da tônica ainda mantém todos os outros fatores em operação” (Schoenberg, 1975, p. 75, apud DUNSBY e WHITALL, 1988, p. 163). Assim, Schoenberg considera a série como um paralelo do motivo em relação às suas funções formais, ignorando a base harmônica das formas tonais (PERLE, 1991, p. 111).

Assim, o que veremos nos próximos tópicos é como estes mecanismos de desenvolvimento motivico, herdados do sistema tonal, podem ser elaborados através da

---

<sup>22</sup> Grifo nosso.

técnica dodecafônica, atonal por excelência e, a partir de mecanismos específicos desta técnica gerar (considerando-se que isto ocorra) uma forma sonata.

Contudo, antes de partirmos para a análise de obras dodecafônicas faz-se imprescindível conhecermos as operações que aplicadas a uma série básica direcionam os eventos motivicos, temáticos, harmônicos e formais. Como visto anteriormente, uma série básica e suas derivadas formam um conjunto de 48 versões, estas séries são geradas a partir de:

- Transposição: a série pode aparecer começando em qualquer classe de altura.

- Retrogradação: a série original e suas transposições na ordem contrária. Prática não comum no tonalismo, mas encontrada na música polifônica dos séculos XV e XVI, em que há o emprego de formas espelhadas ou baseadas em imitação motivica. Já os compositores da *Ars Nova* empregavam processos contrapontísticos complexos, como os usados na construção dos motetos isorrítmicos, onde estruturas de melodia e ritmo que retornam periodicamente garantem a unidade da obra (CANDÉ, 2001, p. 294).

- Inversão: substituição de cada intervalo da série original por seu complementar (PERLE, 1991, p. 176).

- Retrogradação da inversão: as séries invertidas na ordem retrogradada.

A estas operações, cujas definições podem ser encontradas em Straus (1990, p. 119), somam-se outros conceitos como *permutação, simetria e combinatorialidade*.

Por *permutação* compreende-se a troca de ordem de duas ou mais notas dentro da série. A *simetria* é um princípio estético relevante na poética de Schoenberg e envolve também o conceito de *invariância*<sup>23</sup>, que significa que alguns elementos permanecem inalterados após a aplicação principalmente de transposição e inversão, (por exemplo, o conteúdo intervalar para todas as transposições da série são uma invariância). Há relações *combinatoriais* quando se combinam diferentes segmentos de série. Oliveira (1998, p. 341) define o conceito de combinatorialidade como a “propriedade que um hexacorde tem de, ao combinar-se com uma versão de si mesmo transposto, invertido ou retrógrado invertido, ou do seu complementar, produzir a totalidade dos doze sons”. Perle sintetiza: “o termo combinatorial refere-se ao fato de um hexacorde de uma forma da série combinar-se com outro hexacorde de outra versão da série para formar um *agregado*” (PERLE, 1989, p. 210), lembrando que um agregado se refere às doze classes de altura, em qualquer coleção ou ordem (PERLE, 1991, p. 178).

---

<sup>23</sup> Para invariâncias ver também: BABBITT, M., Twelve-Tone Invariants as Compositional Determinants. *The Musical Quarterly*, Vol. 46, No. 2, 1960, p. 246-259.

Para a descrição da maneira como ocorrem estes processos na música dodecafônica alguns analistas utilizam-se por vezes de nomenclatura pertencente à Teoria dos Conjuntos, ferramenta analítica que mais se aplica à composição pós-tonal, empregada a partir da segunda metade do século XX. O desenvolvimento desta teoria se deveu principalmente ao trabalho de pesquisadores como Allen Forte, John Rahn, Milton Babbitt, Robert Morris, David Lewin, Georg Perle e Joseph Straus. Este método analítico é utilizado para auxiliar a compreensão de um repertório estruturado a partir de células (conjuntos) e estende-se conseqüentemente para a música dodecafônica, onde a série não é mais que um conjunto ordenado de 12 sons.

Apresentaremos abaixo os principais conceitos<sup>24</sup> da análise por Teoria dos Conjuntos (STRAUS, 1990, p. 2 e seguintes):

*Equivalência de Oitava:* todos os sons que se repetem em diferentes oitavas são considerados como representantes de um mesmo elemento.

*Equivalência Enarmônica:* os sons enarmônicos também são considerados como representantes de um só evento, ou seja  $C\# = Db$ , etc.

*Classe de Altura:* indica um grupo de alturas que tem o mesmo nome ou são enarmônicas. Abstração que desconsidera o registro, de maneira que há 12 classes de alturas (as notas da escala temperada). Para o dodecafonismo o conceito de classe de altura é fundamental, pois uma série não é uma linha melódica, mas sim um conjunto de classes de alturas, uma abstração que parte da equivalência de oitavas, ou seja, todas as notas de mesmo nome (ou enarmônicas) são consideradas como um só material musical, sem registro determinado (ROSEN, 1996, p. 82).

*Notação Numérica:* maneira de se representar as classes de altura (junção dos conceitos de equivalência de oitava, classe de altura e equivalência enarmônica). Observe a representação numérica na **Tabela 1:**

---

<sup>24</sup> Estes conceitos intentam apenas servir como material de consulta devido a possíveis empregos destes termos nas análises, para aprofundamento desta ferramenta analítica indica-se a leitura de bibliografia especializada dos autores citados (obras indicadas nas Referências Bibliográficas).

C	C#	D	D#	E	F	F#	G	G#	A	A#	B
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

**Tabela 1:** Notação numérica utilizada para representar as doze classes de alturas.

*Classe de Intervalos:* distância entre duas alturas medida pelo número de semitons entre elas. Considera que há 12 intervalos possíveis entre duas alturas na escala temperada. Porém, definem-se as inversões e diferentes nomenclaturas (por exemplo, 2<sup>a</sup>M, 7<sup>a</sup>m, 3<sup>a</sup>dim) como representantes de um mesmo intervalo, restando então seis possibilidades de distância em semitons entre uma nota e outra, pois é válida sempre a menor distância. Os intervalos possíveis são então numerados de 1 a 6, números estes que indicam a quantidade de semitons que o intervalo possui (OLIVEIRA, 1998, p. 345).

*Vetor Intervalar:* levantamento do número de vezes que um intervalo aparece entre os elementos de um conjunto.

*Conjunto de classe de altura:* são as células que funcionam como “blocos de construção básicos em grande parte da música pós-tonal” (STRAUS, 1990, p. 26). Este conceito, assim como os outros da Teoria dos Conjuntos, é importante porque na música dodecafônica a série básica é considerada como um conjunto sobre o qual alguns operadores são aplicados para estruturar a obra.

*Forma normal:* representação básica de um conjunto. Este conceito é importante para a análise de uma obra atonal que tenha como material gerador grupos pequenos de alturas sem ordem interna fixa. Como o conteúdo intervalar total é o fator mais importante para a construção desta música, nota-se que um conjunto pode apresentar-se de diversas maneiras (transposições, inversões, etc.). A forma normal facilita a visualização das características internas do conjunto em questão (STRAUS, 1990, p. 27). Para a música dodecafônica que iremos analisar no próximo capítulo, a forma normal será aplicada às subdivisões da série para auxiliar a investigação de suas características intervalares que se refletem na obra como sonoridades preponderantes.

*Classe de conjunto:* coleção de conjuntos que possuem estrutura intervalar igual (OLIVEIRA, 1998, p. 342).

*Forma primária:* membro de uma classe de conjunto utilizado para representá-la (IBID, p. 343).

Partindo da discussão sobre o dodecafonismo apresentada e levando-se em conta as definições e nomenclaturas expostas, partiremos, no próximo tópico, para a verificação dos processos construtivos da forma sonata no Opus **33a** de Schoenberg.

#### 4.2 – O Opus 33a de Schoenberg.

Faz-se primordial para a análise da música dodecafônica compreender os tipos de processos que podem operar sobre uma série, já que grande parte desta música é determinada a partir de procedimentos pré-composicionais de escolha da série básica e das relações intervalares que serão predominantes. Identificada a série, realiza-se a contagem e identificação das séries derivadas empregadas na obra. Contudo, esta simples verificação não nos diz muito sobre a música dodecafônica, pois é preciso ainda considerar outros aspectos do material musical, sobre os quais a série não opera, como ritmo e textura, e descortinar as possíveis relações entre estes eventos e os motivicos, temáticos, harmônicos e formais, para só então tentarmos compreender e fazer emergir significado de um repertório que se fundamenta em estruturas dificilmente audíveis (COOK, 1992, p. 295).

Uma composição dodecafônica, na maioria das vezes, não tem sua lógica construtiva evidente em sua superfície, por isso, por convenção, assume-se que a série original é a mais proeminente ou próxima ao início da obra (DUNSBY e WHITALL, 1988, p. 187).

No Opus **33a** a série original aparece em formação acórdica no primeiro compasso e, portanto, só pode ser definida após uma observação do desenrolar da obra a partir das recorrências da série. Os analistas que iremos considerar neste trabalho (Oliveira, Cook e Perle) consideram como série básica a seguinte:

**Bb - F - C - B - A - F# - C# - D# - G - Ab - D - E**

À série básica, chamada original, e que constitui o material primordial da obra, atribuímos o nome O-0 (original, zero). Outros analistas, como Perle, indicam as séries a partir de sua nota inicial considerando a notação numérica da Teoria dos Conjuntos, onde C é sempre 0 (zero), D é sempre 1 e assim consecutivamente. Desta maneira, para estes autores, a série original chama-se O-10 (original, dez) porque começa com a nota A# (Bb).

Após a identificação da série de base, constrói-se uma matriz apresentando todas as 48 versões da série.

A matriz para o opus **33a** está representada na **Tabela 2**:

	I- 0	I- 7	I- 2	I- 1	I- 11	I- 8	I- 3	I- 5	I- 9	I- 10	I- 4	I- 6	
O- 0	A#	F	C	B	A	F#	C#	D#	G	Ab	D	E	R- 0
O- 5	D#	A#	F	E	D	B	F#	Ab	C	C#	G	A	R- 5
O- 10	Ab	D#	A#	A	G	E	B	C#	F	F#	C	D	R- 10
O- 11	A	E	B	A#	Ab	F	C	D	F#	G	C#	D#	R- 11
O- 1	B	F#	C#	C	A#	G	D	E	Ab	A	D#	F	R- 1
O- 4	D	A	E	D#	C#	A#	F	G	B	C	F#	Ab	R- 4
O- 9	G	D	A	Ab	F#	D#	A#	C	E	F	B	C#	R- 9
O- 7	F	C	G	F#	E	C#	Ab	A#	D	D#	A	B	R- 7
O- 3	C#	Ab	D#	D	C	A	E	F#	A#	B	F	G	R- 3
O- 2	C	G	D	C#	B	Ab	D#	F	A	A#	E	F#	R- 2
O- 8	F#	C#	Ab	G	F	D	A	B	D#	E	A#	C	R- 8
O- 6	E	B	F#	F	D#	C	G	A	C#	D	Ab	A#	R- 6
	RI- 0	RI- 7	RI- 2	RI- 1	RI- 11	RI- 8	RI- 3	RI- 5	RI- 9	RI- 10	RI- 4	RI- 6	

**Tabela 2.** Na horizontal, da esquerda para a direita temos as originais (a que designamos O) e no sentido inverso as originais retrogradadas (R). Na vertical, de cima para baixo temos as séries inversas (I), e no sentido contrário as inversas retrogradadas.

Com o auxílio desta matriz é possível efetuar o mapeamento e contagem das notas da série básica e das derivações empregadas na obra. No opus **33a**, as séries encontradas são as seguintes:

O-0 = A#, F, C, B, A, F#, C#, D#, G, Ab, D, E  
 I-5 = D#, Ab, C#, D, E, G, C, A#, F#, F, B, A

R-0 = E, D, Ab, G, D#, C#, F#, A, B, C, F, A#  
 RI-5 = A, B, F, F#, A#, C, G, E, D, C#, Ab, D#

O-2 = C, G, D, C#, B, Ab, D#, F, A, A#, E, F#  
 I-7 = F, A#, D#, E, F#, A, D, C, Ab, G, C#, B

O-7 = F, C, G, F#, E, C#, Ab, A#, D, D#, A, B  
 R-7 = B, A, D#, D, A#, Ab, C#, E, F#, G, C, F

**Tabela 3:** versões da série encontradas aos pares no Opus 33a.

Reconhecidas as séries, parte-se para a análise de suas características internas. Segundo Oliveira (1998, p. 232) o objetivo é identificar as propriedades intervalares geradoras da obra e como elas se refletem nos acontecimentos musicais, verificando a coesão destes elementos e posteriormente relacionando-os com as estruturas sonoras resultantes.

Dentre os diversos processos de organização da música dodecafônica, Lewin<sup>25</sup> (1968, p. 13) destaca que para Schoenberg o mais importante era o uso da *Inversão*, que o compositor empregava antes mesmo do estabelecimento do método dodecafônico, através da simetria entre hexacordes, posteriormente estendendo seu uso à série dodecafônica, à qual soma uma versão invertida da série, articulando-as como uma unidade representativa para a fundamentação da obra. Este procedimento é adotado no opus **33a**, com a escolha dos pares que são sempre empregados em associação.

Para Dunsby e Whitall (1988, p. 190) este tipo de combinatorialidade é fundamental para a estruturação da obra dodecafônica de Schoenberg e refere-se ao princípio da *complementação*, que envolve a sobreposição da série original com uma invertida e implica diretamente em um potencial de *simetria* permitido por tais combinações. Este tipo de relação normalmente ocorre no dodecafonismo schoenberguiano entre as séries O-0 e I-5, à semelhança dos processos encontrados na Peça para Piano **33a**. De acordo com Perle, a combinatorialidade hexacordal, entre os pares de séries, afeta os diversos aspectos da música de Schoenberg, “como harmonia, textura, a relação entre melodia e acompanhamento,

---

<sup>25</sup> LEWIN, D. Inversional Balance as an Organizing Force in Schoenberg's Music and Thought. **Perspectives of New Music**, Washington, v. 6, No. 2, p. 1-21, 1968.

fraseado e forma” (1991, p. 211). Babbitt<sup>26</sup> também considera que a combinatorialidade é a base do trabalho de Schoenberg, e seria este princípio que revelaria novas possibilidades a serem exploradas posteriormente pelo serialismo integral (BABBITT, 2003, p. 40).

Contudo, segundo Lewin (1968, p.1), o uso peculiar que Schoenberg realiza dos mecanismos de inversão, associados à combinatorialidade, sugerem uma analogia com o sistema tonal. Ao empregar o que Lewin chama de “equilíbrio inversivo” (criação de eixos de simetria a partir de uma inversão), o compositor estaria recriando uma espécie de “centro tonal” passível até mesmo de sofrer modulações.

Para Cook, a maneira como a série é organizada em relação ao seu conteúdo intervalar, isto é, as possibilidades de partição que apresenta e o tipo de intervalo predominante são os parâmetros que irão atribuir à obra seu caráter específico (COOK, 1992, p. 326). Cook assevera que a técnica de Schoenberg implica em dois tipos fundamentais de organização:

- Segmentação da série em díades, tricordes, tetracordes ou hexacordes que podem desempenhar função estrutural ao serem utilizadas como unidades básicas em que o conteúdo intervalar implica na formação de invariâncias e recorrências, constituindo um meio de estruturação harmônica. Para Dunsby e Whitall (1988, p. 190) esta propriedade do método de gerar invariantes é fundamental, dada a ausência de distinções entre consonâncias e dissonâncias e a tendência da música atonal de ser mais contrapontística que harmônica. Estes autores afirmam ainda que uma análise adequada de uma peça dodecafônica deve começar por explorar a propriedade de invariâncias contidas na série, “independente de seu desdobramento composicional”, pois a música dodecafônica se distingue em processos composicionais e pré-composicionais (DUNSBY e WHITALL, 1988, p. 192).
- Complementaridade entre as partições: as subdivisões podem ser intercambiáveis e desempenhar funções conectivas devido à similaridade intervalar (COOK, 1992, p. 322).

Estas características destacadas por Cook são artifícios que podem ser acrescentados à técnica dodecafônica para criar algum tipo de regulação do dado harmônico. Ao utilizar a

---

<sup>26</sup> BABBIT, M. Some Aspects of Twelve-Tone Composition. **The Score**, 1955, p. 53-61. Este artigo foi compilado ao livro **The Collected Essays of Milton Babbitt**, Princeton: Princeton University Press, 2003. 517 p. Edited by Stephen Peles et al.

série em subdivisões, Schoenberg amplia as possibilidades de fundamentação harmônica, uma vez que as partições são tratadas como conjuntos não ordenados nos quais o conteúdo intervalar tem primazia sobre a ordenação. De acordo com Cook (1992, p. 327), Schoenberg estrutura a forma sonata do *Opus 33a* através de relações harmônicas fornecidas pelo uso de tetracordes, tricordes e hexacordes da série que embasam cada qual uma seção da obra, assumindo o caráter de unidade básica em substituição à série completa, que, no entanto, está sempre presente. Esta relação entre as partições da série e as seções da obra, assim como as versões da série utilizadas podem ser observadas na partitura ao fim do capítulo (p. 88).

Para demonstrar o contraste harmônico aprofundado por cada uma destas partições, Cook apresenta os seus vetores intervalares e da série original. Observe a **Tabela 4**:

<b>Classe de intervalo</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>6</b>
Série básica (O-0)	2	3	1	1	3	1
Hexacordes (1, 2)	4	2	2	2	3	2
Tetracordes (1)	2	1	0	0	2	1
(2)	0	1	2	1	1	1
(3)	1	1	1	1	1	1
Tricordes (1)	0	1	0	0	2	0
(2)	0	1	1	0	1	0
(3)	0	1	0	1	0	1
(4)	0	1	0	1	0	1

**Tabela 4:** Vetores intervalares da série e de suas possíveis partições, utilizados por Schoenberg na estruturação do Opus 33a (COOK, 1992, p. 327).

Através do vetor intervalar da série de doze sons percebemos que dois intervalos são preponderantes, de dois semitons e cinco semitons ( $2^{\text{a}}\text{M}/7^{\text{a}}\text{m}$  e  $5^{\text{a}}\text{J}/4^{\text{a}}\text{J}$ ). Porque as séries são sobrepostas, o número de recorrências destes intervalos aumenta, o que, para Oliveira (1998, p. 226) faz desta característica intervalar uma das mais importantes da série. Estes intervalos são estruturalmente importantes na formação dos temas, à medida que constituem invariâncias responsáveis pela identidade sonora de cada um. Assim, a característica intervalar da série e a maneira como ela é disposta pelo compositor na formação das ideias melódicas e harmônicas atribui o caráter específico de cada tema. Observe, por exemplo, a recorrência, no início do Tema A, dos intervalos de  $7^{\text{a}}$  maiores e menores (**Excerto 1**):

Tema A1 O-0/RI-5 (tetracordes)    Tema A2, Episódio, até c.9

R-0

**Excerto 1:** (c.1-7). Extraído da Exposição do Tema A, recorrências do intervalo de 7ª.

Como afirmado anteriormente, além da estruturação interna da série básica e do uso de subdivisões para acrescentar possibilidades harmônicas, um dos principais mecanismos construtivos de Schoenberg e que se faz presente na Sonata do Opus 33a é a articulação da série básica em um par combinatorial. Apenas nos compassos 1/2, 6/7 e 37/38 as séries são empregadas sucessivamente, em todos os outros momentos há um par de séries sendo utilizado como fundamento composicional. Deste tipo de estruturação Cook conclui que a unidade básica geradora da obra não é a série básica e sim o par de séries em sua relação de combinatorialidade (COOK, 1992, p. 325). Pode-se também considerar como material primordial apenas o primeiro hexacorde de O-0, que por transformação gera o segundo hexacorde da série que, por sua vez, por operadores de inversão e transposição, gera seu par combinatorial e, por conseguinte toda a obra. Observe no **Exemplo 1** a relação de combinatorialidade entre as séries principais:



**Excerto 1** é possível perceber a divisão da série em tetracordes fundamentando o desenrolar do Tema A, enquanto a apresentação das séries em questão prossegue linearmente sem grandes digressões. Já no segundo tema Schoenberg divide a série em hexacordes, e a frase se desenvolve a partir da repetição. O uso, no Tema B, das séries O-0 e I-5 mantém a relação de complementaridade e a formação de agregado a partir da junção dos primeiros hexacordes de cada série no antecedente e, em seguida, com a junção dos segundos hexacordes, no consequente (COOK, 1992, p. 326).

O-0: hexacorde 1

I-5: hexacorde 1

**Excerto 3:** (c.14-15). Tema B, antecedente.

O-0 (H2)

I-5 (H2)

**Excerto 4:** (c.16-18). Consequente do Tema B, na Exposição.

Para Perle (1991, p. 212) o uso de pares combinatoriais de séries foi uma maneira de Schoenberg evitar a duplicação de oitavas entre melodia e acompanhamento. Garantindo a contínua circulação das doze notas o compositor estaria garantindo também o princípio da homogeneidade do espectro cromático, além de evitar a valorização de algum som em

particular que pudesse levar à reminiscência de qualquer hierarquia associada à prática tonal. Os pares combinatoriais constituem ainda o principal aparato para a determinação das mudanças em larga escala, desde que cada agrupamento de formas da série traz consigo novas associações de elementos em comum.

Contudo, o caráter contrastante entre os Temas A e B se faz mais óbvio através da estruturação fraseológica, visto que o Tema B apresenta um aspecto de melodia acompanhada (sugerida pelas repetições das vozes intermediárias) ao contrário do Tema A, em que predominam as relações contrapontísticas.

Além disso, como os hexacordes são equivalentes, e, portanto, possuem o mesmo vetor intervalar, e dada a constituição deste vetor intervalar que apresenta todos as classes de intervalos, não se estabelece uma identidade harmônica para o segundo tema. Conseqüentemente, em cada momento que esta estrutura temática se apresentar, a associação e reconhecimento como seção se dará mais pelos intervalos repetidos e pela sua textura, registro e semelhança motívica e fraseológica, tendo em vista que a sua harmonia escapa ao controle serial (COOK, 1992, p. 326).

Segundo Perle (1991, p. 214), quando um par de séries combinatoriais é usado para estruturar frases consecutivas, só há duas possibilidades de concatenação: ou a segunda frase começa com o mesmo conteúdo hexacordal com o qual a frase precedente terminou ou inicia-se com o hexacorde que possui conteúdo intervalar diferente. Esta associação da série à frase pode ser percebida ainda no **Excerto 1**, entre os compassos 5 e 6, onde a repetição do intervalo de 4ª conduz para a próxima frase, iniciada com o mesmo material. Este aspecto da música dodecafônica reflete a predominância da organização linear e melódica do método, pois nenhum padrão semelhante pode ser encontrado ligado diretamente aos eventos harmônicos. Assim como neste excerto, percebe-se no decorrer da obra que as séries estão sempre associadas às frases. Uma frase termina quando a série termina, por isso o emprego de recursos para expandir ou reduzir o conteúdo da frase, como o uso de repetições ou a segmentação da série.

Agora, repare-se novamente no Tema A (**Excerto 1**, c.5), onde ocorre a repetição do intervalo de 4ª justa entre as duas primeiras notas de O-0 (no caso, últimas notas de R-0), através da repetição deste intervalo é realizada a conexão entre as frases, pois o acorde quartal é formado pelas três primeiras notas de O-0 (Bb, F, C). Estas notas são o motivo com o qual se desenvolve também o Tema B (**Excerto 2**), um indício de que apesar de contrastantes na superfície os dois temas tem suas origens no mesmo material serial e motívico.

A primeira ocasião em que ocorrem repetições localiza-se no quarto compasso (**Excerto 1**, intervalo de 7<sup>a</sup>), onde também apresentam efeito conectivo, antecipando a próxima frase. A repetição de alguns sons isolados ou intervalos é uma ocorrência comum no dodecafonismo, e desempenha um papel importante, porquanto o método fundamenta-se na exposição das notas do total cromático de maneira que nenhuma tenha predominância sobre as outras. Quando usada como artifício composicional, a repetição de notas ou intervalos pode enfatizar uma idéia, assegurar sua apreensibilidade ou ainda contribuir à sua extensão temporal, como ocorre no Tema B (**Excerto 3**).

Observe-se mais uma vez o **Excerto 1** (p. 71), entre os compassos 5 e 6: a repetição ocorre enquanto as outras notas da série não prosseguem o movimento, não implicando em alteração na ordem dos elementos da série.

Para Romano e Zulueta (1965, p. 90) a repetição constitui também um elemento construtivo para esta obra e envolve características de ritmo e melodia que são fundamentais para o estabelecimento temático (permeia todo o Tema B, por exemplo). De acordo com Paz (apud ROMANO e ZULUETA, p. 90) Schoenberg utiliza as notas repetidas como eixos, ou seja, uma altura pode retroceder sobre as que a precedem, antes de continuar a ordenação linear, o que atribuiria à série um caráter circular. Um exemplo de como isto ocorre é encontrado no compasso 20:

The image shows a musical score for measure 20. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. Above the treble staff, the tempo marking "poco rit." is written. The treble staff contains a series of notes, some of which are repeated, with a "2:" marking above the final note. The bass staff contains a series of notes, some of which are repeated, with a "Ped." marking below the final note. The notes are connected by lines, indicating a melodic line. The overall style is atonal and characteristic of Schoenberg's dodecaphonic technique.

**Excerto 5:** (c.20). Repetições atribuindo um caráter circular à série e à melodia.

Embora o opus **33a** se estabeleça como uma analogia à estruturação tonal da forma sonata há que se notar uma diferença fundamental: na forma sonata clássica, a prática comum é estabelecer-se o contraste entre os temas através de modulação, contudo, nesta obra, (como vimos até aqui, **nos excertos 1 e 2**), todas as estruturas temáticas tem por base a mesma série,

e mais que isso, tanto o Tema A quanto o Tema B apresentam-se estruturados sobre as mesmas versões da série (O-0 e I-5, e suas retrogradações). Como se dá então o contraste temático?

Para Cook, o contraste entre as seções é criado através da segmentação das séries (COOK, 1992, p. 326). Enquanto o segundo tema fundamenta-se na combinatorialidade de hexacordes, o primeiro tema caracteriza-se pela recorrência de tetracordes, cujo potencial de identificação harmônica é maior devido à sua estrutura intervalar, fato que pode ser observado através da tabela de vetor intervalar (**Tabela 4**) e nos **excertos 1, 3 e 4**, onde o material serial está indicado em cada tema.

Contudo, embora estas segmentações da série sejam aplicadas por Schoenberg como meio para criar contrastes e diferenciar as seções, na medida em que permitem a elaboração de diferentes formações harmônicas a partir de invariâncias de conteúdo intervalar, grande parte da estruturação da obra depende de desenvolvimento motivico, constituição rítmica e textura, pois, estando as mesmas séries em circulação, dificilmente faz-se perceptível qualquer tipo de segmentação no desenrolar da obra no tempo. Observando novamente os **Excertos 1, 3 e 4**, pode-se comparar o primeiro e segundo temas. O contraste é facilmente percebido na superfície, através da constituição fraseológica e mudanças de andamento. No compasso 14, o contraste é evidente também pela indicação *cantabile* e *piano* e pela mudança de textura. Cook (1992, p. 330) refere-se a este tema como feminino, em oposição ao tema anterior, e nas palavras de Boulez (1995, p. 323) o primeiro tema é “vigorosamente afirmado, ao qual responde um segundo tema cantante e flexível.”

Além de usada para criar diferenciações temáticas e, portanto formais, no decorrer da obra, para Perle a segmentação é um dos principais procedimentos de construção da música dodecafônica, pois permite a “derivação de grande variedade de elementos lineares,” sem perder as funções e a coesão atribuída pela série, pois, embora possibilite diferentes relações combinatoriais, a ordem das notas em cada uma das partições normalmente é mantida (PERLE, 1991, p. 68).

Agora observe na **Tabela 5** abaixo o plano construtivo da Sonata do Opus 33 A, em relação às partições da série, de acordo com Perle:

**EXPOSIÇÃO****I. PRIMEIRO GRUPO**

A. Tema 1 (c. 1-2)	4/4/4
B. Episode (3-9)	4/4/4
C. Tema 1 modificado (10-11)	4/4/4
D. Transição (12-13)	4/4/4

**II. SEGUNDO GRUPO**

A. Tema 2 (14-18)	6/6
B. Episódio (19-20)	6/4
C. Tema 2 modificado (21-23:1)	/6
D. Codetta e transição (23:2-27:3)	3/3/3/3

**DESENVOLVIMENTO**

I. Conclusão do c.27 até a metade do c.29	Vários tipos de segmentos
II. Conclusão do c.29 até a fermata, c.32	4/4/4

**RECAPITULAÇÃO**

I. Retorno do Tema 1, modificado (após a fermata do c.32 até c.34)	4/4/4
II. Retorno do Tema 2, modificado (35-36)	6/6

**CODA**

I. (37-38)	4/4/4
II. (39-40)	4/4/4

**Tabela 5:** Seções da obra e emprego da série (PERLE, 1991, p. 113)

Completando o esquema de distribuição das partições da série em associação ao plano formal, Schoenberg estrutura a seção de desenvolvimento a partir da divisão da série em tricordes. A fragmentação no desenvolvimento não se dá apenas em relação ao uso da série, mas também na organização fraseológica, em que encontramos frases mais curtas articuladas de maneira a sugerir a intensificação da tensão da obra, aspecto reforçado também pela dinâmica. O desenvolvimento inicia-se no compasso 27, onde ocorre a “modulação” com o aparecimento da versão I-7 da série pela primeira vez. O desenvolvimento está dividido em duas partes e os hexacordes são sempre complementares (formam agregados). Há uma relação de contraste mais livre entre as séries utilizadas, que, entre os compassos 27 e 28 são

representadas apenas por um dos hexacordes das séries RI-5, R-0, I-7, O-2 e O-7 e I-0. Observe a primeira parte do desenvolvimento no **Excerto 6**:

**Excerto 6:** (c. 27-29). Seção de Desenvolvimento 1 (COOK, 1992, p. 328). Os tricordes alternam-se entre harmonias quartais e acordes de sétima incompletos, todos de origem tonal, porém destituídos de função estrutural.

Todas as análises consideradas (Cook, Perle e Oliveira) concordam que o desenvolvimento estende-se até fermata do compasso 32, visto que esta região difere-se pelas versões da série empregadas (O-2, I-7, O-7, I-0, R-7 e RI-0). Estruturadas pelos tricordes encontram-se formações harmônicas quartais e acordes incompletos de sétima da dominante, sugerindo uma coloração tonal (COOK, 1992, p. 327).

Para a demarcação formal, há, portanto, três regiões harmônicas básicas definidas a partir do emprego das diferentes versões da série original, porquanto após a fermata no compasso 32 volta a se estabelecer a primeira região com as séries O-0 e I-5 e suas retrogradações.

Desta maneira a forma sonata nesta obra não ocorre de modo similar ao de uma sonata de plano tonal tradicional porque a primeira transposição ocorre apenas próximo ao começo do desenvolvimento (compasso 27) e não no segundo tema, o que para Cook (1992, p. 328) aproxima-se mais de uma tentativa por parte do compositor de recriar a tensão de forma de

arco típica de uma sonata do que uma intenção de estabelecer um substituto para as relações tonais .

A “modulação” com a qual se inicia o desenvolvimento é feita através da combinatorialidade entre hexacordes que, através de acordes quartais e de notas comuns, conduzem a troca das séries como um contínuo, sem alteração de registro. Observe-se a condução das vozes entre os compassos 27 e 28 no **Excerto 6**. Contudo, Cook afirma que o “efeito musical” destas estruturas depende de outros fatores, desligados da estrutura serial, o que ocorreria tanto em relação ao nível local de organização quanto à forma em larga escala (COOK, 1992, p. 329).

Oliveira (1998, p. 225) também identifica a delimitação das seções através do uso das diferentes versões da série e chama estas seções de áreas harmônicas, resumindo a estrutura da obra ao seguinte diagrama (**Tabela 6**):

SEÇÃO	i.T.	VERSÕES UTILIZADAS
Área harmônica 1 (compassos 1 – 27)		O-0/I-5 – R-0/RI-5
	↓T <sub>2</sub>	
Área harmônica 2 ( 27 – 28)		O-2/I-7
	↓T <sub>5</sub>	
Área harmônica 3 (29 – 32)		O-7/I-0 – R-7/RI-0
	↓T <sub>5</sub>	
Área harmônica 1 (32 – 40)		O-0/I-5 – R-0/RI-5

**Tabela 6:** Forma do opus 33a, de acordo com o uso de diferentes versões da série (OLIVEIRA, 1998, p. 225). A coluna do meio indica o índice de transposição aplicado para a elaboração da região seguinte.

Oliveira (1998, p. 225) destaca as transposições efetuadas para o estabelecimento de cada região harmônica. Na primeira parte do desenvolvimento os pares combinatoriais são

transpostos por intervalo de 2ª acima (2ª região harmônica), e na segunda parte do desenvolvimento a transposição é feita para uma 5ª acima (3ª região). O retorno para a primeira área harmônica é feita através de uma nova transposição 5ª acima, restaurando a “tônica” principal, que é então mantida até o final.

A observação da obra a partir destas áreas harmônicas descortina uma forma A - B -A, a qual Oliveira associa, como Perle, à micro relação do primeiro tricorde, que contém apenas intervalos de 2 semitons e 5 semitons. A forma em larga escala, que se fundamenta sobre os índices de transposição  $T_2 - T_5 - T_5$ , seria, portanto, uma reprodução desta relação intervalar do início da série básica (OLIVEIRA, 1998, p. 229).

Perle vê na valorização do intervalo de 5ª, que perpassa toda a obra (está no índice de transposição, nos intervalos entre as três primeiras notas da série original, no intervalo entre cada par combinatorial, e em inúmeras ocorrências no desenvolvimento motivico) uma consequência da estrutura da série e uma tentativa do compositor comprovar a eficiência do método e aproximá-lo da prática tonal, que, no entanto, tem sua construção formal baseada em uma funcionalidade harmônica inerente ao sistema (PERLE, 1991, p. 116).

Cook também considera que a passagem das transposições O-7/RI-0 do desenvolvimento para o par combinatorial de séries na recapitulação do primeiro tema no compasso 32 (O-0/RI-5), apresentado no exemplo acima, “é claramente modelado pela prática tonal” (COOK, 1992, p. 329). Para este autor, é possível mesmo compreender esta passagem como análogo a uma pausa cadencial no tonalismo.

A obra é permeada de analogias tonais. Para Oliveira (1998, p. 229) as séries utilizadas no desenvolvimento (O-2, I-7, O-7, R-7), entre os compassos 28 e 32, equivaleriam a um movimento harmônico típico do sistema tonal (II-V). A transposição O-2 seria um representante do II grau (a série encontra-se a 2 semitons acima do eixo principal) e I-7, O-7 e R-7 seriam representantes do V grau (7 semitons ou uma 5ª acima do eixo principal), como em uma função de dominante que se resolve na “tônica” (séries O-0 e I-5 após a fermata do compasso 32).

Ainda sobre modulação na música dodecafônica, ou simplesmente a troca da versão da série que está sendo usada, Perle (1991, p. 189) afirma que convém apenas para reorganizar, permutar, a ordem das classes de alturas, pois não importa a versão da série que está sendo usada, a região é sempre a mesma e a mudança de área imperceptível, já que as quarenta e oito versões da série são apenas formas diferentes da apresentação da mesma ideia.

No entanto, dentro destas regiões de classes de alturas, elementos em comum emergem e destacam-se, constituindo invariâncias, que podem ser intervalos, sequências de

ordenações ou pequenos conjuntos. Estes elementos acabam por formar redes de significação, conectando frases e seções e adquirindo grande importância estrutural na música dodecafônica (PERLE, 1989, p. 190).

Voltando à organização formal, Cook reitera que os inícios e fins de frase normalmente condizem com os inícios e fins das séries. E, embora não haja nenhuma associação definida entre elementos formais e transformações seriais, normalmente os pontos de articulação formal coincidem com as transformações. No entanto, para Cook, os elementos não seriais são fundamentais para a definição das frases e conseqüentemente das seções, que se fazem perceptíveis a partir da constituição melódica dos temas, detentores de caráter antagônico (COOK, 1992 p. 332).

Perle (1991, p. 115) também salienta a contribuição dos aspectos não controlados pela série à delimitação formal. Para este autor, a dificuldade em se estruturar a sonata na música dodecafônica deve-se ao caráter “quase temático” apresentado pela série. Isto ocorre porque Schoenberg mantém princípios construtivos temáticos ligados à prática tonal (o que se comprova pelo desenvolvimento motivico que origina os dois temas), porém, no sistema tonal, as operações que se realizavam para a construção temática e formal ocorriam dentro de um contexto funcional, enquanto no dodecafonismo o tema precisa ser caracterizado por parâmetros como ritmo, textura, dinâmica e outros, antes considerados secundários na estruturação de uma obra. Para este autor, o esquema formal do Opus **33a** pode ser descrito através das características estruturais superficiais, como constituição rítmica, adensamentos que ocorrem através de subdivisões das notas em valores progressivamente menores e pontos de articulação associados às indicações de andamento presentes na partitura.

Perle conclui que a maneira como se dá o uso da série para a estruturação formal e temática indica que toda música dodecafônica é uma forma de variação, e o problema formal de cada uma “consiste da organização compreensível de uma série de variações através da superposição de um esquema estrutural especial, que pode ser análogo a uma forma tradicional ou uma nova organização” (PERLE, 1991, p. 115).

Além disso, o que Cook (1992, p. 330) chama de forma de arco, típica da forma sonata clássica, Perle (1992, p. 116) reconhece já nos dois primeiros compassos, que contém em um nível microscópico esta forma e também todo o material harmônico que será desenvolvido na obra, (no que ambos os autores concordam).

Cook (1992, p. 332) aponta ainda para outros eventos, os quais remetem ao pensamento tonal. Para ele, a presença de materiais como escala de tons inteiros e acordes quartais também são indícios de resquícios do sistema tonal, principalmente a proeminência

do intervalo de sétima menor, usados por Schoenberg justamente por poderem pertencer à escala de tons inteiros, acordes quartais e de dominante. Estes intervalos perpassam toda a obra e combinados com outros elementos ou em diversas formações ajudam a manter a integração harmônica da peça. De acordo com Cook, as momentâneas colorações tonais atribuem uma sonoridade reconhecível e, portanto são importantes para momentos de articulação, mas não se relacionam à estrutura serial da obra, permanecendo como padrão de superfície, pois estrutura fraseológica e textura constituem o principal meio de articulação formal. Este autor aponta mesmo para momentos em que os acordes parecem exigir resolução, como no c.27, mas estas considerações só seriam possíveis a partir da interpretação de parâmetros como registro, dinâmica, condução das vozes e conteúdo intervalar dos acordes. Observe-se o **Excerto 7**:



**Excerto 7:** (c.27). Encadeamento cromático entre acordes de sétima sugerindo movimento de resolução tonal.

Até aqui apresentamos aproximações analíticas envolvendo o uso das séries, que geram materiais que resultam em uma forma estruturada como uma analogia à forma sonata clássica. Neste sentido se assemelham bastante as análises de Cook, Oliveira e Perle. Apresentaremos agora uma análise que difere das apresentadas até aqui e por isso será tratada individualmente. Trata-se da análise efetuada por Romano e Zulueta<sup>27</sup>.

Para estes autores a Peça para Piano, opus 33a, difere de outras composições pianísticas dodecafônicas de Schoenberg porque apresenta, prevalecendo sobre a própria técnica dodecafônica, os procedimentos de desenvolvimento temático.

Estes autores classificam a obra formalmente da seguinte maneira (**Tabela 7**):

<sup>27</sup> ROMANO, J., ZULUETA, J. **Arnold Schoenberg: La Obra Completa para Piano**. Madrid: Editora Presencia, 1965.

COMPASSOS	SEÇÃO
1 – 2	Introdução
3 – 7	Primeiro tema
8 – 13	Transição que compreende uma repetição aumentada da introdução
14 – 25	Segundo tema
25 – 27	Frase conclusiva
32 – 40	Repetição e coda

**Tabela 7:** Forma sonata do Opus 33 A, de acordo com Romano e Zulueta (1965, p. 89).

Romano e Zulueta consideram que a peça é desenvolvida a partir da partição da série original em três tetracordes e também da partição semelhante da inversão retrogradada transposta uma quarta acima. Aos tetracordes da série básica denominam *A*, *B* e *C*, consecutivamente, e aos tetracordes da inversão *c*, *b* e *a*. De maneira que cada tetracorde contém as seguintes alturas:

Série básica:

Bb - F - C - B	A - F# - C# - D#	G - Ab - D - E
A	B	C

Inversão retrogradada transposta 4<sup>a</sup> acima:

Eb - Ab - Db - D	E - G - C - Bb	F# - F - B - A
C	B	a

A partir destes dados Romano e Zulueta constroem um gráfico onde todos os compassos estão representados com os tetracordes e a direção original ou retrógrada. Reproduzimos abaixo o gráfico da exposição da sonata (**Tabela 8**):

1	2	3	4	5	6
B	c / a	c ←	b ←	a ←	A → / B → /
A / C	B	C ←	B ←	A ←	C →

7	8	9	10	11	12
c ← / b ← /	A → / A →	B → / C →	A / B / C	c / b / a	a → / b →
a ←	a → / a →	b → / c →	a / b / c	C / B / A ←	A ← / B →

13	14	15	16	17	18	19
C →	Primeiro hexacorde (H <sub>1</sub> ) →		Segundo hexacorde (H <sub>2</sub> ) →			
C →						

19	20	21	22	23
H <sub>2</sub> ←	H <sub>2</sub> ← → ← →	Segundo hexacorde →		
H <sub>2</sub> ← / H <sub>2</sub> ←	H <sub>2</sub> →			

23	24	25	26	27	28
H <sub>1</sub> →		H <sub>1</sub> →	H <sub>2</sub> →	H <sub>2</sub> ← / H <sub>2</sub> ←	
		H <sub>1</sub> →	H <sub>2</sub> →	H <sub>2</sub> → / H <sub>2</sub> ←	

**Tabela 8:** Materiais seriais utilizados na estruturação da Exposição do opus 33a, de acordo com Romano e Zulueta, (1965, p. 91-92). As setas indicam a direção linear das alturas e sua ausência indica que as séries se apresentam em formações harmônicas. As colunas representam os compassos e as linhas a divisão do material entre as pautas do instrumento.

### 4.3 – Conclusão

A obra de Schoenberg e seu método só passaram por uma reconsideração após o falecimento do compositor em 1951. A partir desta década, compositores como Boulez e Stockhausen se voltaram para as possibilidades de organização do material sonoro que o dodecafonismo poderia oferecer e, na busca de um sistema que gerasse coerência estrutural

em todos os níveis da composição, deram início a uma nova estética, o serialismo integral. Contudo, ao levar a serialização aos outros parâmetros da música, estes compositores basearam-se primordialmente na obra de Anton Webern, e não na de Schoenberg (HYDE, 1993, p. 52)<sup>28</sup>

Isto se deveu, em parte, à maneira como Schoenberg utilizou o dodecafonismo na estruturação de suas obras. A partir da análise da Sonata do Opus 33a, percebemos que, embora a estrutura serial articule a obra, esta se mantém atrelada ao pensamento tonal em relação à sua constituição temática. Perle (1991, p. 111), a partir de sua análise, conclui que a forma é caracterizada pela exposição, recorrência e modificação dos aspectos temáticos da série, ou seja, apesar de a série responder pela sintaxe do discurso musical, ela se mantém em uma função secundária na elaboração formal, a qual permanece vinculada às convenções e princípios organizacionais típicos do sistema tonal, principalmente do século XIX.

Assim, o tonalismo se faz presente nesta obra dodecafônica de Schoenberg não apenas pela escolha de uma forma sonata, mas principalmente pelos recursos construtivos utilizados pelo compositor para a elaboração desta forma. Vê-se, por exemplo, que a obra baseia-se em desenvolvimento motivico, que é responsável pela configuração temática, que, por sua vez, desenvolve-se sem grandes inovações se comparada à prática tonal. Os temas apresentam uma fraseologia clara e quase simétrica e são antagônicos em seu caráter, embora em uma estrutura profunda sejam identificados os mesmos materiais geradores, o que se justifica pela super valorização que Schoenberg atribui ao motivo e suas possibilidades de desenvolvimento, utilizando o que denomina de variação progressiva em maior ou menor grau em todas as suas fases estilísticas.

A partir da técnica de variação progressiva, a forma na música dodecafônica pode ser articulada apenas pela estrutura seccional do desenvolvimento das idéias musicais (motivos). No opus 33a, é possível verificar a importância das três primeiras notas da série, estrutura transportada às outras relações temáticas e formais da obra. Esta seria uma das principais contribuições de Schoenberg, pois a variação progressiva, neste caso, seria substancialmente diferente da encontrada no repertório tonal, assumindo funcionalidade estrutural.

As técnicas que operam no método tais como inversão, complementação, segmentações, repetições de intervalos característicos ou de sons específicos em transposições diferentes podem articular agrupamentos de sons e complexos interválicos e até conexão entre

---

<sup>28</sup> HYDE, M. Dodecaphony: Schoenberg. In: **Models of Music Analysis: Early Twentieth-Century Music**. Oxford: BlackWell Publishers, 1993, p. 56-81, Edited by Jonathan Dunsby.

frases. Mas estas distinções, na forma sonata analisada, somente edificam padrões análogos àqueles que fundamentavam a sonata clássica.

A forma sonata aplicada a uma obra dodecafônica é necessariamente diferente da sonata tonal. O material serial pode articular o discurso, mas isto se dá de maneira artificial, pois a sonata como plano organizacional era intrinsecamente ligada aos processos de desenvolvimento harmônico e de estrutura tonal, com um sentido de direcionalidade que apresentava a necessidade de resolução. Ao ser desligada destes procedimentos funcionais tonais a forma sonata resta apenas como um padrão abstrato independente.

Além disso, neste ponto recai outra contradição do método tal como reconhecido em Schoenberg: a série é predominantemente um recurso organizacional que não transparece à superfície da obra, obscurecida por parâmetros de textura, dinâmica e padrões intervalares que, somados, são responsáveis pela identidade dos eventos temáticos. A separação entre aspectos temáticos e harmonia, como se os primeiros fossem padrões de superfície e o último, a estrutura profunda, constitui-se em uma concepção que permite a elaboração de formas sonatas na música pós-tonal, pois se a forma sonata for pensada como emergente dos processos intrinsecamente tonais, o seu uso em contexto não tonal não seria possível e as novas técnicas teriam que irremediavelmente criar suas próprias formas. Mas a forma sonata é aplicável ao repertório dodecafônico porque, mesmo substituindo-se o mecanismo de estruturação, os procedimentos temáticos tradicionais são mantidos.

No entanto, a confusão cria-se quando a série é associada não só às frases, mas às seções, em uma alusão às modulações tonais. Se, como afirmara Schoenberg, as 48 formas da série são apenas diferentes apresentações de uma mesma ideia, então a modulação conforme encontrada na seção de desenvolvimento da Sonata do Opus **33a** não ocorre. O problema seria tentar recriar relações de expectativa no ouvinte (primordiais para a sonata clássica) a partir de processos imperceptíveis na superfície da obra, que, por sua vez, mantém em sua estruturação modelos tonais, como a criação de tensão a partir de fragmentação melódica e intensificação da dinâmica, organização fraseológica em antecedente e conseqüente, além do contraste temático por contraposição também de aspectos como andamento e articulação. De acordo com Boulez (1995, p. 240) haveria em Schoenberg uma confusão entre série e tema, e o dodecafonismo teria alguma eficiência apenas para o controle da escrita cromática.

A tentativa de se adaptar as formas clássicas à linguagem dodecafônica, para Rosen, é uma maneira com a qual Schoenberg tenta unir os avanços alcançados no atonalismo livre à herança dos séculos XVIII e XIX, já que aquele implicava na desintegração desta tradição clássica austro-germânica com a qual o compositor não tinha a intenção de romper (ROSEN,

1996, p. 70). De acordo com Rosen, a forma foi para Schoenberg o que foi para o século XIX: um conjunto ideal de proporções e planos que transcendem estilo e linguagem. As grandes formas (sonata, variação e ária da capo) seriam ideais absolutos, que se manteriam independentes do desenvolvimento da linguagem, como haviam se mantido desde Mozart e Haydn (ROSEN, 1996, p.86). Contudo, ao tratar sobre forma, em seu Tratado de Harmonia, a concepção que Schoenberg apresenta é outra:

“Cada época possui um determinado sentido da forma, o qual diz quão longe há de se ir na realização de uma ideia e até onde não se pode ir. A questão, portanto, reside em tratar de cumprir determinadas condições, através da convenção e através do sentido formal de cada época, condições essas que, graças às suas possibilidades, trazem à tona uma expectativa que garanta a satisfação da necessidade conclusiva” (SCHOENBERG, 1999, p. 196).

Assim, após estas incursões pela técnica e maneira com a qual Schoenberg edifica o Opus 33a, concluímos que há de fato uma contradição existente entre a forma sonata e a técnica dodecafônica e que, embora esta contradição não impeça o desenvolvimento das técnicas próprias da linguagem dodecafônica, nem a unidade da obra, faz com que os princípios construtivos motivicos e temáticos se mantenham também atrelados ao sistema tonal para que a forma sonata seja possível. Além disso, vimos que mesmo havendo uma série dodecafônica estruturando a obra, o que determina o caráter desta é a maneira como a série é internamente fundamentada, o que ocorre a partir da organização intervalar, ou seja, a sonata dodecafônica seria, neste caso, o resultado de técnicas de variação (aplicadas sobre o primeiro tricorde da série básica, que seria o ‘germe’ da obra) resultando na manutenção de determinados padrões intervalares que atribuiriam à obra as qualidades de coerência e unidade que Schoenberg buscara justamente com a aplicação da técnica dodecafônica.

Exposição: 1-27  
Séries: O-0 e I-5, R-0 e RI-5

# KLAVIERSTÜCK

op. 33a

Tema A1: 1-2,  
Tetracordes

Mã Big (♩ = 120)

Tema A2, Episódio: 3-9  
Tetracordes

1 cantabile

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

Série básica (O-0)  
em tetracordes

p

sfp

mf

poco rit..

a tempo

p dolce

f

p cantabile

Tema A1, com variação: 10-11  
Tetracordes

Transição: 12-13

10 a tempo

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

mf

fp

p dolce

poco rit..

2/4

Tema B1: 14-18  
Hexacordes

13

14 cantabile

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

molto rit. - a tempo

f

p

p cantabile

heftiger Tema B2, Episódio

17 18 19

f martellato

Hexacordes

poco rit. ruhiger cantabile Tema B1: 21-23 (Hexacordes)

20 21 22 23

p

rit... Codetta: 23-27 (Tricordes)

Red. - a tempo dolce

23 24 25 26 27

f ff p

Desenv. 1: 27-29

steigernd H-2, RI-5

26 27 28 29

scherzando sf p martellato

H1, O-2 H1, I-0 O-2 H2, R-0 H1, I-7

H1, O-7 I-7 Desenv.2: 29-32

28 29 30 31 32

f f f f

30 31

*f* *mp*

5/4

Detailed description: This system contains measures 30 and 31. Measure 30 features a piano introduction with a forte (*f*) dynamic. Measure 31 continues with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The time signature is 5/4.

Recapitulação: O-0 e I-5, R-0 e RI-5

32 33

Tema A: 32-34  
Tetracordes

*ff* *p*

5/4 6/8

Detailed description: This system contains measures 32 and 33. Measure 32 is marked with fortissimo (*ff*) and a piano (*p*) dynamic. Measure 33 is marked with piano (*p*). The time signature changes from 5/4 to 6/8.

34 35

Tema B: 35-36 (Hexacordes)

*rit.* *Ruhig*

6/8 4/4

*p dolce*

*sed.*

Detailed description: This system contains measures 34 and 35. Measure 34 is marked with *rit.* and *sed.*. Measure 35 is marked with *Ruhig* and *p dolce*. The time signature changes from 6/8 to 4/4.

36 37

Coda: 37-40 (Tetracordes)

*p cresc.* *steigernd*

O-0 RI-5

Detailed description: This system contains measures 36 and 37. Measure 36 is marked with piano (*p*) and crescendo (*cresc.*). Measure 37 is marked with *steigernd*. The time signature is 4/4. Labels O-0 and RI-5 are placed below the measures.

38 39 40

*f* *rit.* *ff*

3/4 4/4

I-5 R-0 I-5

Detailed description: This system contains measures 38, 39, and 40. Measure 38 is marked with forte (*f*). Measure 39 is marked with *rit.*. Measure 40 is marked with fortissimo (*ff*). The time signature changes from 3/4 to 4/4. Labels I-5, R-0, and I-5 are placed below the measures.

## 5 - CLÁUDIO SANTORO

### 5.1 – Análise da Sonata 1942

A *Sonata 1942* que analisaremos neste capítulo constitui-se em uma obra para piano representante do primeiro momento estilístico de Santoro. Desta época datam suas primeiras obras como compositor, tendo em vista que no ano de 1940 escrevera obras como a *Sonata para Violino Solo* e a *Primeira Sonata para Violino e Piano*, assim como a sua *Sinfonia n.º1* para duas orquestras de cordas e um *Trio* para clarineta, oboé e fagote. Ao longo de quase 50 anos de carreira, Santoro iria escrever cerca de 500 obras, entre 14 Sinfonias, Solos, Câmara, Trios, Quartetos, Concertos, Cantatas, Ópera, música eletroacústica, dentre outras (MARIZ, 1994, p. 84).<sup>29</sup>

Entre os anos de 1940 e 41, Santoro teve aulas com Hans Joachim Koellreuter, músico, educador e uma das personalidades mais atuantes da época nos campos da pesquisa em música, composição e educação musical. Com o *Movimento Música Viva*, Koellreuter, Santoro e outros compositores como Guerra Peixe, Eunice Katunda e Edino Krieger, movimentaram o cenário musical carioca e nacional, realizando concertos para a divulgação da música contemporânea e provocando discussões através das publicações do Movimento (KATER, 2001, p. 54).

O Movimento Música Viva foi representativo durante toda a década de 1940 e marcaria o que ficou conhecido como 2ª fase do modernismo musical no Brasil, que se caracterizava pela busca de novas técnicas e meios de expressão, opondo-se ao nacionalismo do primeiro momento modernista dos anos de 1920 (KATER, 2001, p. 44).

De acordo com Mariz (1994, p. 18) este período coincide com a primeira fase da carreira de Cláudio Santoro, a sua fase dodecafônica, que inclui obras como os dois primeiros quartetos, a série de canções *A Menina Boba*, a *2ª Sinfonia*, duas séries de peças para piano e a *Sonata 1942*, nosso objeto de estudo.

Verificaremos a partir da análise a relação entre o desenvolvimento motivico e suas consequentes configurações temáticas com a série básica a fim de perscrutarmos se as técnicas aplicadas por Santoro na *Sonata 1942* para a organização formal são deduzidas da

---

<sup>29</sup> O catálogo da obra de Santoro encontra-se acessível pelo site [www.claudiosantoro.art.br](http://www.claudiosantoro.art.br), mantido pela família do compositor.

série ou se esta permanece como um pano de fundo, atuando como princípio organizacional do material cromático, mas sobre o qual prevaleceriam aspectos independentes para a caracterização formal do discurso, como a técnica de variação motívica, mudanças de andamento, de padrões rítmicos e de dinâmica.

Outro motivo pelo qual abordamos o período dodecafônico de Santoro deve-se ao fato de tentarmos rever a maneira como se deu a aplicação deste método em sua obra, tendo em vista que se tornou difundida a ideia de que o compositor opta por um uso mais livre do dodecafonismo. Sobre este método composicional Santoro comenta em entrevista a Raul do Valle, em 1976:

“Eu não sabia que já fazia música dodecafônica naquela época, eu comecei a compor música no Brasil em 39/40, música atonal e depois em 1940 fazendo música com serialismo, dodecafonismo, com uma certa serialização, à minha maneira também, porque não havia nada codificado sobre isso, não existia teoria nem nada. Foi posteriormente que surgiu o primeiro livro de contraponto e sobre o dodecafonismo” (SOUZA<sup>30</sup>, 2003, p. 79).

Mais a frente o compositor conclui: “Criei a minha maneira de fazer, de usar o dodecafonismo porque até então não havia nada pré-estabelecido para organizar esta nova técnica” (SOUZA, 2003, p. 83).

Como afirma Almada (2008, p. 7)<sup>31</sup>:

“Examinando a historiografia musical brasileira encontramos com frequência o termo “dodecafonismo não ortodoxo” para definir a música praticada pelos integrantes do Grupo Música Viva (em especial, Hans-Joachim Koellreutter, Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe, Eunice Katunda e Edino Krieger) durante a década de 1940. Esse termo tão recorrente, no entanto, quase sempre é desacompanhado de explicações essencialmente técnicas, o que faz com que se perpetue praticamente sem maiores reflexões.”

---

<sup>30</sup> SOUZA, I. V. L. **Santoro: Uma História em Miniaturas**. Estudo Analítico-Interpretativo dos Prelúdios para Piano de Cláudio Santoro. 2003. 643 f. Dissertação (Mestrado em Música) Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2003.

<sup>31</sup> Almada, C. L. O Dodecafonismo Peculiar de Cláudio Santoro: Análise do Ciclo de Canções A Menina Boba. **Opus**, Goiânia, v. 14, No. 1, p. 7-24, Jun. 2008.

Costumou-se denominar *dodecafonismo não ortodoxo* a prática de organização do total cromático dos compositores brasileiros, pois não se deduzia de suas obras uma lógica construtiva perfeitamente semelhante aos processos que estruturavam as obras da Segunda Escola de Viena, especialmente as de Webern que são consideradas o modelo mais perfeito de ortodoxia dodecafônica. Contudo, considerando a estética dodecafônica como um movimento amplo caracterizado pela serialização do material cromático, percebe-se que há inúmeros procedimentos alternativos concebíveis e estes variam de compositor para compositor ou até mesmo de obra para obra já que a estruturação da série básica indica previamente os padrões intervalares que serão recorrentes e, portanto direcionam a composição.

Assim, além das operações básicas de transposição, inversão, retrogradação e retrogradação da inversão, às quais se somam a combinatorialidade, podem ocorrer digressões como a omissão de notas, antecipações, permutações, segmentações e repetições, sem que ocorra deturpação da técnica dodecafônica (PERLE, 1991, p. 67). No mais, a própria origem do método já indica a liberdade construtiva que ele permite, pois não há regras para a condução de vozes nem uma funcionalidade harmônica inerente. De acordo com Krenek (1940, p. 8) o uso da série dodecafônica seria um meio para assegurar a “homogeneidade técnica” da obra, permeando toda a estrutura e garantindo assim a coerência da música atonal em substituição ao sistema tonal. No entanto, para Krenek, embora o dodecafonismo tenha o mesmo objetivo do sistema tonal, as duas técnicas composicionais diferem em seus princípios fundamentais, pois o tonalismo baseia-se em relações harmônicas e o dodecafonismo em uma organização preferencialmente melódica do material.

Esta qualidade essencialmente polifônica do material dodecafônico pode ser percebida no primeiro movimento da *Sonata 1942*, na qual veremos, através da análise, que a série básica ajusta-se aos materiais temáticos sem que ocorram procedimentos especificamente harmônicos de manipulação serial como o uso de pares de séries ou de hexacordes inversamente combinatoriais como ocorria com Schoenberg. A concepção contrapontística da música dodecafônica, que sugere um retorno aos primórdios do sistema tonal e da sua organização ligada ao discurso retórico do desenvolvimento da música vocal renascentista nos conduz novamente à problemática formal do emprego da forma sonata, dependente em sua concepção das relações de oposição de centros harmônicos.

Tanto Schoenberg (1984, p. 149) quanto Krenek (1940, p. 1) enfatizam que a série não é uma escala (visto que cada série pertence a uma só obra) e também não se constitui como tema. Este aspecto constitui a particularidade essencial do sistema dodecafônico, pois as relações estruturais da obra são dela deduzidas (como, aliás, também pode ocorrer na

concepção a partir de escalas), mas, mais que isso, a série orienta a formação dos temas, o que não ocorre na música tonal, pois as figurações motivicas não são derivadas diretamente das formações escalares, enquanto na música dodecafônica os motivos são condicionados pelas possibilidades combinatórias da série.

Desta maneira acreditamos não ser necessário, ao analisar-se a música dodecafônica de Santoro, falar em um dodecafonismo não ortodoxo, visto que verificaremos, no primeiro movimento da Sonata 1942, o uso da série como um padrão básico, uma ideia abstrata utilizada para guiar a composição atonal através da formação dos temas e das relações contrapontísticas seriais.

Seguindo o mesmo procedimento analítico empregado para o Opus 33a, de Schoenberg, iniciaremos a análise efetuando o reconhecimento da série básica da Sonata de Santoro a qual chamaremos O-0 (original, zero). Esta série é apresentada nos dois primeiros compassos da obra, momento em que ainda não é possível perceber a ordem interna completa, pois no segundo compasso ocorre uma formação acórdica de seis notas. Apenas no compasso 30 a série aparece em uma formação linear quase completa (exceto as duas últimas notas). Compare a primeira aparição entre os compassos 1 e 2 com a apresentação da série entre os compassos 30 e 32 nos **Excerto 1 e 2**:

The image shows a musical score for the introduction of the Sonata, measures 1 and 2. The score is in 2/4 time, marked 'Lento' with a tempo of 44. The first measure (c.1) is marked 'energico' and 'mf', showing a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second measure (c.2) is marked 'ff' and 'f', showing a complex chordal structure in the right hand and a bass line in the left hand. The series 'O-0' is indicated in a box at the bottom left of the score.

**Excerto 1:** (c.1 e 2). Introdução da Sonata, motivos básicos da seção.

**Excerto 2:** (c.30-32). Apresentação linear da série básica.

Desta apresentação linear da série e da organização melódica recorrente que a antecede concluímos que a série básica é a seguinte:

O-0 = F#, G#, A, C, Db, F, G, Eb, Bb, D, B, E

A partir desta série básica é gerada a matriz contendo todas as formas de apresentação da série.

Observe a **Tabela 1**.

	<b>I-0</b>	<b>I-2</b>	<b>I-3</b>	<b>I-6</b>	<b>I-7</b>	<b>I-11</b>	<b>I-1</b>	<b>I-9</b>	<b>I-4</b>	<b>I-8</b>	<b>I-5</b>	<b>I-10</b>	
<b>O-0</b>	F#	G#	A	C	Db	F	G	Eb	Bb	D	B	E	<b>RO-0</b>
<b>O-10</b>	E	F#	G	Bb	B	Eb	F	Db	G#	C	A	D	<b>RO-10</b>
<b>O-9</b>	Eb	F	F#	A	Bb	D	E	C	G	B	G#	Db	<b>RO-9</b>
<b>O-6</b>	C	D	Eb	F#	G	B	Db	A	E	G#	F	Bb	<b>RO-6</b>
<b>O-5</b>	B	Db	D	F	F#	Bb	C	G#	Eb	G	E	A	<b>RO-5</b>
<b>O-1</b>	G	A	Bb	Db	D	F#	G#	E	B	Eb	C	F	<b>RO-1</b>
<b>O-11</b>	F	G	G#	B	C	E	F#	D	A	Db	Bb	Eb	<b>RO-11</b>
<b>O-3</b>	A	B	C	Eb	E	G#	Bb	F#	Db	F	D	G	<b>RO-3</b>
<b>O-8</b>	D	E	F	G#	A	Db	Eb	B	F#	Bb	G	C	<b>RO-8</b>
<b>O-4</b>	Bb	C	Db	E	F	A	B	G	D	F#	Eb	G#	<b>RO-4</b>
<b>O-7</b>	Db	Eb	E	G	G#	C	D	Bb	F	A	F#	B	<b>RO-7</b>
<b>O-2</b>	G#	Bb	B	D	Eb	G	A	F	C	E	Db	F#	<b>RO-2</b>
	<b>RI-0</b>	<b>RI-2</b>	<b>RI-3</b>	<b>RI-6</b>	<b>RI-7</b>	<b>RI-11</b>	<b>RI-1</b>	<b>RI-9</b>	<b>RI-4</b>	<b>RI-8</b>	<b>RI-5</b>	<b>RI-10</b>	

**Tabela 1:** Matriz contendo as 48 formas possíveis da série básica.

Ao efetuarmos a contagem das notas das séries e a identificação de suas versões utilizadas verificamos que Santoro opta por utilizar, na maior parte do tempo, apenas duas séries além da básica, ambas em suas versões originais, que se constituem em transposições por índice 1, ou seja, cromáticas. De maneira que as séries utilizadas por Santoro no decorrer do movimento serão as seguintes:

O-0 = F#, G#, A, C, Db, F, G, Eb, Bb, D, B, E

O-11 = F, G, G#, B, C, E, F#, D, A, Db, Bb, Eb

O-10 = E, F#, G, Bb, B, Eb, F, Db, G#, C, A, D

Os dois primeiros compassos do primeiro movimento podem ser interpretados como uma exposição temática, pois apresentam os motivos geradores de toda a primeira seção, que

se estende até o compasso 16. Observemos novamente o **Excerto 1**. Este gesto é formado por dois movimentos básicos: um melódico, a que chamaremos motivo **a**, no primeiro compasso, e um harmônico (motivo **b**), no segundo compasso. Esta organização será desenvolvida em seguida, o que nos permite deduzir que a série é utilizada em dois grupos cuja estruturação interna fundamenta os motivos básicos. O primeiro grupo da série é formado pelos cinco primeiros sons, entre os quais prevalecem intervalos cromáticos, de tom inteiro e 3<sup>a</sup>m, e o segundo grupo apresenta os sons restantes (6+1), em que predominam os intervalos de 4<sup>a</sup>/5<sup>a</sup>J e 6<sup>a</sup>, mas que se apresenta em grupos variantes de 5, 6 ou 7 sons.

Observa-se na tabela abaixo a relação construtiva que seria possível estabelecer entre os dois primeiros pentacordes da série (restando ainda duas notas, B e E):

	Notas	Conjunto em Forma Normal	Conjunto em Forma Primária
1º grupo (elementos da série de ordem 1 a 5)	F#, G#, A, C, Db	[0,1,6,8,9]	(01457)
2º grupo (elementos da série de ordem 6 a 10)	F, G, Eb, Bb, D	[2,3,5,7,10]	(01358)

**Tabela 2:** Conjuntos encontrados na série básica.

Aparentemente o compositor estrutura a série separando os grupos por intervalo de semitom, com exceção às notas centrais, separadas por intervalo de trítono. As notas da série que não fazem parte dos pentacordes (B e E) formam uma 5<sup>a</sup> justa e, conforme exemplificado em seguida, são utilizadas nos finais de frase na exposição do Tema A.

Os dois grupos, no entanto, não apresentam simetria entre si e não são combinatoriais, visto que os vetores intervalares de cada grupo são respectivamente:

1º Grupo: 2, 1, 2, 2, 2, 1

2º Grupo: 1, 2, 2, 2, 3, 0

Como veremos, estas relações intervalares encontram correlatos na organização temática, pois a melodia do motivo **a** se desenvolve por sons conjuntos e a formação acórdica do motivo **b** é gerada por sobreposição de 4<sup>as</sup>, o que sugere uma incipiente segmentação da

série que objetiva mais a distribuição das notas para a constituição do tema que propriamente a formação de padrões harmônicos de recorrência, aproximando-se da ideia de que a série funciona como um depósito de ideias temáticas e seu emprego composicional na obra não precisa, necessariamente, revelar a ordem original (PERLE, 1991 p. 67).

A principal característica, portanto, é o uso da série como geradora de motivos. De fato, ela é assim tratada, pois o que denominamos como um indício de segmentação é, na verdade, a base para os dois motivos que serão desenvolvidos no decorrer do movimento, não havendo nenhum tipo de determinação estrutural entre eles como combinatorialidade ou semelhança entre vetores intervalares. Além disso, qualquer tipo de padrão estrutural que se possa tentar definir não se mostra consistente visto que a técnica determinante na composição da obra em questão é a variação.

Após a apresentação desta ideia temática inicial ocorre uma pausa no compasso 3 que auxilia na demarcação destes compassos iniciais como exposição do material da obra. No quarto compasso evidencia-se a primeira variação do motivo **a**, apresentado agora em uma nova constituição rítmica e em relação de 8<sup>a</sup>, aliás, uma prática pouco comum no dodecafonismo, mas que aqui não implica em valorização de uma altura específica, o que segundo Schoenberg seria o obstáculo conceitual ao emprego de oitavas, já que todos os sons estão duplicados. Além disso, é fundamental observar que a versão da série utilizada encontra-se em um índice de transposição -1, ou seja, a série (O-11) encontra-se a um semitom abaixo da série original. Observe-se o **Excerto 3**:

The image shows a musical score for two motifs, 'motivo a' and 'motivo b', in a piano setting. Motivo a is in the left hand, marked *mf*, and Motivo b is in the right hand, marked *ff*. Both motifs feature triplet patterns and are transposed down by one semitone. The score is written in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#).

**Excerto 3:** (c.4 e 5). Variação dos motivos básicos [a] e [b].

Observe-se no **Excerto 3** que a formação acórdica constitui uma variação do motivo **b**, mas ocorre a duplicação de C#, 10<sup>a</sup> nota da série, pois a 11<sup>a</sup> (Bb) foi deslocada para formar o fim da frase em conjunto com o 12<sup>o</sup> som da série em questão.

Entre os compassos 6 e 9 ocorre o retorno da série O-0, cuja variação agora compreende a expansão do registro e a fragmentação temática. No compasso 7 encerra-se o primeiro grupo de frases (três frases de dois compassos) que formam o que podemos chamar de **Tema A**. Percebe-se neste ponto que o fim da série não coincide com o fim da frase, característica que irá se repetir por quase toda a seção. A partir deste momento os processos de variação contínua começam a mascarar a organização serial e a distribuição dos sons passa a destacar novas variantes das configurações motívicas.

Observe-se o **Excerto 4**:

**Excerto 4:** (c.6 a 9). Elaboração do tema A, com base em variação motívica.

No excerto 4 é possível perceber a maneira como se desenvolve o discurso de Santoro com base na técnica de variação: entre os compassos 6 e 7 ocorre a repetição do motivo **a**, expandido temporalmente. Ocorrendo o mesmo no compasso 8, com uma descompressão do motivo **b**, que se fragmenta. Em seguida, no compasso de número 9, ocorre uma primeira permutação entre os elementos da série básica, em virtude da antecipação da nota de ordem 10. Ainda neste compasso (c.9, **excerto 4**) vê-se que o intervalo de 5<sup>a</sup> existente entre o baixo e o tenor no primeiro tempo constitui uma alusão ao motivo **b** do segundo compasso, visto que aqui a nota D (10<sup>a</sup> nota da série) é antecipada em prol da caracterização motívica e repetir-se-á em sua posição original no segundo tempo deste mesmo compasso, onde fim e início de frase voltam a se coadunar com a série.

Concluimos, portanto, que entre os compassos 6 e 9 ocorre a variação dos motivos **a** e **b**, percepção reforçada pela dinâmica e pelo emprego de O-0. Desta primeira parte da obra constatamos a valorização do elemento motívico e a formação temática baseada na variação destes elementos de maneira absolutamente atonal, ou seja, sem referência a centro harmônico

algum em um contexto onde a utilização da série funciona como um guia composicional subjacente passível de alterações caso os processos de transformação motívica assim requeiram.

Destarte, entre os compassos 10 e 12 é possível reconhecer uma ligação com o motivo **a**, agora expandido e, no primeiro tempo do compasso 12, uma rarefação do motivo **b** (observe o **Excerto 5**). Na continuação da apresentação do que denominamos Tema A, os motivos transformam-se progressivamente e de maneira contínua até perderem sua identidade. As relações contrapontísticas se sobressaem e mesmo a ordem serial é sujeita a ocasionais interpolações, antecipações e permutações.

The image shows a musical score for piano, measures 10-12. The score is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Motif 'a' is expanded in measure 10, and motif 'b' is rarefied in measure 12. The score includes dynamic markings like 'cresc.' and 'falta [5]', and various fingering and articulation instructions.

**Excerto 5:** (c.10-12) Transformações motívicas.

Através destes exemplos notamos que, apesar da técnica dodecafônica, a obra se desenvolve baseada em mecanismos de variação motívica, em uma técnica identificada por Schoenberg como *variação progressiva*, já observada na Sonata de Alban Berg e também na Sonata do Opus 33a, de Schoenberg. Contudo, ao contrário do que vimos na obra deste último, onde a série dodecafônica funciona como estrutura profunda para sobre ela ser aplicada a técnica de variação, cujo resultado sonoro se sobressai e atribui o caráter específico à obra, até aqui, neste movimento de Santoro, a própria estruturação da obra ocorre a partir dos procedimentos de variação aplicados sobre a série, que contém em si mesma o princípio

construtivo dos dois motivos básicos iniciais. Além disso, a própria constituição da série e a escolha das versões a serem apresentadas valorizam o aspecto cromático e, portanto, atonal, da composição, assim como as formações harmônicas não fundadas em tríades, mas em intervalos predominantemente de quartas, trítonos e sétimas.

No compasso 17 há uma mudança de andamento que coincide com uma mudança no tratamento do material, inaugurando uma nova seção. No trecho entre os compassos 17 e 29 a série é utilizada sempre na transposição O-10, numa relação de um semitom abaixo com relação à versão da série anterior, e com uma abordagem da técnica dodecafônica semelhante à empregada na exposição inicial. Podemos identificar uma relação remota com o material inicial a partir das características gestuais, que agora se apresentam em uma linha ascendente de registro, além da predominância de intervalos de 2ª maiores e menores e intervalos de 3ª, também maiores e menores, na condução melódica, enquanto as formações harmônicas se baseiam em intervalos de 4ª e 5ª, principalmente, seguindo, portanto, o mesmo padrão construtivo dos primeiros compassos. Observe o trecho em questão no **Excerto 6**:

The image shows a musical score for piano, measures 17 to 20. The score is in 3/8 time and features a tempo change to 104. It includes dynamic markings like *mf*, *f*, and *fff*, and articulation like *falta [10]*. The series O-10 is indicated in boxes below the staves. The score is divided into sections labeled 'a' and 'b'.

**Excerto 6:** (c.17 a 20) Desenvolvimento motivico baseado em O-10

Também aqui o emprego da série O-10 ocorre com algumas alterações na ordem de apresentação, demonstrando que a permutação (isto é, a rotação parcial) é um recurso rotineiro na técnica dodecafônica de Santoro, o que, dada a exposição do material até este momento, põe em relevo a proeminência do processo de transformação contínua do material inicial em sua técnica de desenvolvimento dodecafônico.

Verifica-se que o trecho entre os compassos 17 e 29, caracterizado perceptualmente pela mudança de andamento, delimita uma nova seção que pode ser considerada o equivalente

a um **Tema B** da forma Sonata, uma vez que estará inteiramente organizada sobre uma versão transposta da série, a O-10, assim como um tema B de uma sonata em linguagem tonal é exposto em uma nova tonalidade.

Encerrando a Seção B, entre os compassos 26 e 29 ocorre outro gesto, também ascendente, com função de conclusão da seção. Observe-se que o gesto que encerra a seção B inicia-se após uma pausa, o que marca a independência deste trecho que funciona como uma cadência, em clara demarcação formal. Podemos até apontar para uma analogia com o fim de um desenvolvimento tonal, terminando em uma suspensão antes do retorno da tônica, mas a suspensão aqui tem o intuito de reforçar o fato de que se trata, antes de tudo, de uma obra atonal, pois ao invés de encontrarmos uma suspensão na dominante temos uma suspensão cromática com Bb-C-A, prolongadas através da fermata e extinguido-se com a dinâmica em pianíssimo antes do retorno do Tema A que ocorrerá a seguir. Esse trecho poderia, portanto ser considerado um Tema de Fechamento, ou talvez com mais propriedade, dada sua brevidade, uma **Codetta** que encerra a seção da Exposição. Observe-se o **excerto 7**:

**Excerto 7:** (c.26-29) Codetta da Seção B.

De maneira semelhante ao que ocorre com o conflito temático na forma sonata clássica, encontramos nesta seção uma clara oposição entre Temas A e B, através da mudança de andamento, dos materiais motivicos e dos procedimentos com os quais este material é desenvolvido, uma vez que no tema A o material é apresentado tanto de forma linear como em acordes, enquanto no Tema B o material tem um caráter mais fragmentário, atribuído pela constituição rítmica e pelo próprio uso da série em formações harmônicas (em que a ordem não pode ser identificada), permitindo omissões e permutações na ordem mais frequentes do que quando a série é utilizada linearmente.

Outrossim, estes argumentos também justificam que tenhamos denominado Tema B o trecho que abarca os compassos 17 a 29 e assim teríamos, com a suspensão no compasso 29, o fim da Exposição da Sonata, demarcada ademais pela barra dupla aposta pelo compositor.

Olhando retrospectivamente o início da Exposição, podemos nos dar conta que o Tema A propriamente dito seria apenas a apresentação inicial do material entre os compassos 1 a 7, que aliás o compositor separa do que se segue através de uma indicação de cesura. Esse material já contém a semente da estrutura que será desenvolvida a seguir: a modulação de O-0 para O-11. Entretanto inicialmente essa modulação não se concretiza, uma vez que retornamos imediatamente à série O-0 nos compassos 6 e 7. A seção que se segue amplificará o gesto inicial, desenvolvendo O-0 durante cinco e meio compassos (do compasso 8 à 13) e em seguida O-11 durante três e meio compassos (do compasso 13 a 16). Ao efetuar uma progressão que conduz a uma nova versão da série, O-10, no compasso 17, o trecho entre os compassos 8 a 16 realiza uma função formal de **Transição**, de modo semelhante ao que se espera de uma transição na forma da sonata clássica. (Observe a partitura no **ANEXO A**, onde estão demarcadas as séries e as seções).

Entretanto há que se notar que, devido à retórica peculiar da técnica dodecafônica de Santoro, baseada em variação contínua, a seção entre os compassos 8 e 16, que analisamos como sendo uma Transição, contém também características de um Desenvolvimento, especialmente no que se refere à recombinação de motivos. Falta-lhe, porém a instabilidade modulatória típica dos desenvolvimentos para que ela se configure de fato como tal. Ainda assim essa seção de fato preenche parcialmente uma função de desenvolvimento, colaborando para configurar o destino da forma da segunda parte desse movimento, após a barra dupla.

A seção seguinte, que começa no compasso 30 não preenche a expectativa de uma típica seção de desenvolvimento de uma forma sonata clássica, uma vez que ocorre imediatamente um retorno ao Tema A com as séries O-0 e O-11 que organizam uma seção que podemos denominar de A', e que parece abranger os compassos 30 a 42.

Entre os compassos 30 a 32 ocorre a recapitulação dos motivos **a** e **b**, sobre a série original O-0. Observe-se o **Excerto 8**:

**RECAPITULAÇÃO: TEMA "A"**

**Excerto 8:** (c.30-32). Recapitulação e novos desenvolvimentos dos motivos a e b.

Logo em seguida, entre os compassos 33 e 39 os motivos são transformados em sua apresentação sobre a série O-11, momento em que também ocorre uma aceleração de andamento com a mudança de compasso para 6/8 e rítmica com a utilização de semicolcheias (o que havia sido uma característica do tema B na Exposição). As variações motívicadas entre os compassos 36 a 40 encontram relações mais remotas com os temas originais, mas ainda prosseguem sob a série O-11. Vemos então que a seção formada pelos compassos 34 a 42 preenche a função de Transição da Recapitulação, tendo sido completamente reescrita em relação à exposição, tal como muitas vezes acontece na Sonata tonal clássica. Observe-se o **Excerto 9:**

**TRANSIÇÃO**

**Excerto 9:** (c. 34-37). Início da Transição da Recapitulação

Nos compassos 40 a 42 a frase em ralentando que conduz à fermata efetua a liquidação da Transição do Tema A para B, realizando uma suspensão equivalente à retórica do pedal de dominante na sonata clássica. Observe-se no excerto abaixo:

**Excerto 10:** (c.40-42) Conclusão da Transição baseada no Tema A, conexão para a entrada do Tema B.

A partir de então, dos compassos 43 a 50, configura-se uma nova seção que possui o mesmo andamento do Tema B, (compassos 17 a 29) mas na qual encontramos novamente o motivo **a** com a configuração característica dos motivos da Transição da Exposição. Podemos identificar então que o Tema B foi reescrito aproveitando materiais da primeira transição. Isso é perfeitamente adequado a um plano formal em que não ocorrerá mais nenhuma modulação da série, que permanecerá em O-10 até o final. Observe-se no **Excerto 11:**

**Excerto 11:** (c. 43-50). Recapitulação do Tema B

Salientemos que, a partir do compasso 46, há claras referências ao Tema B da Exposição. Contudo, a série não modula para O-10 como na Exposição, permanecendo em O-

11. Essa estratégia de não-modulação guarda certa semelhança com a permanência do segundo tema na tônica na forma da sonata clássica. A confluência motívica existente em relação à primeira parte expositiva deste movimento continua suportada pela mesma série básica, estando, portanto, os motivos conectados pelo gestual, pelo ritmo e pelas configurações melódicas, apontando para novos resultados organizacionais alcançados através da variação progressiva.

Os compassos finais, de 50 a 54, realizam a função formal de fechamento, ou talvez melhor ainda, de Coda, uma vez que há omissões significativas de notas da série nesse trecho final, e uma gradual dissolução rítmica da fraseologia. Portanto consideramos mais apropriado considerar esse trecho como sendo uma **Coda**, em desfavor da alternativa de considerá-lo como um tema de fechamento. Observe a Coda no **Excerto 12**:

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system covers measures 47 to 50. Measure 47 starts with a fortissimo (*fff*) dynamic and a complex rhythmic pattern. Measures 48 and 49 continue with a *sempre ff* dynamic. Measure 50 is marked as the beginning of the **CODA** section. The second system covers measures 51 to 54. Measure 51 begins with a piano (*p*) dynamic. Measure 52 is marked *pp*. Measure 53 is marked *poco rit. ppp* and includes the instruction *faltas [7,9,10]*. Measure 54 concludes the section. The score is annotated with 'O-11' in several places and '8vb' at the end of the second system.

**Excerto 12:** (c.47-54). Coda.

Notemos finalmente que Santoro contenta-se em utilizar apenas 3 versões da série dentro do leque de 48 possibilidades oferecidas pela técnica dodecafônica. Mais que isso, todas as versões utilizadas estão na forma original, não sendo empregada nenhuma forma de inversão ou retrogradação. Certamente isso tem a ver com o estágio de conhecimento das possibilidades do sistema dodecafônico que Santoro dispunha no momento da composição, em 1942, quando pouco se conhecia no Brasil a respeito dessa técnica. Ainda assim é

admirável a variedade de configurações que ele consegue desenvolver a partir de tão poucas variantes da série, sobretudo sem empregar superposições contrapontísticas das configurações seriais.

Quanto à estrutura formal do movimento, a ausência de uma seção de Desenvolvimento típica, nos permite caracterizar sua forma como sendo uma **Sonatina**, que é definida por Green (1993, p. 230) como uma Sonata sem desenvolvimento. Podemos resumir a forma do primeiro movimento da seguinte maneira:

SEÇÃO	COMPASSOS	MATERIAL	ANDAMENTO
Exposição			
Tema A	1 – 7	O-0/O-11	LENTO, semínima = 44 (Tempo I)
Transição	8 – 16	O-0/O-11	LENTO, semínima = 44 (Tempo I)
Tema B	17 – 25	O-10	colcheia = 104 (Tempo II)
Codetta	26 – 29	O-10	colcheia = 104 (Tempo II)
Recapitulação			
Tema A	30 – 32	O-0	semínima = 44 (Tempo I)
Transição	33 – 42	O-11	semínima = 44 (Tempo I)
Tema B	43 – 49	O-11	colcheia = 104 (Tempo II)
Coda	50 – 54	O-11	colcheia = 104 (Tempo II)

**Tabela 3:** Forma **Sonatina** do primeiro movimento da Sonata 1942 de Santoro

Os dados desta tabela podem ser observados na partitura no final do capítulo (p. 110). A partir desta organização percebemos que este primeiro movimento da Sonata 1942 segue, com razoável aproximação, as convenções formais tonais da sonata clássica na sua variante Sonatina, ainda que seu material particular seja o que de fato define o desenrolar temporal dos eventos. Contudo o resultado aproxima-se, em larga medida, de uma mera contraposição de dois temas que se alternam e são desenvolvidos com base nos dois motivos apresentados no início da obra, um procedimento muito comum na música atonal do início do século, em que a forma se determina a partir do desenvolvimento do material primordial, o motivo básico. Na técnica de Santoro, os procedimentos de variação motivica associam-se por vezes à organização linear dodecafônica na estruturação do contraponto atonal em uma linguagem onde não há uma harmonia apriorística. Não havendo nenhum tipo de convenção no

parâmetro harmônico que conduza a elaboração de obras pertencentes a esta estética, verificamos que há uma dificuldade na compreensão das relações harmônicas, pois o desenvolvimento motivico assume a função formal, embora a recorrência de padrões intervalares auxilie na identificação de elementos temáticos provenientes do mesmo material gerador. Ainda assim as variantes de transposição da série parecem desempenhar um papel relevante, ainda que possivelmente secundário, na determinação das seções formais. Esta associação entre trechos e seções separados temporalmente na obra eram facilmente identificados na prática tonal através da configuração rítmica e melódica, o que permitia sua identificação mesmo depois de ocorridas modulações, fenômeno que vemos ocorrer também nesta obra em relação às alterações da série original.

Na música atonal, em que as modulações propriamente ditas estão ausentes, num contexto que na maior parte das vezes tende à saturação cromática, o motivo passa a ser ele próprio o elemento unificador através de sua configuração harmônica interna, pois ainda que todos os parâmetros sejam alterados, a relação intervalar mantém a coerência e a unidade, mesmo em nível não claramente perceptível, casos em que, para auxiliar a organização formal da obra, são utilizados parâmetros chamados de superfície. Como vimos na sonata Op.1 de Berg e no Op.33a de Schoenberg, são tais parâmetros secundários responsáveis pela conexão, diferenciação e identidade entre seções, enquadrando desta maneira a obra em uma forma sonata distinguível perceptivamente.

No caso que acabamos de analisar, estes parâmetros (andamento, dinâmica, textura, registro e densidade) são utilizados para a caracterização de seções que configuram a forma Sonatina, como variante da forma Sonata empregada por Santoro.

Assim, ao mesmo tempo em que o emprego da técnica de variação progressiva poderia sugerir uma forma próxima à prática romântica de obra cíclica, aberta, ou uma forma clássica expandida, o título de sonata evoca um neoclassicismo que se configura através de uma aproximação esquemática com a forma da sonatina. Este fato, no entanto, não impede que ocorra certa oscilação na obra, pois a variação motivica que aumenta gradativamente é por vezes subitamente interrompida para a retomada do material perceptualmente reconhecível, talvez com a intenção mesma de criar pontos de apoio para o ouvinte para que a obra não se reduza a uma monótona circulação contínua do material cromático, que foi também um problema crucial do atonalismo expressionista que Schoenberg tentaria resolver com o dodecafonismo da década de 1920.

Concluimos ainda que embora a técnica dodecafônica, conforme empregada por Santoro seja capaz de gerar, em associação a outros parâmetros composicionais, diferentes

seções e até mesmo áreas temáticas contrastantes, o movimento analisado está configurado, sobretudo como uma alusão ao gênero Sonata da música instrumental, assim denominado para diferenciar-se de outros modelos de composição empregados principalmente no século XVIII.

Além disso, faz-se necessário lembrar que a Sonata 1942 é uma obra da juventude de Santoro em um período marcado pelo experimentalismo com novas linguagens e dessa maneira pode ser vista quase como um estudo composicional, apontando aspectos que seriam desenvolvidos posteriormente com o dodecafonismo no Brasil durante a década de 1940 e início dos anos 50.

Dentre estas características, destaca-se a presença de digressões na série, como omissões, repetições e permutações na ordem em prol de uma consistência motivo-melódica, o que renderia a essa prática composicional uma leitura de dodecafonismo não ortodoxo. Nesse sentido, o que tem sido visto como liberdade e desapego ao método são para nós parte de uma estética que leva em consideração outros parâmetros composicionais, e onde a serialização de alturas consiste em uma técnica de direção do material e não um mero jogo de contagem de notas. Neste sentido a obra de Santoro deste período é fundamentalmente atonal, ou seja, o material é a escala cromática em um contexto no qual o atonalismo por si só implica em diversas maneiras possíveis de organização, dentre elas perdurando o desenvolvimento motivico, a valorização do contraponto e os acordes com mais de 5 sons com sobreposição de quartas, além da predominância dos intervalos ‘dissonantes’.

Encerrando, vimos nestes pouco mais de cinquenta compassos a junção de ideias composicionais oriundas de diferentes estilos e períodos, como a alusão à forma sonata, o uso da variação progressiva (comum aos compositores oitocentistas) e a aplicação de uma técnica de escrita atonal, o dodecafonismo, particular ao século XX. A realização deste tipo de sobreposição tornar-se-ia comum na música contemporânea e, mesmo que a obra analisada não figure entre as grandes obras de Santoro, já indica uma postura vanguardista importante que surgia com a nova geração de compositores brasileiros que despontavam na década de 1940.

# Sonata 1942

Claudio Santoro

Lento  $\text{♩} = 44$  **EXPOSIÇÃO: TEMA "A"**

Piano

*energico*

*mf* *ff* *f* *mf*

O-0 O-11

**TRANSIÇÃO**

*rit.* *a tempo*

*mp* *pp* *mf*

O-0 O-0 O-0

*falta [5]* *[11]* *[12]* *[2]*

*cresc.* *ff*

O-11 O-11 O-11

*[11]* *[8]* *[5]* *[3]*

*8vb*

**TEMA "B"**

17 *mf* =104 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

*fff* *ff*

*falta [10]* *8vb*

O-10 O-10 O-10

*Poco Menos* *a tempo* *Poco Menos*

21 *p* *mf* *pp* *mf* *pp* *pp*

*falta [12]* *[7]*

O-10 O-10 O-10

**CODETTA**

25 *p* *sempre p* *rall.* *ppp*

*[1b]*

O-10 \*

**RECAPITULAÇÃO: TEMA "A"** **TRANSIÇÃO**

30 *a tempo I* = 44 *mp* *ppp*

O-0 *Red.* O-11

35 *p* *ppp* *falta [5]* *falta [8]* *falta [10]*

O-11 O-11 O-11

Musical score system 1, measures 39-42. The system is divided into three measures. The first measure (39) starts with a forte (*f*) dynamic and contains a complex chordal texture with fingerings 7, 10, 11 in the right hand and 5, 6, 9 in the left. The second measure (40) features a melodic line in the right hand with fingerings 9, 8, 6, 9, 8, 1, 2 and a bass line with fingerings 4, 1, 3, 5, 10. The third measure (41) continues the melodic and bass lines with fingerings 5, 11, 7, 1, 12, 3, 6, 8, 10, 9. The system concludes with a measure (42) marked *rit.* and *a tempo*, with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and fingerings 4, 3, 8, 4 in the right hand and 6, 2, 5 in the left. The label "O-11" appears in boxes above and below the staves.

Musical score system 2, measures 43-46. The system is divided into four measures. The first measure (43) is marked "TEMA 'B'" and starts with a tempo of 104. It features a melodic line in the right hand with fingerings 9, 10, 11 and a bass line with fingerings 10, 12. The second measure (44) has a melodic line with fingerings 2, 1, 3, 5, 10 and a bass line with fingerings 3, 4, 5, 6, 7, 8. The third measure (45) is marked *fff* and features a melodic line with fingerings 5, 2, 1, 11 and a bass line with fingerings 3, 4, 12. The fourth measure (46) has a melodic line with fingerings 8, 9, 12 and a bass line with fingerings 6, 7, 11, 10, 1. The label "O-11" appears in boxes above and below the staves.

Musical score system 3, measures 47-50. The system is divided into four measures. The first measure (47) is marked *fff* and features a melodic line with fingerings 4, 2, 6, 3, 7 and a bass line with fingerings 8, 9, 10, 11. The second measure (48) is marked *sempre ff* and features a melodic line with fingerings 2, 3, 6, 7 and a bass line with fingerings 12, 1, 4, 5. The third measure (49) has a melodic line with fingerings 8, 7, 3 and a bass line with fingerings 10, 12. The fourth measure (50) is marked *f* and features a melodic line with fingerings 1, 2, 4, 5 and a bass line with fingerings 9, 12. The label "CODA" is written above the staff in the fourth measure, and "O-11" appears in boxes above and below the staves.

Musical score system 4, measures 51-54. The system is divided into four measures. The first measure (51) is marked *p* and features a melodic line with fingerings 6, 7, 3, 10, 11 and a bass line with fingerings 3, 8, 9. The second measure (52) is marked *pp* and features a melodic line with fingerings 4, 6, 8 and a bass line with fingerings 1, 2, 3, 5. The third measure (53) is marked *poco rit. ppp* and features a melodic line with fingerings 6, 8 and a bass line with fingerings 11, 12. The fourth measure (54) is marked *ppp* and features a melodic line with fingerings 11, 12 and a bass line with fingerings 11, 12. The label "O-11" appears in boxes above and below the staves.

## CONCLUSÃO

Após a análise destas obras podemos perceber os pontos em que as técnicas composicionais se aproximam e se afastam, principalmente entre a Sonata de Berg, do início do século, e as obras dodecafônicas posteriores. Isso ocorre porque Berg elabora seu discurso musical utilizando elementos desenvolvidos no fim do romantismo, deslocando-os para a composição atonal. Estes elementos caracterizam-se por serem de natureza harmônica, em sua maioria já utilizados no século XIX, como acordes errantes, o que permite que Berg, ao conectá-los através de uma concepção contrapontística quase atonal, ainda tenha como resultado um discurso direcional, no qual, por diversas vezes, a alternância entre momentos de saturação cromática com outros onde prevalecem as escalas de tons inteiros impulsionam o desenrolar da forma sonata, criando pontos de tensão, de resolução ou de estabilidade.

A estes processos de condução das vozes e à maneira como os eventos harmônicos são concatenados soma-se a técnica de variação progressiva que, a partir de uma ideia básica, origina e justifica a sucessão dos acontecimentos. Neste ponto reside a modernidade da Sonata Opus No. 1 que, no entanto, ainda é uma obra tonal. Porém, mais que em sua harmonia flutuante e sugestão de centros harmônicos, a tradição do sistema tonal se faz presente na organização fraseológica e temática, responsável pela sustentação da obra dentro de um plano formal de sonata clássica.

Entre a confluência de artifícios da sonata de Berg e as operações dodecafônicas de Schoenberg e Santoro encontramos ainda semelhanças estruturais que caracterizam as obras analisadas como formas sonatas, ou sonatina, no caso de Santoro. A variação progressiva perpassa este repertório assim como pode ser encontrada na música tonal e também no atonalismo livre, e representa um papel primordial na organização das obras abordadas porque é responsável pelo desenvolvimento motivico, detentor da função formal na ausência das funcionalidades harmônicas tonais. Faz-se relevante notar que enquanto a variação progressiva foi uma das técnicas que contribuiu para a expansão formal no século XIX, pois levava à expansão harmônica, nas obras analisadas de Schoenberg e Santoro é empregada de maneira a adequar a técnica dodecafônica à forma sonata, exercendo o controle sobre o total cromático, subjugado à organização serial.

Embora o dodecafismo apresente propriedades de organização diversas das encontradas na música que o antecede, estes mecanismos, dentre os quais o potencial de combinatorialidade da série, presente no Opus 33a, não são utilizados, nos casos analisados,

para a elaboração de novas formas ou de novas maneiras de regular estas formas, ao contrário, servem para gerar padrões análogos aos encontrados no tonalismo.

No caso específico da Sonata 1942 de Santoro não há ocorrência de técnicas complexas de elaboração da série de base, visto que não havia no Brasil naquele momento publicações sobre o assunto ou muitos compositores trabalhando na área. Santoro chega ao dodecafonismo assim como os compositores europeus do início do século, através da necessidade de organização da composição atonal. Assim, a variedade da prática dodecafônica, em que não há leis primevas, nos permite encontrar na Sonata 1942 um procedimento distinto do utilizado por Schoenberg, a saber, a emergência de um processo em que a ordenação e organização intervalar da série básica ultrapassa o nível profundo de estrutura vindo a formar os motivos geradores dos temas até com estes confundir-se na propagação das variações.

Concluimos, portanto, que a possibilidade de criação de formas sonatas dodecafônicas não ocorre através dos mecanismos de manipulação serial próprios do dodecafonismo, mas a partir da organização temática desenvolvida por variação motívica e por concepções tradicionais de fraseologia, aspectos decisivos para a compreensão formal das obras analisadas.

## REFERÊNCIAS

- ALMADA, C. L. Aspectos da Construção Temática de Arnold Schoenberg. **Per Musi**. Belo Horizonte, No. 20, p. 34-43, 2009.
- \_\_\_\_\_. O Dodecafonismo Peculiar de Cláudio Santoro: Análise do Ciclo de Canções A Menina Boba. **Opus**, Goiânia, v. 14, No. 1, p. 7-24, Jun. 2008.
- ANTOKOLETZ, E. **Twentieth-Century Music**. New Jersey: Prentice Hall, 1996.
- ARCHIBALD, B. Berg's Development as an Instrumental Composer. In: **The Berg Companion**. London: MacMillan Press, 1989, p. 106-110. Edited by Douglas Jarman.
- BABBITT, M. **The Collected Essays of Milton Babbitt**. Princeton: Princeton University Press, 2003. 517 p. Edited by Stephen Peles et al.
- BAIRSTOWN, E. C. **The Evolution of Musical Form**. London: Oxford University Press, 1949.
- BAS, G. **Trattato di forma musicale**. Milano: Ricordi, 1964.
- BERG, A. **Sonata Opus No.1**. Viena: Universal, 2006. Partitura para piano em anexo [15p].
- BOSS, J. Schoenberg's Op. 22 Radio Talk and Developing Variation in Atonal Music. **Music Theory Spectrum**. Berkeley, v. 14, n. 4, p. 125-149, 1992.
- BOULEZ, P. **Apontamentos de Aprendiz**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- BURNHAM, S. Form. In: **The Cambridge History of Western Music Theory**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 880-906. Edited by Thomas Christensen.
- CANDÉ, R. de. **História Universal da Música**. v. 1. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- COOK, N. **A Guide to Musical Analysis**. New York: Oxford University Press, 1997.

DARCY, W.; HEPOKOSKI, J. **Elements of Sonata Theory**. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata. New York: Oxford University Press, 2006.

DE VOTO, M. Alban Berg and Creeping Chromaticism. In: **Alban Berg: Historical and Analytical Perspectives**. New York: Oxford University Press, 1991, p. 57-78, Edited by David Gable; Robert Morgan.

DUNSBY, J.; WHITALL, A. **Music Analysis in Theory and Practice**. London: Faber Music, 1988.

GADO, A. B. **Um estudo da técnica de doze sons em obras selecionadas: Hans Joachim Koellreutter e César Guerra-Peixe**. 2005. 179 f. Dissertação (Mestrado em Música) Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2005.

GREEN, D. **Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis**. New York: Schirmer G. Books, 1979.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da Música Ocidental**. Lisboa. Gradiva. 1994.

HILL, R. S. Schoenberg's Tone-Rows and the Tonal System of the Future. **The Musical Quarterly**, Oxford, v. 22, No. 1, p. 14-37, Jan. 1936.

HYDE, M. Dodecaphony: Schoenberg. In: **Models of Music Analysis: Early Twentieth-Century Music**. Oxford: BlackWell Publishers, 1993, p. 56-81, Edited by Jonathan Dunsby.

HYDE, M. Musical Form and the Development of Schoenberg's "Twelve-Tone Method". **Journal of Music Theory**, Yale, v. 29, No 1, p. 85-143, spring, 1985.

\_\_\_\_\_. Review of Schoenberg's Serial Odyssey: The Evolution of His Twelve-Tone Method, 1914-1928, by Ethan Haimo. **Journal of Music Theory**, Yale, No. 1, p. 157-169, 1993.

JARMAN, D. Alban Berg: The Origins of a Method. **Music Analysis**, Oxford, v. 6, No. 3. p. 273-288, Oct. 1987.

JARMAN, D. **The Music of Alban Berg**. Berkeley: University of California Press, 1985.

KATER, C. **Música Viva e H. J. Koellreutter**: Movimentos em Direção à Modernidade. São Paulo: Musa Editora/Atravez, 2001.

KRAMER, L. The Mirror of Tonality: Transitional Features of Nineteenth-Century Harmony. **19th-Century Music**, Berkeley, v. 4, No. 3, p. 191-208, Spring. 1981.

KRENEK, E. **Studies in Counterpoint**. New York: G. Schirmer, 1940.

LEFKOVITZ, D. S. Schoenberg and his Op. 23 No. 4: A Functional Analysis. **Music Analysis**. Oxford, v. 18, No 3, p. 375-380, Oct. 1999.

LEWIN, D. Inversional Balance as an Organizing Force in Schoenberg's Music and Thought. **Perspectives of New Music**, Washington, v. 6, No. 2, p. 1-21, 1968.

MARIZ, V. **Cláudio Santoro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

OLIVEIRA, J. P. P. **Teoria Analítica da Música do Século XX**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

PERLE, G. **Serial Composition and Atonality**: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg and Webern. Berkeley: University of California Press, 1991.

ROCHBERG, G. The Harmonic Tendency of the Hexachord. **Journal of Music Theory**, Yale, v. 3, No. 2, p. 208-230, Nov. 1959.

ROMANO, J., ZULUETA, J. **Arnold Schoenberg: La Obra Completa para Piano**. Madrid: Editora Presencia, 1965.

ROSEN, C. **Arnold Schoenberg**. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

\_\_\_\_\_. **Sonata Forms**. New York: W. W. Norton & Company, 1988.

\_\_\_\_\_. **The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven**. New York: W. W. Norton & Company, 1998

SCHMALFELDT, J. Berg's Path to Atonality: The Piano Sonata, Op. 1. In: **Alban Berg, Historical and Analytical Perspectives**. New York: Oxford University Press, 1991, p. 79-110. Edited by David Gable; Robert Morgan.

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

\_\_\_\_\_. **Fundamentos da Composição Musical**. São Paulo: Edusp, 1993.

\_\_\_\_\_. **Harmonia**. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.

\_\_\_\_\_. **Klavierstück, Opus No. 33a**. Viena: Universal, 1929. Partitura para piano em anexo [3 p.].

\_\_\_\_\_. **Style and Idea: Selected Writing**. Berkeley: University of California Press, 1984.

SOUZA, I. V. L. **Santoro: Uma História em Miniaturas**. Estudo Analítico-Interpretativo dos Prelúdios para Piano de Cláudio Santoro. 2003. 643 f. Dissertação (Mestrado em Música) Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2003.

STRAUS, J. **Introduction to Post-Tonal Theory**. New Jersey: Prentice-Hall, 1990.

WEBSTER, J. Sonata Form. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, v.17, 2001. Edited by Stanley Sadie and John Tyrrell.

ZAMACOIS, J. **Curso de Formas Musicales**. Barcelona: Editorial Labor, 1979.

## 8 – ANEXOS

### 8.1. – Partituras para consulta:

- 1 – Sonata Opus No 1 de Alban Berg
- 2 – Klavierstück, Opus No 33a de Arnold Schoenberg.
- 3 – Primeiro movimento da Sonata 1942 de Cláudio Santoro.

2

## SONATE

für Klavier op. 1

Alban Berg  
(1885–1935)

Allegro moderato (Tempo I)

Mäßig bewegt    accel.    - - - - - rit.    - - - - - a tempo

accel. e cresc.    - - - - - string.    - - - - - molto rit.

rit. e dim.    - - - - -

Più animato

Rascher als Tempo I

poco rit.

Die Bögen bedeuten nicht immer *legato*, sondern sind, besonders was die vielen langen betrifft, reine Phrasierungsbögen.  
*The slurs do not always indicate legato. They should rather be understood as phrase marks, particularly in the case of the many long ones.*

Tempo I accel. e cresc. - - - - -

17 *mf* *r.H.* *3* *f espr.*

allarg.

21 *1.H.*

24 *ff* *marc.* *3* *1.H.*

Più lento (Tempo II)  
Langsamer als Tempo I

27 *dim. e rit.* *mp legato*

4

31

rit. accel.

*espr.* *p*

35

a tempo accel. a tempo

*mf* *mf*

38

string. Veloce

*f*

6

40

cresc.

6

(cresc.) - - e - - accel. - - - - - allarg. - - - - -

43

*ff*

dim. - - e - - rit. - - - - -

46

*p* r.H. 6

molto più lento (Tempo III)  
Viel langsamer

49

*pp legato* 1.H. 1.H.

dim. - - e - - poco accel. - - - - - (Tempo I)

53

*p* 1.H. 1.H.

6

Quasi Tempo I, ma più lento  
Langsamer als Tempo I

57 rit. *p* *pp* *molto legato*

61 *pp*

accel. e cresc.

64

67 rit. *ff*

70

riten. - - - animato

*molto* *pp* *poco cresc.*

*p molto espr.*

73

*mf espr.*

76

(espr.) *mf* *poco a poco*

*espr.*

79

accel. e cresc. (bis *fff*)

*fff*

8

81

Musical score for measures 81-82. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The lower staff is in bass clef with the same key signature, containing a bass line with eighth notes and a triplet of eighth notes in the second measure. The piece concludes with a double bar line.

83

Musical score for measures 83-84. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. It contains a melodic line with slurs and ties. The lower staff is in bass clef with the same key signature, featuring a bass line with eighth notes and a triplet of eighth notes in the second measure. The system ends with a fermata over a final chord in the upper staff.

85

Musical score for measures 85-86. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps, containing a melodic line with slurs and ties. The lower staff is in bass clef with the same key signature, featuring a bass line with eighth notes and a triplet of eighth notes in the second measure. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) in the first measure and *pp* (pianissimo) in the second measure.

87

Musical score for measures 87-88. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps, containing a melodic line with slurs and ties. The lower staff is in bass clef with the same key signature, featuring a bass line with eighth notes and a triplet of eighth notes in the second measure. The system concludes with a double bar line.

89

allarg.

*fff* *sempre cresc.*

92

*ffff* *riten. e dim. (bis pp)*

*sempre espr.*

96

*espr.*

Tempo più lento (II)

Langsameres Tempo (aber doch bewegter als zum Schluß des Ritardandos)

100

*pp*

*6*

10

103

pp dolce 6

Detailed description: This system contains measures 103, 104, and 105. Measure 103 begins with a piano (pp) dynamic. The right hand features a sixteenth-note melody with a sixteenth-note triplet in measure 104. The left hand provides a harmonic accompaniment. A 'dolce' marking is present in measure 105. A sixteenth-note triplet is also indicated in measure 105.

106

ppp 6

Detailed description: This system contains measures 106, 107, and 108. Measure 106 features a sixteenth-note triplet in the right hand. Measure 107 has a piano (ppp) dynamic. Measure 108 includes a sixteenth-note triplet in the right hand and a fermata over the final note.

109

poco a poco accel. al - - - - - Tempo I

r.H. mf

Detailed description: This system contains measures 109, 110, and 111. Measure 109 has a sixteenth-note triplet in the left hand. Measures 110 and 111 are marked 'r.H.' (right hand). Measure 111 has a mezzo-forte (mf) dynamic. The system concludes with a 'Tempo I' instruction.

112

Detailed description: This system contains measures 112, 113, and 114. Measure 112 features a sixteenth-note triplet in the left hand. Measure 113 has a fermata over the final note. Measure 114 includes a sixteenth-note triplet in the right hand.

116

*cresc.* *accel.* *espr.*

This system contains measures 116, 117, and 118. The music is in a key with one sharp (F#) and one flat (Bb). It features a complex texture with many accidentals. The right hand has a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Performance markings include *cresc.* (crescendo), *accel.* (accelerando), and *espr.* (espressivo).

119

This system contains measures 119, 120, and 121. The musical texture continues with intricate fingerings and slurs. The right hand has a prominent melodic line with many accidentals, and the left hand has a more active accompaniment. The overall mood is intense and expressive.

122

*r.H.* *l.H.* *3* *molto espr.*

This system contains measures 122, 123, and 124. It features a complex texture with many accidentals. The right hand has a melodic line with slurs and ties, and the left hand has a more active accompaniment. Performance markings include *r.H.* (right hand), *l.H.* (left hand), *3* (triplets), and *molto espr.* (molto espressivo).

125

*3* *r.H.* *sempre espr. e string.*

This system contains measures 125, 126, and 127. It features a complex texture with many accidentals. The right hand has a melodic line with slurs and ties, and the left hand has a more active accompaniment. Performance markings include *3* (triplets), *r.H.* (right hand), and *sempre espr. e string.* (sempre espressivo e stringente).

128 rit.

sempre *espr.*

*ff dim.*

*molto marc.*

*schwer (grave)*

132 Nicht schleppen! (non ritardare)

*legato*

*p*

*pp*

*espr. mf*

*meno p*

*mf espr.*

rit.

135

*pp*

*3 pp*

*p*

rit.

Tempo lento (II)  
Langsames Tempo

138

*p legato*

*espr.*

rit.

142

dim. e rit. - - - - - accel.

molto

r.H.

6

145

Veloce

mf

6

147

mf

6

149

accel.

6

(accel.)

152

allarg. - - - poi accel. - - - allarg.

155

*ff*

poi accel. - - - dim. e rit.

158

*fff*

*espr.* *espr.* *molto espr.*

161

*sempre espr.*

*pp*

6

165 (dim. e rit.)

*p*

6

r.H.

6

168 Tempo molto più lento (III)

*pp legato*

*pp*

*(ppp)*

*p espr.*

172 *pp* *dolciss. e legato*

*(ppp)*

*p (sempre espr.)*

176 molto riten.

*pp*

r.H.

l.H.

loco

*ppp*

l.H.

# KLAVIERSTÜCK

op. 33a

Mäßig (♩ = 120)

1 cantabile 2 3 4

5 6 7

8 poco rit. - - - -

9

10 a tempo 11 12 poco rit. - - - -

13 14 cantabile 15 16

*p* *sfp* *mf* *fp* *p dolce* *f* *p* *p cantabile*

Red. - - - -

17 18 **heftiger**  
**f martellato**

20 **poco rit.** **ruhiger cantabile** 21 22  
**p**  
Sed. - - -

23 24 25 **rit.** - - - - **a tempo** **dolce**  
**p** **f** **energisch** **ff** **p**

26 27 **steigernd**  
**scherzando** **sf** **p martellato**

28 29  
**f** **f**

30

31

*f* *mp*

5  
4

Detailed description: This system contains measures 30 and 31. The music is written for piano in a 5/4 time signature. Measure 30 features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, marked with an accent (>) and a forte (*f*) dynamic. Measure 31 continues this pattern, marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The key signature has one flat (B-flat).

32

33

*ff* *p*

5  
4

9  
8

6  
8

Detailed description: This system contains measures 32 and 33. Measure 32 is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. Measure 33 is marked with a piano (*p*) dynamic. The time signature changes from 5/4 to 6/8. The key signature has one flat (B-flat).

34

35

*rit.* - - - *Ruhig*

6  
8

4  
4

*p dolce*

*Red.* - - - - -

Detailed description: This system contains measures 34 and 35. Measure 34 is marked with a ritardando (*rit.*) and a piano (*p*) dynamic. Measure 35 is marked with a piano (*p*) dynamic and the instruction *Ruhig* (calm). The time signature changes from 6/8 to 4/4. The key signature has one flat (B-flat).

36

37

*steigernd*

*p cresc.*

Detailed description: This system contains measures 36 and 37. Measure 36 is marked with a piano (*p*) dynamic. Measure 37 is marked with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) instruction. The instruction *steigernd* (increasing) is written above the staff. The key signature has one flat (B-flat).

38

39

40

*f* *rit.* - - - *ff*

3  
4

Detailed description: This system contains measures 38, 39, and 40. Measure 38 is marked with a forte (*f*) dynamic. Measure 39 is marked with a ritardando (*rit.*) and a forte (*f*) dynamic. Measure 40 is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The time signature changes from 4/4 to 3/4. The key signature has one flat (B-flat).

# Sonata 1942

Claudio Santoro

**Lento** ♩ = 44

*energico*

Piano

5

9

13

14

*mf* *ff* *mf* *f* *mf*

*ff* *mf* *mp* *pp* *mf*

*cresc.* *f*

*rit.* *a tempo*

8vb

8vb

17  $\text{♩} = 104$

*mf* *fff* *ff*

8<sup>th</sup> 8<sup>th</sup>

21 *Poco Menos* *a tempo*  $\text{♩} = 104$  *Poco Menos*

*p* *mf* *pp* *mf* *pp*

*rall.*

25

*p* *sempre p* *ppp* *ppp*

*rall.*

30 *a tempo I*  $\text{♩} = 44$

*mp* *ppp* *mp* *mp*

*rall.*

35

*mp* *mp* *mp* *mp*

39 *f* *rit.* *a tempo* *mf*

This system contains measures 39 through 42. It features a treble and bass clef. Measure 39 starts with a forte (*f*) dynamic. The piece concludes with a ritardando (*rit.*) and a return to the original tempo (*a tempo*) at measure 42, marked mezzo-forte (*mf*).

43 *mf* *ff*

This system contains measures 43 through 46. Measure 43 is marked mezzo-forte (*mf*). Measure 44 includes a tempo marking of 104. Measures 45 and 46 feature fortissimo (*ff*) dynamics and include triplet markings.

47 *fff* *sempre ff* *f*

This system contains measures 47 through 50. Measure 47 is marked fortississimo (*fff*). Measure 48 is marked *sempre ff*. Measure 50 is marked forte (*f*).

51 *p* *pp* *poco rit. ppp*

This system contains measures 51 through 54. Measure 51 is marked piano (*p*). Measure 52 is marked pianissimo (*pp*). Measure 53 is marked *poco rit. ppp*. Measure 54 includes a *geb.* (grave) marking.