

Arnold Schoenberg e o paradoxo de sua *Klavierstück* Op. 33a: um processo bloomsiano de desleitura da forma sonata

*Arnold Schoenberg and the Paradox of his Klavierstück Op. 33a:
a Bloomsian Process of Misreading of the Sonata Form*

Marcus Alessi Bittencourt

Universidade Estadual de Maringá

Cemy Queiroz Diniz Junior

Universidade Estadual de Maringá

Resumo: Este artigo explora a aparente e paradoxal contradição presente na *Klavierstück* Op. 33a de Arnold Schoenberg, na qual uma forma musical inerentemente típica do tonalismo clássico — a forma sonata — foi utilizada para organizar uma composição feita em uma linguagem dodecafônica que de certo modo é “alienígena” à tonalidade tradicional. O texto discute em que capacidade as linguagens harmônicas da tonalidade tradicional e do método dodecafônico criado por Schoenberg são estranhas entre si, investigando, por meio do uso da teoria da Angústia da Influência de Harold Bloom (2002), o processo composicional daquela obra enquanto uma ação de desleitura e de apropriação poética do classicismo musical que resulta na escritura musical específica utilizada por Schoenberg. As considerações acerca dos processos de influência propostos por Bloom — nas figuras de suas seis proporções revisionárias, *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *askesis*, *daemonização* e *apophrades* — são tecidas e ilustradas ao longo de uma decupagem em detalhes da estrutura formal e dos procedimentos harmônicos da *Klavierstück* Op. 33a, análise esta que é realizada com o uso do ferramental da *Set-Theory* norte-americana aliada às teorias de Edmond Costère (1954) sobre a atratividade polar entre notas, escoliada ainda por meio de seleções de observações teóricas sobre a forma sonata clássica e seus componentes estruturais feitas pelo próprio Schoenberg (1996) em sua atividade pedagógica como teórico musical. O artigo argumenta e procura demonstrar que a elucidação do paradoxo daquela obra esbarra na confirmação da magnitude da importância histórica mantida por Schoenberg e por sua obra musical e teórica, com o desvelamento do lugar único e especial que ele conseguiu circunscrever para si mesmo dentro da história da música por meio de um hábil e engenhoso comando das influências que recebeu de seus predecessores.

Palavras-chave: Análise Musical; Arnold Schoenberg; A Angústia da Influência; Forma Sonata.



Abstract: This article explores the apparent and paradoxical contradiction present in the *Klavierstück* Op. 33a by Arnold Schoenberg, in which a musical form inherently typical of classical tonality — the sonata form — was used to organize a composition written in a dodecaphonic language which is in a certain way “alien” to traditional tonality. The text discusses in what capacity the harmonic languages of traditional tonality and the twelve-tone method are foreign to each other, investigating, through the use of Harold Bloom’s theory of the Anxiety of Influence (2002), the compositional process of that work in terms of an action of misreading and poetic appropriation of musical classicism that resulted in the specific musical writing used by Schoenberg. The considerations on the processes of influence proposed by Bloom — in the figures of his six revisionary ratios, *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *askesis*, *daemonization*, and *apophrades* — are woven and illustrated alongside a detailed analysis of the formal structure and the harmonic procedures used in the *Klavierstück* Op. 33a, which is done using the tools provided by American Set-Theory together with Edmond Costère’s theories (1954) on the polar attractiveness of notes, explained further by means of selections from theoretical observations on the classical sonata form and its structural components made by Schoenberg himself (1996) in his pedagogical activities as a music theorist. The article argues and tries to demonstrate that the solution to that work’s paradox stumbles on the confirmation of the magnitude of the historical importance held by Schoenberg and his musical and theoretical works, with the unveiling of the unique and special place he managed to circumscribe for himself inside music history by means of a skillful and ingenious command of the influences he received from his predecessors.

Keywords: Musical Analysis; Arnold Schoenberg; The Anxiety of Influence; Sonata Form.

* * *

1. Introdução: o paradoxo de uma forma sonata dodecafônica

O compositor, teórico musical e professor austríaco Arnold Schoenberg (1874–1951) é notoriamente associado na história da música como sendo o criador e pioneiro, durante as primeiras décadas do século XX, da técnica de escrita musical dodecafônica, muito embora outros nomes sejam também creditados por terem entre 1914 e 1921 chegado de forma razoavelmente independente a processos de escrita semelhantes (Neighbour 1955, p. 49), como Josef Matthias Hauer (1883–1959) e Yefim Golyshev (1897–1970). Ainda assim, o nome de Schoenberg é inevitavelmente associado à própria invenção da técnica serial dodecafônica, apresentada historicamente como a realização mais importante da chamada Segunda Escola de Viena, por ele encabeçada.

Em especial, Schoenberg é famoso por ter perseguido o conceito de emancipação das dissonâncias em direção a uma música que ele relutantemente denominava de “pantonal” (Schönberg; Weiss 1973, p. 20)¹ — e não “atonal”, termo que ele desprezava —, uma música não mais organizada segundo os preceitos da tonalidade, ou seja, ao redor de uma sonoridade triádica central, o que era visto por ele como sendo uma consequência lógica de uma tendência histórica da música europeia em direção a uma escrita mais cromática.

É justamente este aspecto da centralidade em torno de uma sonoridade triádica que Schoenberg considerava como sendo o cerne da tonalidade:

Ela [a tonalidade] tem sempre sido o ato de se referir todos os resultados a um centro, a um tom fundamental, a um ponto de emanção da tonalidade, o que efetuava importante serviço para o compositor em termos formais. Todas as sucessões tonais, acordes e sucessões de acordes de uma peça adquirem um significado unificado por meio de sua relação definida a um centro tonal e igualmente por meio de suas ligações mútuas. Esta é a função unificadora da tonalidade. (Schönberg; Weiss 1973, p. 13, tradução nossa)²

Desta forma, Schoenberg continua, uma escrita musical “não tonal” operaria então à margem de preocupações acerca desta manutenção de centralidade:

E uma vez que o uso exclusivo de acordes tonais não garante um resultado tonal, eu chego à seguinte conclusão: a música hoje chamada de “tonal” estabelece o relacionamento de uma tonalidade continuamente ou o faz ao menos em momento apropriado; mas a música hoje chamada de “não tonal” nunca permite a predominância de relacionamentos de tonalidade. A diferença entre os dois métodos é largamente na ênfase ou não-ênfase na tonalidade. Ainda adicionalmente concluímos que a maneira de composição de uma peça que abandona a tonalidade no sentido tradicional do termo deve ser diferente daquela na qual a tonalidade é obedecida. (Schönberg; Weiss 1973, p. 21, tradução nossa)³

¹ É pertinente aqui sublinhar que “Schönberg” é o nome em grafia alemã que o compositor utilizava antes de mudar oficialmente a grafia de seu nome em 1933 para a versão anglicizada “Schoenberg”, quando deixou a Alemanha e se reconverteu ao Judaísmo.

² No original: “It [tonality] has always been the referring of all results to a centre, to a fundamental tone, to an emanation point of tonality, which rendered important service to the composer in matters of form. All the tonal successions, chords and chord-successions in a piece achieve a unified meaning through their definite relation to a tonal centre and also through their mutual ties. That is the unifying function of tonality” (Schönberg; Weiss 1973, p. 13).

³ No original: “and inasmuch as the use of exclusively tonal chords does not guarantee a tonal result, I come to the following conclusion: music which today is called ‘tonal’ establishes a key

O método dodecafônico de Schoenberg — descrito por ele próprio em seu artigo “Composição com Doze Notas” (Schoenberg 1950, p. 102–143) e cuja descrição formal é complexa mas razoavelmente notória, indo assim além do escopo deste artigo — foi uma das possíveis respostas encontradas por ele para servir de método organizacional para o uso harmônico total da escala cromática, uma resposta que ele imaginava que poderia providenciar estruturalmente de uma maneira “não tonal” uma sustentação comparável àquela que a tonalidade provia para as formas musicais herdadas do classicismo.

Neste contexto, temos o caso da *Klavierstück* Op. 33a — a primeira das duas últimas peças para piano solo escritas por Schoenberg, a outra sendo a *Op. 33b* —, uma obra serial dodecafônica composta entre dezembro de 1928 e abril de 1929 e sobre a qual estudiosos como George Perle (1991), Kathryn Bailey (2003) e Jack Boss (2014, p. 244) têm sugerido analiticamente que sua forma é baseada na ubíqua estrutura da forma sonata herdada do classicismo, de uma maneira condensada. Tendo em vista o histórico de Schoenberg no que tange a suas ações em direção a uma superação histórica do tonalismo e ainda lembrando a sua própria fala de que “a maneira de composição de uma peça que abandona a tonalidade no sentido tradicional do termo deve ser diferente daquela na qual a tonalidade é obedecida” (Schönberg; Weiss 1973, p. 21), como é possível compreender tal aparente contradição de se usar uma forma típica do tonalismo para organizar uma música feita em uma linguagem dodecafônica não tonal e assim, ao menos em uma primeira inspeção, tão avessa, tão “alienígena” ao tonalismo?

O que argumentaremos e procuraremos demonstrar neste artigo é que a elucidação deste paradoxo esbarrará na confirmação da magnitude da importância histórica mantida por Schoenberg e por sua obra musical e teórica, com o desvelamento do lugar único e especial que ele conseguiu circunscrever para si mesmo dentro da história da música por meio de um hábil e engenhoso comando das influências que recebeu de seus predecessores. Este lugar, proporemos compreendê-lo por meio de uma proposta analítica original nossa

relationship continuously or does so at least at the proper moment; but music which is today called ‘not tonal’ never allows predominance of key relationships. The difference between the two methods is largely in the emphasis or non-emphasis on the tonality. We further conclude that the manner of composition of a piece abandoning tonality in the traditional sense must be different from that in which tonality is followed” (Schönberg; Weiss 1973, p. 21).

para a *Klavierstück* Op. 33a, escoliada com o auxílio do uso da teoria da Angústia da Influência (Bloom 2002) do crítico literário e professor norte-americano Harold Bloom (1930–2019).

2. A Teoria da Angústia da Influência de Harold Bloom

Em seu livro homônimo à teoria (“A Angústia da Influência”), publicado em 1973, Harold Bloom afirma que a história poética é indistinguível da influência poética, tendo em vista que poetas ditos “fortes” constroem a história interpretando de maneira tendenciosa os seus predecessores, assim liberando espaço imaginativo para si mesmos:

Na argumentação deste livro, tem-se a história poética como indistinguível da influência poética, uma vez que os poetas fortes fazem essa história distorcendo a leitura uns dos outros, a fim de abrir para si mesmos um espaço imaginativo. Meu interesse é apenas por poetas fortes, grandes figuras com a persistência de lutar com seus precursores, mesmo até a morte. Os talentos mais fracos idealizam; as figuras de imaginação capaz apropriam-se. Mas nada se obtém a troco de nada, e a apropriação envolve as imensas angústias do endividamento, pois qual criador forte deseja compreender que não conseguiu criar-se a si mesmo? (Bloom 2002, p. 55)

A Angústia da Influência é portanto uma teoria de como os poetas leem seus precursores, e, embora tenha sido originalmente criada por Bloom para o âmbito da poesia e literatura, esta teoria tem sido aplicada de maneira bastante frutífera a diversas outras áreas artísticas, como por exemplo a música, conforme pode ser visto nos trabalhos de Joseph Straus (1991) e Kevin Korsyn (1991). Para Bloom, um poema — e poderíamos portanto ler aqui “obra musical”, por extensão — não é um todo orgânico e independente; pelo contrário, é um evento relacional que incorpora impulsos, geralmente contraditórios, oriundos de fontes diversas (Straus 1991, p. 435–436). Com isso, gera-se a questão de como um poeta pode se sentir e se posicionar em relação a uma tradição avassaladora e potencialmente estultificante, utilizando as mesmas palavras de Straus, que define adiante:

Essa é a angústia da influência — um medo de ser engolido ou aniquilado pelos imponentes predecessores. E, embora essa angústia geralmente se

concentre em um único predecessor ou trabalho, também pode ser sentida em relação a um estilo anterior. (Straus 1991, p. 435–436, tradução nossa)⁴

Bloom afirma que “precisamos parar de pensar em qualquer poeta como um ego autônomo, por mais solipsistas que sejam os poetas mais fortes. Todo poeta é um ser colhido numa relação dialética (transferência, repetição, erro, comunicação) com outro poeta ou poetas” (Bloom 2002, p. 139). E a principal ferramenta utilizada por um autor para abrir espaço criativo para si mesmo — a leitura tendenciosa anteriormente mencionada — é aquilo que Bloom denominou de “desleitura”, ou “*misreading*” no original em inglês:

Um poeta tentando tornar nova esta linguagem necessariamente começa por um ato *arbitrário de leitura*, que não difere em espécie do ato que *seus* leitores posteriormente deverão executar sobre ele. Para se tornar um poeta forte, o poeta-leitor começa com um tropo ou defesa que é uma desleitura, ou talvez seria melhor dizer tropo como desleitura. Um poeta interpretando seu precursor, e qualquer intérprete forte posterior lendo qualquer dos dois poetas, deve *falsificar* por meio de sua leitura. Embora tal falsificação possa ser genuinamente perversa ou até mal-intencionada, não é necessário que seja, e geralmente não é. Mas deve ser uma falsificação, porque toda leitura forte insiste que o significado que encontra é exclusivo e correto. (Bloom 2003, p. 85)

Para mensurar a aplicação em vários níveis deste ato de desleitura, Bloom estabelece o que chamou de “proporções revisionárias”: seis interpretações da influência e suas relações intrapoéticas, de uma maneira “ao mesmo tempo retórica, psicológica, imagística e histórica” (Bloom 2003, p. 86). São elas: *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *daemonização*, *askesis* e *apophrades*, que Bloom relaciona aos seis tropos da ironia, sinédoque, metonímia, hipérbole, metáfora e metalepse, nesta ordem exata (Bloom 2003, p. 86). Em suma, estas proporções atuam como defesas psicológicas do artista e são dispostas de maneira progressiva, em um crescendo de acréscimo de problemáticas, até o dado momento em que o poeta será gravado no cânone, superando — ou ao menos com sorte se juntando a — seus precursores. Mas isto será desnovelado melhor ao longo deste artigo.

Retornando a Schoenberg, a importância histórica dele e de sua obra, tanto a musical como a teórica, oferece uma clara evidência de que também ele encontrou-se imerso em relacionamentos de influência com seus predecessores

⁴ No original: “This is the anxiety of influence — a fear of being swallowed up or annihilated by one’s towering predecessors. And, while this anxiety is often focussed on a single predecessor or work, it may also be felt with regard to an earlier style” (Straus 1991, p. 435–436).

e, mais importantemente devido à evidência de sua estatura musical e realização histórica, de que ele encontrou-se imerso naquele relacionamento à maneira de um “poeta forte”. Encontramos aqui a providência de uma intrigante oportunidade para avaliar como isso se dá no caso de Schoenberg, utilizando especificamente a sua *Klavierstück* Op. 33a como objeto de estudo analítico, à luz das teorias bloomsianas. A razão da escolha desta obra resulta justamente daquele paradoxo que evidenciamos aqui anteriormente — o do uso de uma forma musical eminentemente tonal para estruturar uma composição dodecafônica —, cuja análise nos permitirá evidenciar o agenciamento por Schoenberg, de certa forma e em variados níveis de intensidade, de todas as seis proporções revisionárias propostas por Bloom, que apresentaremos e definiremos uma a uma ao longo da nossa proposta de análise para a *Klavierstück* Op. 33a.

O que argumentaremos e procuraremos demonstrar aqui é que o que Schoenberg fez na sua *Klavierstück* Op. 33a foi realizar uma série de desleitura, no sentido bloomsiano do termo, daquela famigerada forma do tonalismo tradicional: a forma sonata. Perguntaremos-nos: quais elementos foram descartados e quais foram mantidos? Como Schoenberg subverteu a compreensão tradicional daquela forma tonal a ponto de que ainda fosse possível visualizá-la dentro da estrutura de uma obra dodecafônica que, por definição, deveria ser “alienígena” à própria tonalidade? Pelo uso da forma sonata em um contexto dodecafônico, Schoenberg, então, está na posição de um inovador ou de um conservador?

3. A *clinamen* de uma sonata dodecafônica

Ao longo do século XIX, a evolução das práticas harmônicas tonais em direção a uma tonalidade expandida mais cromática acabou por colocar em xeque uma boa parte das premissas básicas utilizadas na estruturação das formas musicais herdadas do classicismo e do barroco. Em especial, tornaram-se de feita problemática aquelas formas musicais que eram altamente dependentes do uso da lógica original harmônica da tonalidade clássica, com seu universo de tonalidades diatônicas organizadas hierarquicamente segundo relações de proximidade e longinquidade ao redor de uma tonalidade central, um universo

que termina de certo modo subvertido de maneira profunda em uma prática musical harmônica mais cromática.

Neste sentido, a forma sonata é um caso emblemático, sendo uma forma que, nos seus princípios, tinha como principal elemento estruturador justamente a resolução de um conflito de natureza eminentemente harmônica e tonal, como bem coloca Joseph Straus (1990):

Para os teóricos do século XVIII, a forma sonata, que ainda não havia recebido este nome, era essencialmente uma estrutura em duas partes formada por áreas harmônicas contrastantes. Nesta visão, a primeira grande seção da forma contém duas subseções, a primeira que inicia na tonalidade de tônica e ou se mantém lá ou se move para uma outra tonalidade (comumente a dominante se a tônica é maior ou a medianta se a tônica é menor), e a segunda que confirma e se mantém na nova tonalidade. A segunda grande seção inicia com rápidas digressões ou modulações através de tonalidades variadas e conclui com um retorno à tônica, que então prevalece até o final da peça. Ao focar no contraste harmônico ao invés de na recorrência temática como determinante principal formal, esta abordagem demonstra o atributo mais profundo e largamente compartilhado da estruturação musical no período clássico: a polaridade de áreas harmônicas contrastantes como elemento gerador formal essencial. (Straus 1990, p. 96, tradução nossa)⁵

Para a sobrevivência da forma sonata enquanto forma viável no contexto da tonalidade expandida cromática do século XIX — e o que dizer do contexto experimentalista do século XX, que também ensaiou sonatas —, seria necessário então a efetivação de alguma reinterpretação fundamental de seus princípios, o que durante o Romantismo significou para a forma sonata uma mudança de foco de um conflito harmônico tonal para um conflito entre entidades motivico-temáticas, como explica ainda Straus:

⁵ No original: “For eighteenth-century theorists, the sonata form, which had not yet taken on that name, was essentially a two-part structure shaped by contrasting harmonic areas. In this view the first large section of the form contains two subsections, the first of which begins in the tonic key and either remains there or moves to another key (usually the dominant if the tonic is major or the mediant if the tonic is minor), and the second of which confirms and remains in the new key. The second large section begins with rapid digressions or modulations through a variety of keys and concludes with a return to the tonic, which then prevails until the end of the piece. By focusing on harmonic contrast rather than thematic recurrence as the principal determinant of form, this approach accounts for the most profound and widely shared attribute of musical structure in the classical period: the polarity of contrasting harmonic areas as the essential form-generating element” (Straus 1990, p. 96).

Para os teóricos do século XIX, a essência da forma [sonata] era seus temas; a forma era determinada por contraste temático e repetição temática. Esta visão, ainda conservada em muitos livros textos modernos sobre forma, considera a sonata uma forma em três partes definida por contraste e repetição temática. A primeira seção (exposição) tem dois temas contrastantes; a segunda seção (desenvolvimento) varia e desenvolve os temas; a terceira seção (recapitulação) reafirma os dois temas da exposição. O contraste temático, que funcionava originalmente como um reforço da polaridade harmônica subjacente, assim sobreviveu à derrocada daquela polaridade para se tornar, no século XIX, o principal determinante da forma sonata. (Straus 1990, p. 97, tradução nossa)⁶

Do ponto de vista de como os compositores do século XIX, no que tange à utilização da forma sonata, lidaram com o material herdado de seus predecessores, esta mudança de foco do conflito tonal para um conflito temático revela a operação da proporção revisionária *clinamen* de Bloom, como ele mesmo coloca:

Se pensarmos na “influência” como o tropo da ironia retórica que liga um poeta anterior a um poeta posterior (“ironia” enquanto figura de linguagem, não como figura de pensamento), então a influência é uma relação que significa uma coisa a respeito da situação intrapoética enquanto diz outra. A influência é nesta fase, que denominei de *clinamen*, um erro inicial, porque nada pode estar no seu lugar correto. Podemos formular isto como um estado consciente de retoricidade, a consciência inicial do poema de que *deve ser deslido*, porque sua significação já se dispersou. Uma presença intolerável (o poema do precursor) foi esvaziada, e o novo poema começa na *illusio* de que esta ausência possa nos enganar e nos fazer aceitar uma nova presença. (Bloom 2003, p. 86–87)

Sendo a primeira das proporções revisionárias postuladas por Bloom, a *clinamen* refere-se então à leitura distorcida propriamente dita — a desleitura —, aqui convertida em uma apropriação poética. Bloom frisa o relacionamento da *clinamen* com a figura de linguagem ironia — gesto ou expressão que dá a entender algo diferente do que significava originalmente —, sendo um

⁶ No original: “For nineteenth-century theorists, the essence of the [sonata] form was its themes; the form was determined by thematic contrast and thematic repetition. This view, still enshrined in many modern textbooks on form, considers the sonata a three-part form defined by thematic contrast and repetition. The first section (exposition) has two contrasting themes; the second section (development) varies and develops the themes; the third section (recapitulation) restates the two themes from the exposition. Thematic contrast, which functioned originally as reinforcement for the underlying harmonic polarity, thus survived the demise of that polarity to become, in the nineteenth century, the principal determinant of sonata form” (Straus 1990, p. 97).

movimento corretivo no qual o poeta posterior faz a sugestão de que “o poema do precursor seguiu certo até um determinado ponto, mas depois deve ter-se desviado, precisamente na direção em que segue o novo poema” (Bloom 2002, p. 64).

Ao decidir escrever uma peça dodecafônica em forma sonata, Schoenberg de certo modo continua aquela tradição de desleitura que o século XIX aplicou à sonata clássica, desviando também em alguma capacidade o foco de seu princípio estruturador. O que importará, do ponto de vista da avaliação do “sucesso poético” da empreitada, será a compreensão do teor exato dos elementos deslidos — o que explicitaremos ao longo da análise detalhada que faremos da *Klavierstück* Op. 33a — e suas consequências formais.

4. O teórico musical Schoenberg e a *daemonização*

Ao longo de toda a análise da *Klavierstück* Op. 33a, procuraremos ilustrar a decupagem daquela obra por meio de caracterizações teóricas sobre os elementos da forma sonata que foram formuladas pelo próprio Schoenberg em seu trabalho de teórico e pedagogo musical, com textos retirados de seu livro “Fundamentos da Composição Musical” (Schoenberg 1996), que foi preparado a partir de suas aulas universitárias de análise e composição ministradas entre 1937 e 1948 na Califórnia.

Por trás desta escolha ilustrativa — que é lógica na medida em que tentamos aqui avaliar a concepção que Schoenberg tinha da forma sonata e como esta termina traduzida na Op. 33a — esconde-se algo mais insidioso, relacionado com o fato de que o modelo de forma sonata e de construção formal clássica que utilizaremos vem do próprio Schoenberg, de sua própria visão daquele arcabouço de práticas e, portanto, é um modelo também embebido de relacionamentos de influência e suas necessidades de desleitura. Neste sentido, a voz do passado clássico é recebida não diretamente de sua origem mas da fala de Schoenberg, em sua categoria de sucessor e herdeiro autoproclamado. É ele quem diz o que é e o que não é característico das formas do classicismo, é ele quem escolhe os exemplos de seus predecessores e é ele quem os analisa e comenta, segundo os seus próprios termos.

Temos então aqui a ação desapropriatória da proporção revisionária *daemonização* de Bloom, a quarta proporção revisionária por ele proposta, que se

refere à apresentação de um Contra-Sublime em relação ao precursor, marcando o momento mais forte de repressão à figura do poeta anterior no qual o poeta posterior introjeta como suas a beleza e a eloquência poéticas de seu predecessor. Nas palavras de Bloom: “O poeta que vem depois abre-se para o que acredita ser um poder no poema-pai que não pertence ao pai mesmo, mas a uma gama de ser [o *Daemon*] logo além desse precursor” (Bloom 2002, p. 65). Bloom frisa o relacionamento desta proporção revisionária com a hipérbole, uma exageração dos termos das palavras originais, com significado enfaticamente ampliado. Como termo daemônico central, Bloom coloca justamente a tradição como sendo uma invocação elemental do Sublime e do Grotesco:

A característica maior da tradição, nesta visão, é que a tradição se torna uma imagem das alturas ao ser baixada às profundezas, ou das profundezas ao ser alçada às alturas. A tradição é então ela mesma sem um aspecto referencial, como a Imaginação Romântica ou como Deus. Tradição é um termo daemônico. O que o *Ein-Sof* ou Divindade Infinita era para os cabalistas, ou a Imaginação era para os poetas românticos, agora é para nós a tradição, o único signo literário que não é um signo, porque não há outro signo ao qual ele possa se referir. Não nos é portanto possível definir tradição, e eu recomendo que paremos de tentá-lo. Mas embora não possamos descrever o que é a tradição, podemos descrever como ela funciona. Em particular podemos tentar descrever como a tradição faz suas escolhas, como ela determina qual poeta deve viver e como e quando o poeta escolhido se tornará um clássico. Mais importante ainda, podemos tentar descrever como o próprio ato de escolha e classicização de um texto resulta nas espécies de desleitura mais poderosas. (Bloom 1975, p. 269, tradução nossa)⁷

Assim, ao incorporar para si o termo daemônico da tradição da estruturação formal clássica, Schoenberg de certa forma desapropria seus precursores de sua autoridade original e toma posse do direito de definir como

⁷ No original: “The largest characteristic of tradition, in this view, is that tradition becomes an image of the heights by being driven down to the depths, or of the depths by being raised to the heights. Tradition is itself then without a referential aspect, like the Romantic Imagination or like God. Tradition is a daemonic term. What the *Ein-Sof* or the Infinite Godhead was to the Kabbalists, or the Imagination was to the Romantic poets, tradition is now for us, the one literary sign that is not a sign, because there is no other sign to which it can refer. We cannot define tradition, therefore, and I suggest that we stop trying. But though we cannot describe what tradition is, we can describe how it works. In particular we can attempt to describe how tradition makes its choices, how it determines which poet shall live, and how and when the chosen poet is to become a classic. Rather more important, we can try to describe how the choosing and classicizing of a text itself results in the most powerful kinds of misreading.” (Bloom 1975, p. 269).

as estruturas formais do classicismo devem operar, deslendo os seus termos de maneira a melhor atender às suas aspirações de criador. Assim, o compositor reclama para si mesmo a herança da forma sonata clássica e a autoridade de dizer o que aquela tradição formal era — em seu trabalho teórico — e o que poderia vir a ser — em sua composição. Para esta tarefa, a escolha do uso da forma sonata parece perfeita, como nos lembra Straus (1990):

A forma paradigmática da música tonal é a sonata. Utilizada nas sinfonias, quartetos e sonatas de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann e Brahms, a forma sonata é o epítome da tonalidade de prática comum e, na mentalidade do século XX, parece imbuída com o tremendo peso e prestígio daquele repertório. Ela tem magneticamente atraído a atenção de compositores do século XX que tentam, através do uso dessa forma em sua própria música, chegar a um acordo com sua herança musical. A forma sonata do século XX é, portanto, o cenário de uma luta artística em que compositores posteriores tentam se apropriar de um elemento exemplar de um estilo anterior, para confrontar e dominar seus predecessores na casa dos predecessores. (Straus 1990, p. 96, tradução nossa)⁸

5. O dodecafonismo como uma *askesis* do tonalismo

Uma das principais utilidades estruturadoras de uma série dodecafônica, segundo Schoenberg, é que ela “é inventada para substituir algumas das vantagens unificadoras e formativas da escala e da tonalidade” (Schoenberg 1950, p. 107). Neste sentido, Schoenberg continua:

Mas algo diferente e mais importante é derivado dela [a série] com uma regularidade comparável à regularidade e lógica da harmonia anterior [a tonalidade]; a associação das notas em harmonias e suas sucessões é regulada (como será visto mais tarde) pela ordenação daquelas notas. (Schoenberg 1950, p. 108, tradução nossa)⁹

⁸ No original: “The paradigmatic form of tonal music is the sonata. Used in the symphonies, quartets, and sonatas of Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, and Brahms, the sonata form epitomizes common-practice tonality and, to the twentieth-century mind, seems laden with the tremendous weight and prestige of that repertoire. It has been a magnet of attention for twentieth-century composers who attempt, by using this form in their own music, to come to terms with their musical heritage. The twentieth-century sonata form is thus the scene of an artistic struggle in which later composers attempt to appropriate for themselves an exemplary element of an earlier style, to confront and master their predecessors on the predecessors’ home ground” (Straus 1990, p. 96).

⁹ No original: “But something different and more important is derived from it [the series] with a regularity comparable to the regularity and logic of the earlier harmony [tonality]; the association

A concepção de Schoenberg do uso da série como elemento regulador da harmonia envolve também — e de forma bastante contundente — o seu particionamento em grupos, seja em dois hexacordes, em três tetracordes ou ainda em quatro tricordes, servindo este particionamento “primariamente para providenciar uma regularidade na distribuição das notas” (Schoenberg 1950, p. 117) ao longo do tempo. Assim, o papel exercido pelas fórmulas cadenciais básicas na tonalidade tradicional — todas de certo modo derivadas da ubíqua progressão I–IV–V–I — na estruturação de cada uma das frases musicais de uma composição passa, em um contexto dodecafônico, a ser exercido por progressões formadas pela sequência ordenada de partições oferecida pela série. Desta forma, se uma frase musical tonal tradicional precisa ser formada tendo como esqueleto uma progressão cadencial válida e integral — se não uma progressão apenas, certamente um número inteiro delas —, uma frase musical dodecafônica também precisa ser formada tendo como esqueleto uma passagem integral através de uma série ou de um número inteiro delas.

Temos aqui um procedimento no qual a série dodecafônica age como uma espécie de metáfora da fórmula cadencial tonal: aqui, Schoenberg efetua a substituição de um elemento formador da música de seus predecessores — a fórmula cadencial tonal — por um outro elemento que não lhe é diretamente comparável — a série, com as ordenações de partições que ela pode oferecer — para realizar a mesma função estruturadora norteadora das frases musicais. Este é um exemplo da proporção revisionária *askesis* da teoria da angústia da influência de Bloom, como ele mesmo explica:

Como tropo para a influência, a metáfora transfere o nome da influência a uma série de objetos inaplicáveis, em uma *askesis* ou trabalho de sublimação que é ele mesmo uma gratificação substitutiva. Esta é uma defesa ativa, já que, sob a influência do ego, uma meta ou objeto substitutivos substituem o impulso original, com base em uma similaridade seletiva. (Bloom 2003, p. 88)

Sendo a quinta proporção revisionária proposta por Bloom, a *askesis* refere-se a um movimento de autopurgação que busca a solidão por redução (Bloom 2002, p. 65), em que o poeta posterior realiza “um autocerceamento que busca a transformação à custa do estreitamento da circunferência criativa tanto

of tones into harmonies and their successions is regulated (as will be shown later) by the order of these tones” (Schoenberg 1950, p. 108).

do precursor quanto do efebo [o poeta posterior]” (Bloom 2002, p. 167). Assim, o poeta tardio produz uma sublimação dos elementos do poema anterior pela conversão destes em objetos dessemelhantes, assim cedendo parte de seu próprio talento humano e imaginativo para se separar dos outros, principalmente de seus precursores. Bloom frisa o relacionamento da *askesis* à metáfora, figura na qual a significação habitual de uma palavra é transferida a uma outra que não lhe é imediatamente relacionada.

6. Prolegômenos à análise da *Klavierstück* Op. 33a

Nas análises que apresentaremos neste artigo, utilizaremos um arsenal teórico que inclui alguns componentes do ferramental da *Set-Theory* norte-americana, conforme a metodologia de John Rahn (1980), aliados a conceitos e terminologias desenvolvidos pelo teórico francês Edmond Costère em seu livro *Lois et Styles des Harmonies Musicales* de 1954. Como convenções a serem adotadas nas análises deste artigo, temos que os *pitch-classes* — que chamaremos aqui de “chromas”, um termo para todos os efeitos sinônimo e de uso corrente no campo da psicoacústica (Bachem 1937, p. 147) — serão numerados tendo o numeral 0 sempre associado ao chroma Dó e, em relação à numeração das séries, a série dita original, representada por S, será aquela que primeiro aparecer na composição, a qual será por esta razão etiquetada como $T_0(S)$. Desta maneira, todas as demais séries serão numeradas em relação àquela original, sendo $T_n(S)$ a sua transposição de índice n , sendo $T_n I(S)$ a sua inversão de índice n , e sendo $RT_n(S)$ e $RT_n I(S)$ os retrógrados das séries $T_n(S)$ e $T_n I(S)$, respectivamente. É também importante sublinhar aqui que, segundo a metodologia da *Set-Theory* aqui utilizada, as operações de transposição e de inversão são definidas de uma maneira bastante específica, em especial com a inversão sendo considerada uma operação composta de *transposição da inversão* (Rahn 1980, p. 47), da seguinte maneira (Fig. 1):

transposição de índice n

$$\text{da classe de altura } p : T_n(p) = n + p$$

transposição de índice n da

$$\text{inversão da classe de altura } p : T_n I(p) = n - p$$

Figura 1: Operações da *Set-Theory* de transposição e de inversão, segundo Rahn (1980, p. 40, p. 47)

Sobre a terminologia a ser adotada nesta análise, usaremos o termo “gama” cunhado por Costère (1954, p. 61) para nos referir àquilo que na *Set-Theory* é denominado como um conjunto não-ordenado de *pitch-classes* (Rahn 1980, p. 22), e usaremos o termo “escalonamento”, também cunhado por Costère (1954, p. 62), para nos referir àquilo que na *Set-Theory* é denominado Tipo Transposicional (Rahn 1980, p. 40).

7. Uma decupagem analítica da forma sonata da *Klavierstück Op. 33a*

De volta à *Klavierstück Op. 33a*, a série principal que Schoenberg escolheu para ela utiliza a estratégia de ter sido formada a partir de um hexacorde reversível, quer dizer, um hexacorde, na terminologia de Costère, que é capaz de gerar o seu próprio complemento ao total cromático por meio de uma operação de inversão e/ou de transposição (Costère 1954, p. 68). Neste caso específico da *Op. 33a*, o hexacorde inicial de sua série principal, que é a gama T_5 do escalonamento (014567) — e que chamaremos aqui de hexacorde α —, produz por meio da operação de inversão $T_1 I$ o seu próprio complemento ao agregado cromático, que é a gama T_1 do escalonamento (012367) — que chamaremos aqui de hexacorde β —, conforme pode ser visto no Ex. 1 a seguir:

Exemplo 1: Série principal $T_0(S)$ da *Klavierstück Op. 33a*

“Quadrado SATOR”, um diagrama acróstico de palavras romano em latim criado em algum ponto do primeiro século da era cristã, cujo significado é algo como “o semeador Arepo maneja as rodas com cuidado” (Sheldon 2003, p. 234 e 239). Eis o quadrado (Fig. 2):

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

Figura 2: O famoso quadrado mágico SATOR

Ao longo de dois mil anos de história, este quadrado tem ocupado um lugar cativo “na misteriosa região onde religião, superstição e mágica se encontram” (Atkinson 1938, p. 419), e assim também não é com surpresa que nos esboços manuscritos de 1934 do Concerto Op. 24 de Anton Webern — um dos principais discípulos de Schoenberg — este mesmo quadrado figure inclusive mencionado como inspiração para um modelo análogo de combinatoriedade (Cohen 1974, p. 213).

O quadrado SATOR ilustra assim de maneira apropriada a combinatoriedade visando a completude do agregado cromático em todas as direções de leitura que acontece quando temos a combinação exata, no caso da Op. 33a, das séries $T_n(S)$ e $T_{(n+1)}I(S)$, o que é utilizado por Schoenberg como estratégia para evitar que “uma ou mais notas sejam repetidas cedo demais”, assim desviando-se do “perigo de se interpretar a nota repetida como tônica” (Schoenberg 1950, p. 108), ou seja, procurando evitar a concessão de uma saliência maior a alguma nota ou grupo delas, o que acabaria por instanciar uma centralidade similar àquela da tonalidade tradicional. Mais do que isso, o uso em uma obra de uma mesma série e de suas versões transpostas, invertidas e retrogradadas — além da exploração de séries geradas por um mesmo hexacorde reversível, com suas consequentes possibilidades combinatoriais — pode ser explorado como estratégia para gerar um material musical que é fortemente

unificado e interrelacionado. Isto se dá justamente pela aplicação de uma lógica construtiva interna unidimensional que se propaga de maneira redundante através de múltiplas dimensões, como Schoenberg mesmo coloca:

O ESPAÇO DE DUAS OU MAIS DIMENSÕES NO QUAL IDEIAS MUSICAIS SÃO APRESENTADAS É UMA UNIDADE. Apesar dos elementos destas ideias nos parecerem separados e independentes ao olho e ao ouvido, eles revelam seu verdadeiro significado somente através de sua cooperação, mesmo porque nenhuma palavra sozinha pode expressar um pensamento sem relação a outras palavras. Tudo que ocorre em qualquer ponto deste espaço musical tem mais do que um efeito local. Ele funciona não somente em seu próprio plano, mas também em todas as outras direções e planos, e não perde a sua influência mesmo em pontos remotos. [...] Os elementos de uma ideia musical são parcialmente incorporados no plano horizontal como sons sucessivos e parcialmente no plano vertical como sons simultâneos. As relações mútuas de notas regulam a sucessão de intervalos bem como a sua associação em harmonias; o ritmo regula a sucessão de notas bem como a sucessão de harmonias e organiza o fraseado. E isso explica porque, como será mostrado mais tarde, a série básica de doze notas (SB) pode ser utilizada em qualquer dimensão, integralmente ou em partes.¹¹ (Schoenberg 1950, p. 109, tradução nossa)

Tal escolha de princípio lógico unificador e multidimensional já se mostra evidenciado no próprio gesto de abertura da obra, que é uma estrutura palindrômica de seis tetracordes na qual a segunda metade é o retrógrado de uma inversão especular transposta da primeira metade. Apesar da simetria especular palindrômica do gesto (ver Ex. 3), ele ainda realiza adicionalmente a “mágica” de apresentar duas vezes a sequência de hexacordes que consiste no análogo sublimado *à la askesis* da “tonalidade principal” da obra, a sequência $\alpha \rightarrow \beta$.

¹¹ No original: “THE TWO-OR-MORE-DIMENSIONAL SPACE IN WHICH MUSICAL IDEAS ARE PRESENTED IS A UNIT. Though the elements of these ideas appear separate and independent to the eye and the ear, they reveal their true meaning only through their cooperation, even as no single word alone can express a thought without relation to other words. All that happens at any point of this musical space has more than a local effect. It functions not only in its own plane, but also in all other directions and planes, and is not without influence even at remote points. [...] The elements of a musical idea are partly incorporated in the horizontal plane as successive sounds, and partly in the vertical plane as simultaneous sounds. The mutual relation of tones regulates the succession of intervals as well as their association into harmonies; the rhythm regulates the succession of tones as well as the succession of harmonies and organizes phrasing. And this explains why, as will be shown later, a basic set of twelve tones (BS) can be used in either dimension, as a whole or in parts” (Schoenberg 1950, p. 109).

Logo após esta introdução, é apresentado o tema principal do *allegro de sonata* (c. 6 a 9; ver Ex. 5), que é uma estrutura temática construída em um recorte claramente clássico, porém condensada pela metade em quatro compassos, com duas frases — antecedente e consequente — de dois compassos cada:

Exemplo 5: *Klavierstück* Op. 33a, c. 6–9 (Schoenberg 1929)

O modelo de tema adotado aqui é aquele que o próprio Schoenberg classifica em seu trabalho de teórico musical como “sentença”:

Uma idéia musical completa, ou tema, está geralmente articulada sob a forma de período ou de sentença. Estas estruturas normalmente aparecem na música clássica como partes de grandes formas (por exemplo, o A na forma ABA’), mas são ocasionalmente independentes (por exemplo, nas canções estróficas). Não são muitos os diferentes tipos de estruturas, mas eles são similares, ao menos, em dois aspectos: centram-se ao redor de uma tônica e possuem um final bem definido. Nos casos mais simples, estas estruturas consistem em um número par de compassos, geralmente oito ou um múltiplo de oito [...]. A distinção entre a sentença e o período se estabelece de acordo com o tratamento que se confere à segunda [semi]frase¹² e à sua continuação. A estrutura do início [da sentença] determina a construção da continuação. Em seu segmento de abertura, um tema deve claramente apresentar (além da tonalidade, tempo e compasso) seu motivo básico. A

¹² Note-se aqui que esta anotação/correção minha segue em concordância com as ressalvas feitas por Eduardo Seincman, o tradutor da versão brasileira do *Fundamentos da Composição Musical*, sobre a falta de consistência de Schoenberg na utilização do termo “frase”, em desacordo ao sentido usual utilizado por teóricos desde o século XIX de “segmentos constituídos, em geral, de quatro compassos separados por cadências” (Seincman *apud* Schoenberg 1996, p. 13–14).

continuação deve responder aos requisitos da compreensibilidade: uma repetição imediata é a solução mais simples e mais característica da estrutura da sentença. Se o início é uma [semi]frase de dois compassos, a continuação (comp. 3 e 4) pode ser tanto uma repetição exata quanto uma repetição transposta. Podem ser feitas ligeiras mudanças na melodia ou na harmonia, sem que a repetição seja obscurecida. [...] Em muitos exemplos clássicos, existe uma afinidade entre a primeira e a segunda [semi]frase, similar àquela existente entre o “sujeito” (forma tônica) e o “contra-sujeito” (forma dominante) na fuga. (Schoenberg 1996, p. 48–49)

Esta frase antecedente de um tema clássico em forma sentença tem então como marca registrada a característica de ser formada por dois hemistíquios¹³ de igual teor motivico, com possível ocorrência de variação motivica e de intercambiamento harmônico, naquele sentido de “forma tônica” versus “forma dominante” mencionado por Schoenberg. O exemplo a seguir (Ex. 6)¹⁴, que é uma adaptação de um dos exemplos de antecedente de sentença apresentados por Schoenberg (1996, Ex. 59c, p. 98) em seu *Fundamentos da Composição Musical* — a frase antecedente do tema principal do primeiro movimento da *Sonata para Piano*, K. 283 de Mozart —, exemplifica muito bem esta característica da repetição variada e com intercambiamento harmônico do hemistíquio inicial:

hemistíquio inicial variação do hemistíquio inicial

Allegro.

p

T D⁷ D⁷ T

T = Sol maior T

Exemplo 6: 1º movimento da *Sonata para Piano*, K. 283 (1876) de W. A. Mozart, c. 1–4

Neste sentido, este relacionamento usual de intercambiamento harmônico mantido entre os dois hemistíquios de igual teor motivico que formam o

¹³ O termo “hemistíquio”, emprestado da teoria clássica da poesia onde designa a metade de um verso delimitada por uma cesura, foi proposto pelo teórico musical e pioneiro dos estudos do fraseado musical Jérôme-Joseph Momigny (1762–1842) para designar aquilo que é hoje mais comumente chamado de “semifrase” (Momigny 1806, p. 145–146).

¹⁴ A notação e metodologia analítica da harmonia funcional utilizada nesta figura faz uso da revisão da simbologia Riemanniana realizada por Bittencourt (2013a; 2013b).

anterior de uma sentença é, no anterior do tema principal da Op. 33a, deslido na forma de sua substituição, respectivamente, por uma movimentação harmônica entre os hexacordes $\alpha \rightarrow \beta$ enquanto formada pela ordenação proposta pela série $T_0(S)$ (compasso 6), e a mesma movimentação $\alpha \rightarrow \beta$, porém enquanto formada pela ordenação proposta pela série $RT_1I(S)$ (compasso 7), como mostrado no Ex. 7.

hemistiquio inicial variação do hemistiquio inicial

T_0 RT_1I

$T_5(014567)$ $T_5(014567)$ $T_1(012367)$ $T_1(012367)$

α α β β

$\langle t, 5, 0, e, 9, 6 \rangle$ $\langle 9, e, 5, 6, t, 0 \rangle$

ordenações: $\langle 1, 3, 7, 8, 2, 4 \rangle$ $\langle 7, 4, 2, 1, 8, 3 \rangle$

Exemplo 7: *Klavierstück* Op. 33a, c. 6–7 (Schoenberg 1929)

Nota-se também claramente aqui neste tema (ver novamente o Ex. 5) a maneira com a qual a série dodecafônica é utilizada em substituição à fórmula cadencial tonal: cada frase musical corresponde a um desenrolar completo de uma série ou de um mosaico combinatorial de séries — ou ainda de um número inteiro destes —, do mesmo modo como em uma obra tonal uma frase corresponderia a um desenrolar completo de uma fórmula cadencial tonal — ou de um número inteiro destas. Em desleitura à ideia do papel desempenhado por um tema de “centrar-se ao redor de uma tônica”, o tema principal da Op. 33a sublima esta centralidade na forma da progressão de hexacordes $\alpha \rightarrow \beta$ e nos dois modos de produzi-la por meio do emprego das séries $T_0(S)$ e $RT_1I(S)$.

Schoenberg continua a sua descrição para o tema clássico em tipo sentença:

O modelo-padrão [da sentença] consistirá, nos casos mais simples, de oito compassos, cujos quatro primeiros [o antecedente] são formados por uma [semi]frase e sua repetição. A técnica a ser aplicada na continuação é uma espécie de desenvolvimento, comparável, em alguns aspectos, à técnica de condensação usada na “liquidação”. [...] A liquidação é um processo que

consiste em eliminar gradualmente os elementos característicos, até que permaneçam, apenas, aqueles não-característicos que, por sua vez, não exigem mais uma continuação. Em geral, restam apenas elementos residuais que pouco possuem em comum com o motivo básico. Este processo de liquidação, em conjunto com a cadência ou com a semicadência, pode ser usado para delimitar adequadamente a sentença. (Schoenberg 1996, p. 59)

Assim, à frase antecedente de um tema clássico em forma sentença segue-se então uma frase conseqüente de caráter negativo, ou seja, que apresenta um fluxo sequencial motivico razoavelmente diferenciado em relação ao apresentado no antecedente (Bas 1947, p. 71), de maneira a promover aquele processo de “liquidação de elementos” mencionado por Schoenberg que, mais do que um processo de neutralização motivica somente, é um processo que principalmente objetiva liquidar a energia cinética rítmico-motívica acumulada no antecedente em consequência da repetição imediata de seu hemistiquio inicial, que é o que torna possível justamente a cesura final da estrutura temática. Em termos da desleitura específica deste procedimento proposta na construção do conseqüente deste tema da Op. 33a (c. 8 a 9; ver Ex. 5), esta ação liquidativa é realizada por sobre uma movimentação harmônica que apresenta justamente o mosaico quádruplo combinatorial $T_0(S) + T_1 I(S)$ anteriormente apresentado e, assim, com a delimitação harmônica deste mosaico acoplada ao processo rítmico-motívico de neutralização cinética, ao exaurir-se o mosaico, exaure-se o conseqüente e, por conseguinte, também o tema em forma de sentença que, desta forma, “não exige mais continuação”.

A este tema principal segue-se, naturalmente como no roteiro de costume da forma sonata, uma transição (c. 10 a 13, ver Ex. 8).

Schoenberg traz a juízo que o “propósito de uma transição não é, apenas, o de introduzir um contraste; ela já é, em si mesma, um contraste” (1996, p. 215). Além disso:

Ela [a transição] pode iniciar ao final de um tema principal, com novas formulações; ou pode acontecer também que o tema principal seja temática ou harmonicamente modificado, de modo a se transformar em um segmento conectivo. Uma transição, especialmente se ela for uma seção independente, pertence ao grupo de idéias subsidiárias. A transição aparece em diversos lugares nas grandes formas: entre os temas principal e secundário (modulando, assim, a região diferente), como retransição (retomando à tônica), ou na recapitulação, reformulada sob a forma de um caminho indireto que conduz de uma tônica à tônica seguinte. A estrutura de uma transição inclui, basicamente, quatro elementos: estabelecimento da idéia

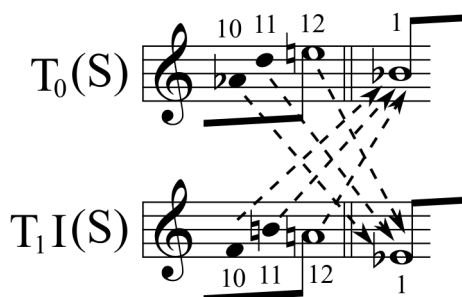
transitória (através de uma repetição frequentemente sequencial), modulação (em vários graus), liquidação das características motivicas e estabelecimentos do acorde “anacrúzico” conveniente. (Schoenberg, 1996, p. 215–216)

The image displays two staves of musical notation from Arnold Schoenberg's *Klavierstück* Op. 33a, measures 10-14. The top staff (bass clef) is annotated with 'TRANSIÇÃO' and 'frase 1' above measure 10, and 'frase 2' above measure 13. It includes dynamic markings 'mf' and 'f p', and tempo markings 'a tempo' and 'poco rit.'. Motif labels T_0 , $RT_1 I$, and $T_1 I$ are placed above the staff. The bottom staff (treble clef) is annotated with 'TRANSIÇÃO' and 'frase 2' above measure 13, and 'TEMA subordinado' above measure 14. It includes dynamic markings 'f' and 'p', and tempo markings 'molto rit.' and 'sensível'. Motif labels T_0 and $T_1 I$ are placed below the staff. The time signature is 2/4.

Exemplo 8: *Klavierstück* Op. 33a, c. 10–14 (Schoenberg 1929)

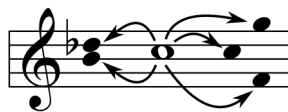
Em especial, nota-se na construção deste segmento conectivo da *Klavierstück* a ocorrência de uma reapresentação seguida de liquidação — mais uma vez principalmente em termos de energia cinética rítmica — do material motivico que foi apresentado anteriormente na introdução: o gesto palindrômico inicial, $T_0(S) \rightarrow RT_1 I(S)$, amplificado por meio de sua simultaneidade ao seu retrógrado, $T_1 I(S) \rightarrow RT_0(S)$, assim formando uma versão duplicada do mosaico quádruplo combinatorial principal da obra. Embora não tenha sido aqui reservado espaço para movimentos modulatórios — até mesmo pelo razoável esvaziamento do significado tonal original que tais movimentos teriam diante do uso de uma técnica dodecafônica — todavia foram preservadas as demais principais funções estruturadoras de uma transição: a inserção de contraste — com o retorno da textura blocada de acordes do início da introdução — e o direcionamento ao estabelecimento de um “acorde anacrúzico” conducente ao bloco estrutural seguinte. Este estabelecimento, que no modelo clássico tonal

envolve o delineamento de uma semicadência à dominante da tonalidade do próximo tema (o tema subordinado), fica aqui deslido pelo aproveitamento por Schoenberg do potencial polar atrativo dos últimos chromas da combinação de séries $T_0(S) + T_1 I(S)$, que são justamente as notas sensíveis ou as quintas justas das primeiras notas do próximo tema, o que faz com que o final da última frase da transição soe como uma espécie de dominante das notas iniciais das séries que seguem na próxima seção da peça, que miraculosamente adquirem juntas o caráter de uma tônica, como mostra o Ex. 9 a seguir:



Exemplo 9: Esquema de polarização entre as séries do mosaico quádruplo principal da *Klavierstück*

Este fenômeno da atratividade entre notas foi especialmente investigado por Costère (1954), tendo sido formalizado teoricamente por meio do conceito de escoamento gravitacional, ou fenômeno da polaridade, ou ainda da afinidade entre as notas, conforme postulado por ele em sua *Lei Universal da Gravitação Cardinal dos Sons*, a qual afirma que a tendência natural de um chroma é ou de permanecer estático ou de fluir aos chromas com os quais tem maior afinidade (Costère 1954, p. 15–16). Estes correspondem às suas sensíveis — os chromas que lhe são distantes a um intervalo de segunda menor, que corresponde à menor distância entre dois chromas no temperamento igual de doze notas por oitava — e a seus diapentes — os chromas com os quais possui a maior afinidade em termos de semelhança de espectro harmônico, ou seja, os chromas que lhe são distantes a um intervalo de quinta justa. Seguindo este raciocínio, um chroma tem cinco chromas cardinais com os quais ele mantém as maiores afinidades e para os quais ele teria uma maior propensão para se dirigir: ele mesmo, as suas sensíveis inferior e superior, e suas quintas justas inferior e superior, como mostrado no Ex. 10 a seguir:



Exemplo 10: Relações de afinidade recíproca de um chroma Dó
(Costère 1954, p. 15–16)

Embora Schoenberg não pareça ter formalizado uma teoria sobre esta questão do funcionamento de relacionamentos de atração entre notas, fica todavia claro em seus escritos que ele já reconhecia e vislumbrava — como teórico — e experimentava — como compositor — o potencial que certos movimentos melódicos têm para resolver em outros sons, especialmente por meio da passagem entre notas sensíveis. Como exemplo deste reconhecimento, o Ex. 11 a seguir mostra o final de uma progressão que Schoenberg apresentou em uma palestra na década de 1930 na *Berlin Akademie der Künste* (Schoenberg; Weiss 1973) para exemplificar uma movimentação harmônica que ele argumentava efetuar uma polarização, ou seja, um movimento atrativo, do primeiro acorde — mais dissonantemente complicado e não imediatamente relacionado a uma tonalidade específica — em direção à última tríade perfeita, que adquire caráter de tônica precisamente por causa dos movimentos melódicos efetuados pelas vozes dos dois acordes, que são — justamente — os movimentos atrativos cardinais localizados teoricamente por Costère:



Exemplo 11: Último compasso do “Exemplo Seis” dado por Schoenberg na *Berlin Akademie der Künste* (Schoenberg; Weiss 1973, p. 18)

Schoenberg comenta ainda sobre este exemplo:

Este é o momento para considerar as dissonâncias não resolvidas cujas relações a uma tonalidade não se encontram expressamente fixadas. Até a poucas décadas atrás somente eram escritos tais acordes se eles tendessem a uma tonalidade. Estes acordes como regra se referiam claramente a uma

fundamental, ou eles eram compostos de notas que tivessem tendências melódicas a resolver como notas sensíveis, um semitom acima ou abaixo; [...] Assim, da mesma maneira podemos alternativamente utilizar estes acordes bem como outros mais complicados, que de nenhum modo se referem a uma tonalidade, e juntá-los a tríades diatônicas e sucessões similares, desta maneira criando, *a posteriori*, uma impressão de que as dissonâncias precedentes, não importando quão não preparadas nem resolvidas, se refiram a esta tonalidade. É estranho dizer, mas o ouvido aceita o acorde final aqui [“Exemplo Seis” dado por Schoenberg] da mesma maneira que aceitaria uma tônica e poderia quase parecer que as dissonâncias precedentes estavam realmente postas em relação legítima a esta tônica. (Schönberg; Weiss, 1973, p. 17–18, tradução nossa)¹⁵

Sobre o outro papel especial de relacionamento desempenhado pelas quintas justas como um relacionamento de alta afinidade entre notas, a intuição de Schoenberg também se mostra aguçada quando, ao discorrer sobre a possível gênese da escala cromática, ele sugere o seguinte:

Mas permita-nos recordar que a escala cromática flui da mesma fonte que a [escala] maior: dos elementos constituintes de toda sonoridade de altura definida. A única diferença é que uma imita a sonoridade natural até o seu sexto harmônico, enquanto a outra alcança cerca de duas vezes mais longe, até o décimo terceiro harmônico; em outras palavras, a escala cromática traz os harmônicos mais distantes para dentro das possibilidades de relacionamento. (Schönberg; Weiss, 1973, p. 7, tradução nossa)¹⁶

¹⁵ No original: “This is the moment to consider the unresolved dissonances whose key relationship is not expressly fixed. Up to a few decades ago only such chords were written as tended toward a key. These chords as a rule refer clearly to a fundamental, or they are made up of tones that have the melodic tendency to resolve like a leading tone, a half-step up or down; [...] Then, too, conversely we can take such chords as well as more complicated ones, that in no manner refer to a key, and join them to diatonic triads and similar successions, in this manner creating, *a posteriori*, an impression that the preceding dissonances, no matter how unprepared and unresolved, referred to this key. Strange to say, the ear accepts the final chord here [‘Example Six’ given by Schoenberg] just as it does a tonic and it might almost seem as if the preceding dissonances were really standing in legitimate relation to this tonic” (Schönberg; Weiss, 1973, p. 17–18).

¹⁶ No original: “But let us bear in mind that the chromatic scale flows from the same source as the major: from the elements which are the constituents of every tone. The difference is only that the one imitates the natural sound up to the sixth overtone, while the other reaches about twice as far, to the thirteenth overtone; in other words, the chromatic scale brings the more distant overtones within the possibility of relationship” (Schönberg; Weiss, 1973, p. 7).

Mas Schoenberg completa este pensamento concedendo aos harmônicos inferiores — entre eles os formadores do intervalo de quinta justa — uma importância hierárquica maior na audição:

Evidentemente, os harmônicos mais graves que ficam mais próximos às suas fundamentais são mais facilmente perceptíveis que aqueles mais agudos, mais distantes. É certo que os harmônicos mais perceptíveis soam mais familiares ao ouvido que aqueles que ele ouve mais debilmente; estes últimos portanto mantêm-se estranhos a ele. Por esta razão, a escala cromática é uma forma tonal razoavelmente mais complicada do que a [escala] maior. (Schönberg; Weiss, 1973, p. 6–7, tradução nossa)¹⁷

Não sem surpresa, Schoenberg adicionalmente concebe a escala cromática como sendo gerada a partir da projeção dentro de uma oitava dos treze primeiros harmônicos de três notas: uma central, outra uma quinta justa abaixo, outra uma quinta justa acima (Schönberg; Weiss, 1973, p. 6), os mesmos pilares sobre os quais a tonalidade tradicional se apoia. Assim, uma consequência do vislumbre destas propriedades de atração entre notas, tão instigantemente formuladas por Costère, é a formulação de uma concepção mais estendida da tonalidade como um campo maior de uma lógica musical de proclividades entre as notas, um campo além da simples tonalidade tradicional, dentro do qual esta seria apenas uma parcela, um subgrupo local de práticas musicais. Igor Stravinsky (1996) também chega a esta mesma conjectura quando comenta em uma de suas lições de poética musical que:

Tendo atingido esse ponto, torna-se indispensável obedecer não a novos ídolos, mas à eterna necessidade de afirmar o eixo da nossa música, e reconhecer a existência de alguns pólos de atração. A tonalidade diatônica é apenas um dos meios de orientar a música na direção a esses pólos. A função da tonalidade está completamente subordinada à força de atração do pólo da sonoridade. Toda música não é senão uma sucessão de impulsos que convergem para um ponto definido de repouso. (Stravinsky 1996, p. 41)

Como Schoenberg mesmo sugere, tanto a escala diatônica embasadora da tonalidade tradicional como a escala cromática embasadora do dodecafonismo provêm da aplicação de uma mesma causa: os modos de vibração naturais de

¹⁷ No original: “Of course the lower overtones that lie nearer the fundamentals are more easily perceptible than the higher, more distant ones. It is certain that the more perceptible overtones sound more familiar to the ear than those it hears but faintly; these last therefore remain strange to it. For that reason the chromatic scale is a somewhat more complicated tonal form than the major [scale]” (Schönberg; Weiss, 1973, p. 6–7).

um som de altura definido, ou seja, a série harmônica e seus intervalos. As próprias notas pilares geradoras da escala são escolhidas exatamente por sua afinidade natural de diapentes e, se utilizando apenas os relacionamentos de altura encontrados nos seis primeiros harmônicos dos pilares, no caso da escala diatônica, chegamos a um sistema claramente organizado em torno de uma das notas pilares — a tônica e sua respectiva tríade perfeita —, no caso da escala cromática esta centralidade original diatônica se dilui, multiplicando-se e replicando-se — e de maneira uniforme — potencialmente a todas as demais notas da escala. Assim, se na escala cromática enquanto sistema harmônico falta uma sonoridade central contextualizadora, sobra-lhe justamente os relacionamentos entre as próprias notas, que é o que Schoenberg evidencia quando dá ao seu método de escrita dodecafônico o nome específico de “método de composição com doze notas que se relacionam apenas umas com as outras” (Schoenberg 1950, p. 107). Mais uma vez não nos causa surpresa quando Schoenberg se recusa a considerar sua música como sendo “atonal”, porque “uma peça musical há de ser *sempre* tonal, no mínimo na medida em que, de som para som, tem que existir uma relação mediante a qual os sons, sucessivos ou simultâneos, resultem numa sequência compreensível como tal” (Schoenberg 1999, notas da p. 559). E esta relação seria, como vimos, aquela de afinidade, como bem argumentado por Costère.

Desta maneira, esta passagem de uma “tonalidade diatônica” local e mais específica para uma “tonalidade dodecafônica” universal e mais generalizada, enquanto resultado da influência da prática harmônica anterior ao século XX na prática dos compositores daquele século — Schoenberg incluído —, evidencia a ação da proporção revisionária *tessera* de Bloom:

Após essa contração inicial [a *clinamen*], a influência enquanto tropo e defesa se volta contra si mesma, em um movimento de restituição. Retoricamente esta substituição tende a se realizar como uma sinédoque, em que um termo mais abrangente substitui uma representação mais estreita. Quando a parte cede a um todo antitético, a influência passa a significar uma espécie de completude tardia, que chamei de *tessera*. (Bloom 2003, p. 87)

Sendo a segunda proporção revisionária proposta por Bloom, a *tessera* refere-se a um movimento em direção a uma completude antitética, ou seja, o poeta posterior busca completar as palavras de seu precursor, considerando que ele não havia ido tão longe quanto poderia (Bloom 2002, p. 64). Bloom frisa o seu relacionamento com a sinédoque — o todo substituindo a parte.

Retornando à *Klavierstück* Op. 33a, à transição se sucede uma segunda seção temática, um tema subordinado (c. 14 a 18; ver Ex. 12). Se, em uma sonata tonal tradicional, a princípio teríamos na exposição deste tema secundário a ocorrência de um contraste tonal por meio de uma modulação a uma tonalidade vizinha — contraste este que na reexposição é neutralizado por meio de um retorno à tônica —, aqui paradoxalmente não encontraremos formas transpostas de sua série. Ao invés disso, o contraste é sobretudo de caráter e especialmente no tratamento da série.

The image shows a musical score for Klavierstück Op. 33a, measures 14-18. The score is in 4/4 time and features a 'TEMA subordinado (período)' starting at measure 14. The first part of the theme is labeled 'T0 cantabile' and 'a tempo'. The second part is labeled 'T1 I'. The score includes annotations for 'antecedente' and 'consequente' phrases. The dynamics are marked 'p' and 'p cantabile'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Exemplo 12: *Klavierstück* Op. 33a, c. 14–18 (Schoenberg 1929)

Quanto ao contraste de caráter, temos aqui a apresentação de algo semelhante a um “tema lírico”, como caracterizado por Schoenberg:

Sob a influência de Schubert, os teóricos começaram a chamar o tema secundário de *Gesangthema*, ou seja, “tema lírico”, porque existem muitos temas subordinados que não possuem este caráter lírico. Mas esta nomenclatura possui curiosa influência sobre a imaginação dos compositores, sugerindo a criação de melodias mais e mais *cantabili*. O caráter lírico, ou *cantabile*, é resultante de uma construção livre, intimamente ligada àquela da música popular. A “liberdade” consiste em não ter em conta quase nenhum dos elementos típicos, com exceção daqueles rítmicos, negligenciando, então, as profundas implicações temáticas, e incrementando a riqueza de conteúdo através da multiplicação dos temas. (Schoenberg 1996, p. 222)

O papel mais importante do tema lírico (Schoenberg 1996, p. 247) é gerar um contraste em relação ao grupo principal, utilizando diferentes tonalidades ou regiões, com diferentes características rítmicas ou outros tipos de construção temática e articulação. A estrutura temática escolhida por Schoenberg para este tema secundário segue — mesmo com um conseqüente de caráter razoavelmente negativo¹⁸ — o modelo por ele denominado de “período”:

O período difere da sentença pelo fato de adiar a repetição. A primeira [semi]frase não é repetida imediatamente, mas unida a formas-motivo mais remotas (contrastantes), perfazendo, assim, a primeira metade do período: o antecedente. Após este elemento de contraste, a repetição não pode ser muito adiada, a fim de não colocar em perigo a compreensibilidade; daí o fato de a segunda metade, o *consequente*, ser construída como uma espécie de repetição do antecedente. Ao compor períodos, será útil adotar um modelo-padrão que consiste em oito compassos divididos em um antecedente e um conseqüente de quatro compassos cada um, separados por uma cesura no quarto compasso. Esta cesura, que é uma sorte de pontuação musical comparável à vírgula ou ao ponto-e-vírgula, é realizada tanto pela melodia quanto pela harmonia. Na maior parte dos casos, o antecedente termina no V, geralmente alcançado por intermédio de uma cadência completa ou semicadência [...]. (Schoenberg 1996, p. 51)

Neste sentido, quanto à questão do contraste harmônico, apesar de Schoenberg não utilizar aqui transposições diferentes das séries iniciais — ele se mantém operando dentro do mesmo mosaico quádruplo $T_0(S) + T_1 I(S)$ —, neste tema ele trata as séries diferentemente como uma sequência de hexacordes dentro dos quais os chromas são introduzidos segundo a ordenação da série mas, uma vez introduzidos, podem reocorrer livremente dentro do espaço temporal alocado para aquele hexacorde. A área de fronteira entre os hexacordes é utilizada e aproveitada justamente para realizar a importante “cesura” harmônica que deve separar o antecedente e o conseqüente no modelo construtivo do período, à maneira de uma desleitura de um repouso semicadencial à dominante. É assim que Schoenberg concede unidade lógica

¹⁸ Schoenberg não explora na sua descrição teórica que mostraremos logo a seguir (Schoenberg 1996, p. 51) a possibilidade de períodos com um conseqüente de caráter negativo, como o faz de um modo mais geral Julio Bas (1947, p. 51) e também William Caplin com sua descrição de tipos temáticos híbridos entre a sentença e o período (Caplin 1998, p. 59). Ainda assim, a classificação que fazemos aqui deste tema subordinado da Op. 33a como sendo um período deve-se principalmente ao fluxo motivico mais contínuo e unificado de ambas as suas frases antecedente e conseqüente, com o antecedente delimitado por uma cesura suspensiva, o que nos será útil mais adiante como ilustração de um caso interessante de desleitura de uma semicadência.

harmônica a este período, desenrolando-o através de uma iteração única do mosaico quádruplo combinatorial $T_0(S) + T_1 I(S)$, com a passagem entre seus hexacordes servindo como uma cesura entre suas duas frases condensadas de dois compassos e meio cada — cesura esta que terá caráter suspensivo justamente por deixar ainda incompleta a iteração da série.

Na sequência da Op. 33a, ocorre o fato curioso de um falso início de desenvolvimento (c. 19 e 20; ver Ex. 13), à maneira de um intempestivo e intrusivo arroubo bruckneriano, que dura apenas dois compassos e logo devolve o controle a um retorno plácido do tema lírico. Em termos da série, apenas caminhamos em retrógrado do que foi feito anteriormente, com o caráter intempestivo desta irrupção sendo reforçado pela interrupção à força do desenrolar das séries, antes de seu término, seguida do retorno súbito do tema lírico.

Exemplo 13: *Klavierstück* Op. 33a, c. 19–20 (Schoenberg 1929)

O retorno do tema subordinado (c. 21 a 25; ver Ex. 14) é ainda mais lírico em seu caráter, como se para compensar a irrupção precedente. Aqui, o tratamento da série é similar ao usado em sua aparição anterior, mas com a ocorrência de um fatiamento mais expressivo da série entre seus hexacordes, com estes sendo apresentados com seus chromas internamente ordenados segundo a série, porém dispostos em ordem reversa. O limite entre os hexacordes é, uma vez mais, utilizado para efetuar a “cesura” suspensiva necessária entre suas frases antecedente e consequente.

Exemplo 14: *Klavierstück* Op. 33a, c. 21–25 (Schoenberg 1929)

No final razoavelmente plácido deste tema lírico, Schoenberg busca claramente colher o máximo de suavidade consonante que é possível de ser garimpado com sua série escolhida. Neste caso, as séries oferecem em sua combinação de mosaico quádruplo a oportunidade de estruturas formadas por quintas justas sobrepostas, a saber, o escalonamento (027) — duas quintas justas sobrepostas — e seus derivados: o escalonamento (0257) — três quintas sobrepostas — e o (02479) — quatro quintas sobrepostas, que forma ainda a escala pentatônica comum. São acordes simples que parecem ter sido usados para substituir a presença, estabilidade e expressividade que caberia neste ponto, em uma obra tonal, a tríades perfeitas. Esse tipo de combinação de notas derivado do empilhamento de quintas justas oferece uma alternativa ainda razoavelmente suave ao empilhamento de terças gerador das tríades maior e menor — certamente evitadas aqui devido à sua evocação do repertório tonal tradicional.

A razão desta potencialidade de substituição, mais uma vez, teria a ver com os modos de vibração da série harmônica e seus intervalos. David Huron

(1994) chegou a investigar este aspecto, partindo do pressuposto de que os escalonamentos mais consonantes seriam aqueles que mais contivessem intervalos consonantes em seu vetor intervalar. Segundo ele:

Os intervalos podem ser classificados de acordo com sua percepção de eufonia ou consonância tonal. Se um dos objetivos estéticos do compositor for gerar principalmente música consonante, uma escolha apropriada da paleta maximizaria a disponibilidade de intervalos harmônicos consonantes, ao mesmo tempo minimizando a presença de intervalos harmônicos dissonantes. (Huron 1994, p. 302, tradução nossa)¹⁹

Huron conclui que, dentre os escalonamentos de cinco chromas diferentes, o pentacorde (02479) — a escala pentatônica comum — é o que mais contém intervalos consonantes (Huron 1994, p. 300–301). Além disso, dentre os tricordes, as tríades perfeitas maior e menor — os escalonamentos (047) e (037), respectivamente — reinam supremas como modelos de agrupamentos consonantes, seguidas logo atrás justamente pelo escalonamento (027) (Huron 1994, p. 299).

De certo modo, a ideia de substituir a eufonia de escalonamentos fortemente ligados ao repertório tonal tradicional (as tríades perfeitas) por uma outra eufonia substitutiva (a do escalonamento (027), por exemplo), parte aqui de uma certa busca de Schoenberg por um “retorno às origens”, por uma percepção virgem da natureza da tensão e do relaxamento harmônicos (dissonância e consonância) anterior à sua formalização teórica contextualizada da técnica tonal triádica do passado. Retirando as estruturas harmônicas herdadas do passado de seus contextos originais e regredindo-as a um suposto estado conceitual imaculadamente anterior, Schoenberg se aproveita do uso da proporção revisionária *kenosis* de Bloom:

Como defesa, a *kenosis* isola removendo os impulsos instintuais de seu contexto enquanto os mantém na consciência, ou seja, removendo o precursor de seu contexto. [...] O que é mais crucial, a influência como metonímia se defende contra si mesma por regressão, por um retorno a períodos anteriores de suposta criatividade, quando a experiência poética parecia mais um prazer puro e quando as satisfações da composição pareciam mais completas. (Bloom 2003, p. 87–88)

¹⁹ No original: “Pitch intervals can be rated according to their perceived euphoniousness or tonal consonance. If one of the composer’s esthetic goals is to generate predominantly consonant music, an appropriate choice of palette would maximize the availability of consonant harmonic intervals while minimizing the presence of dissonant harmonic intervals” (Huron 1994, p. 302).

Sendo a terceira proporção revisionária proposta por Bloom, a *kenosis* refere-se “a uma descontinuidade em relação ao precursor” (Bloom 2002, p. 64), de maneira que a imagem do poeta anterior é esvaziada de todo o excesso de seus contextos originais, promovendo uma regressão da palavra original a um estado prévio à ação do próprio predecessor. Bloom frisa o seu relacionamento com a metonímia — a substituição da própria coisa por um de seus aspectos ou atributos.

Uma vez mais de volta à *Klavierstück* Op. 33a, o tema lírico conclui a costumeira seção de exposição da forma sonata tradicional, à qual se segue a seção de desenvolvimento (c. 25 a 32; ver Exs. 15 e 19).

The image shows a musical score for Klavierstück Op. 33a, measures 25-28. The score is divided into two systems. The first system (measures 25-28) is labeled 'DESENVOLVIMENTO' and 'a tempo'. It features a treble clef and a bass clef. The treble clef part has a 'dolce' marking and a 'p' dynamic. The bass clef part has an 'energisches' marking and a 'ff' dynamic. The score is annotated with various harmonic labels: T₀ at measure 25, T₁I at measure 26, T₂ (1^o hexacorde) at measure 27, T₃I (1^o hexacorde) at measure 28, T₇ (1^o hexacorde) at measure 29, and T₈I (1^o hexacorde) at measure 30. The score also includes performance instructions: 'energisches', 'dolce', 'schierzando', 'steigernd', and 'p martellato'. The score is annotated with 'frase 1' and 'frase 2' and 'agregado'.

Exemplo 15: *Klavierstück* Op. 33a, c. 25–28 (Schoenberg 1929)

O ponto mais curioso aqui a ser mencionado é a maneira como o compositor tece a sua proposta de desleitura de um *durchführung*. Dentre todos os aspectos que mencionamos, aqui encontra-se talvez a desleitura mais forte realizada por Schoenberg em relação à forma sonata, no que tange ao caráter modulatório obrigatório desta seção. A seção do desenvolvimento de uma sonata — ou elaboração — é uma seção intermediária contrastante, como aponta Schoenberg:

Pelo fato de a exposição ser basicamente estável, a elaboração tende a ser modulatória; porque a exposição utiliza tonalidades vizinhas, a elaboração

normalmente inclui regiões mais distantes; e já que a exposição apresenta temas originais baseados em um motivo básico, a elaboração de hábito utiliza variantes dos temas antes mostrados, raramente envolvendo novas ideias musicais. (Schoenberg 1996, p. 249)

Em uma peça tonal tradicional, o *durchführung* se apresenta como um método de manter o interesse musical, enfatizando movimentos através de acordes de preparação (especialmente aqueles de dominante) em detrimento dos de tônica (Schoenberg 1996, p. 250). Sobre sua duração, Schoenberg aponta que a mesma só pode ser “determinada pela natureza do material e da imaginação do compositor” (Schoenberg 1996, p. 249), e por fim afirma que:

O material temático, retirado dos temas da exposição, pode ser apresentado em qualquer ordem. Em geral, um pequeno número de elementos insignificantes na exposição dominam toda a seção de elaboração. Alguns dos segmentos se mantêm, por determinado tempo, em uma região harmônica; outros são repetidos em uma progressão sequencial ou quase-sequencial. As várias seções desta parte podem ser fortemente contrastantes com relação aos materiais temáticos, rítmicos, e quanto à duração, estrutura e tonalidade. Em muitas elaborações, os segmentos iniciais são os mais longos e estáveis; mas, ao se aproximar a retransição, eles se tornam cada vez mais curtos, sempre acompanhados por mudanças mais rápidas de região, devido à liquidação parcial e à condensação expressiva. (Schoenberg 1996, p. 250)

Mas Schoenberg está lidando aqui na Op. 33a com um material sonoro dodecafônico, um outro tipo de material que já não tem relação direta com a organização centralizada em uma tônica do tonalismo. Ainda assim, é possível notar a sua interpretação deslida do componente modulatório de um desenvolvimento de sonata: aqui ele lançará mão de outras transposições e inversões da série, passando por elas de maneira rápida, entrecortada e fragmentária.

Em especial, Schoenberg faz uso da generalização da propriedade de sua série em combinar-se com uma versão invertida de si mesma em um mosaico quádruplo que integraliza o total cromático em todas as direções que, como vimos anteriormente, ocorre na combinação das séries $T_n(S)$ e $T_{(n+1)}I(S)$. Neste desenvolvimento, além da formação básica $T_0(S) + T_1I(S)$ e seu retrógrado — as únicas utilizadas na exposição —, são utilizadas a combinação $T_2(S) + T_3I(S)$ e a $T_7(S) + T_8I(S)$, além do retrógrado desta última. O trabalho motivico conduz rapidamente através daquelas séries e, no auge de sua fragmentação (nos c. 27 e 28; ver Ex. 15), Schoenberg chega a desmembrar os hexacordes de cada série,

vendo-se provavelmente autorizado a isso pela característica multidimensional do mosaico quádruplo serial, uma vez que tanto a combinação simultânea dos primeiros hexacordes do par de séries como a combinação simultânea de seus segundos hexacordes integralizam o total cromático.

Cabe aqui a pergunta: por que o compositor decidiu utilizar justamente aqueles pares de séries, $T_2(S) + T_3 I(S)$ e $T_7(S) + T_8 I(S)$, dentre todos os doze pares possíveis? Ocorre que ambos estes mosaicos quádruplos apresentam em seu início a gama T_{10} do escalonamento (027) e apresentam em seu final a gama T_4 daquele mesmo escalonamento (confira os Exs. 17 e 18). Lembrando aqui que a gama T_{10} de (027) consiste exatamente nas três primeiras notas da série $T_0(S)$ (veja novamente o Ex. 1) — que é de certo modo o nosso substituto sublimado para uma tônica principal da obra —, então a gama T_4 de (027) tem o potencial, por meio de relações atrativas de sensível, de atuar como uma “dominante” para a gama T_{10} de (027) — que então agiria como “tônica” —, em uma corrupção, uma desleitura da resolução básica comum do notório acorde de sexta aumentada germânico da tradição tonal, como mostra o Ex. 16.²⁰

“D” “T”
“D⁹” T
T₄ (027) T₁₀ (027)
T_{5>}

Exemplo 16: Esquema de desleitura da relação de dominante e tônica na *Klavierstück* Op. 33a.

T₂(S)
T₇(014567) T₃(012367)
T₃ I(S)
T₃(012367) T₇(014567)
“T”
“D”
T₁₀(027)
T₄(027)

Exemplo 17: Mosaico quádruplo formado pelas séries T_2 e $T_3 I$ da *Klavierstück* Op. 33a.

²⁰ Uma vez mais, a notação e metodologia analítica da harmonia funcional utilizada neste trabalho faz uso da revisão da simbologia Riemanniana realizada por Bittencourt (2013a; 2013b).

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled $T_7(S)$ and the bottom staff is labeled $T_{8I}(S)$. Brackets above the notes in the top staff indicate series $T_0(014567)$ and $T_8(012367)$. Brackets above the notes in the bottom staff indicate series $T_8(012367)$ and $T_0(014567)$. Brackets below the notes in the bottom staff indicate series $T_{10}(027)$ and $T_4(027)$. The letters "T" and "D" are placed below the brackets for $T_{10}(027)$ and $T_4(027)$ respectively.

Exemplo 18: Mosaico quádruplo formado pelas séries T_7 e T_{8I} da *Klavierstück* Op. 33a

A hipótese aqui aventada é que estas séries específicas foram escolhidas por elas criarem a oportunidade de instanciação de uma movimentação de polarização em direção ao início da série $T_0(S)$, em uma desleitura do papel da área de retransição que deve tradicionalmente concluir a seção de desenvolvimento de uma sonata. Sobre o papel desta retransição, Schoenberg explica:

Mais importantes, do ponto de vista funcional e psicológico, são as retransições que ocorrem após os contrastes modulatórios e após o *Durchführung*. Dado que a remodulação efetiva normalmente toma lugar como parte de uma seção modulatória precedente, a retransição se inicia propriamente na harmonia “anacrúzica” e, em geral, é formada apenas pela liquidação dos resíduos motivicos. (Schoenberg 1996, p. 219)

Em composições mais complexas, a passagem liquidante sobre um pedal é substituída por uma série de segmentos assemelhados a codetas, exceto que eles, repetidamente, atingem o acorde “anacrúzico” ao invés da tônica. Eles podem incluir modulações internas ou harmonias “vagueantes”, as quais, entretanto, retornam, de várias maneiras, ao acorde “anacrúzico”. (Schoenberg 1996, p. 253)

Exceto pela última, todas as semifrases que compõem as frases 3 e 4 do desenvolvimento (c. 28 a 32; ver Ex. 19) terminam, em alguma capacidade, com agrupamentos de notas que colocam em evidência a presença da gama T_4 de (027), garantindo um final “anacrúzico” direcionado ao começo da $T_0(S)$ para cada uma destas semifrases.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system (measures 28-29) features a treble clef staff with notes and a bass clef staff with chords. Annotations include 'frase 3' with an arrow pointing to the right, 'T₂' above the treble staff, 'T₈I' above the treble staff, 'T₃I' below the bass staff, and 'T₇' below the bass staff. The second system (measures 30-31) shows a treble clef staff with notes and a bass clef staff with chords. Annotations include 'frase 4' with an arrow pointing to the right, 'frase 3' with an arrow pointing to the left, 'T₈I' above the treble staff, 'RT₇' above the treble staff, 'f' below the bass staff, 'mp' below the bass staff, 'T₇' below the bass staff, and 'RT₈I' below the bass staff. The third system (measures 32) is labeled 'DESENVOLVIMENTO' and shows a treble clef staff with notes and a bass clef staff with chords. Annotations include 'frase 4' with an arrow pointing to the right, '5' above the treble staff, and '4' below the bass staff. The piece is in 5/4 time, as indicated by the time signature at the end of the second system.

Exemplo 19: *Klavierstück* Op. 33a, c. 28–32 (Schoenberg 1929)

A última semifrase da frase 4 (a última frase do desenvolvimento, nos c. 30 a 32) arremata então a seção de desenvolvimento, fazendo uso do retrógrado do mosaico quádruplo T₇ (S) + T₈ I (S) (ver Ex. 20) — que naturalmente termina no simulacro deslido de tônica da peça — para criar um gesto impetuoso de polarização que culmina em uma nota Si bemol grave e triunfante, que é também a primeira nota — é claro — da T₀ (S).

Exemplo 20: Esquema de polarização final do desenvolvimento da *Klavierstück* Op. 33a

Esta chegada à nota Si bemol marca, à guisa de um deslido retorno à “tônica”, um corte de cena necessário à reintrodução do tema principal e ao início da seção de reexposição — ou recapitulação — da forma sonata tradicional. Sobre esta seção de recapitulação, Schoenberg nos clarifica que:

a mínima mudança exigida na recapitulação é a transposição do grupo secundário à região de tônica. Não sendo necessária a modulação, poder-se-ia esperar que a transição aqui desaparecesse; ao contrário, seu efeito é aumentado e, em geral, prolongado. [...] A maestria técnica de um compositor, usualmente, requer mais do que um mínimo de mudanças necessárias: no fundo, a variação, por si própria, já se constitui em um mérito. Reduções, omissões, extensões e adições, mudanças harmônicas e modulações, mudanças de registro e estrutura, tratamento contrapontístico, assim como a reconstrução são dispositivos aplicáveis de acordo com a imaginação criadora do compositor. É claro que a repetição deve ser reconhecível enquanto tal, especialmente quando o tema retorna. Mas as “aventuras” dos temas durante a elaboração, e as mudanças funcionais relativas a sua colocação na forma, quase sempre exigem modificação. (Schoenberg 1996, p. 254–255)

Na continuação da *Klavierstück* Op. 33a, esta esperada reintrodução do tema principal não é feita de forma literal — compreensivelmente após as tais “aventuras” do desenvolvimento — mas de uma maneira variada, condensada e fundida ao material da transição. Esta aparição transformada do grupo temático principal na Op. 33a segue a linha do que acontece em alguns exemplos de sonatas oitocentistas nos quais ocorre, claramente por questões de necessidade dramática, ou a incorporação do primeiro tema aos movimentos modulatórios

do desenvolvimento — como pode ser visto no primeiro movimento da *Sonata para piano em Lá menor*, Op. 42, D. 845 de Franz Schubert, composta em 1825 (Schubert 1888) —, ou ainda até mesmo a total supressão na reexposição do retorno do tema principal — como pode ser visto no primeiro movimento da *Sonata para piano No. 2*, Op. 35 de Frédéric Chopin (Chopin 1840). Em ambas estas sonatas — e semelhantemente aqui na Op. 33a — ocorre então um “engolimento”, por assim dizer, do tema principal nas entranhas tempestuosas do desenvolvimento como consequência justa daquelas “aventuras” — como já nos observou Schoenberg — por ele ali sofridas.

Desta maneira, a reintrodução do tema principal da Op. 33a (c. 32 a 34; ver Ex. 21) ocorre aqui com ele travestido de uma nova roupagem textural de caráter dançante e reduzido a um mínimo necessário, com sua conclusão agindo simultaneamente como um conseqüente e como uma transição mínima a ele fundida, tudo condensado em meros três compassos. Em termos de fusão das funções estruturais usuais destes dois blocos, no que tange àquilo que se espera do retorno de um tema principal, é mantido aqui o gesto dramático de retorno ao ponto de origem que precisa ocorrer neste momento da forma sonata; no que tange àquilo que se espera de uma transição, é mantida aqui a preparação de uma harmonia “anacrúzica” conducente ao tema subordinado seguinte.

The image shows a musical score for Klavierstück Op. 33a, measures 32-35. The score is annotated with various analytical labels and arrows. At the top, a bracket labeled 'REEXPOSIÇÃO' spans measures 32-35. Below it, 'TEMA principal' is indicated with an arrow pointing to measure 32. 'antecedente' is written above measure 32. 'consequente (fundido à TRANSIÇÃO)' is written above measure 34. 'rit..' is written above measure 34. 'TEMA principal cons.' is written above measure 35. 'TEMA subordinado' is written above measure 35. 'sensitive' is written above measure 35. 'p dolce' is written below measure 35. 'RT₀' is written above measure 35. 'RT₁I' is written above measure 32. 'T₀' is written below measure 32. 'T₁I' is written below measure 32. 'antecedente' is written above measure 35. 'consequente' is written above measure 34. 'rit..' is written below measure 34. 'sensitive' is written below measure 35. 'p dolce' is written below measure 35. 'RT₀' is written below measure 35. 'RT₁I' is written below measure 32. 'T₀' is written below measure 32. 'T₁I' is written below measure 32.

Exemplo 21: *Klavierstück* Op. 33a, c. 32–35 (Schoenberg 1929)

Neste “avatar” de reapresentação do tema principal, o esquema harmônico utilizado é palindrômico, exatamente como na variação do gesto motívico de abertura da obra ouvido na transição da exposição (c. 10 e 11; Ex. 8): um desenrolar do mosaico quádruplo “de tônica” $T_0(S) + T_1 I(S)$, seguido imediatamente por sua versão retrogradada $RT_1(S) + RT_0 I(S)$. Este esquema harmônico possibilita que o consequente transitivo do tema principal igualmente termine em uma harmonia “anacrúzica” em direção ao início da reprise do tema subordinado (final do compasso 34; ver Ex. 21), em claro paralelismo com o que havia acontecido previamente na seção de exposição na passagem análoga entre a transição e o tema subordinado (final do compasso 13; ver Ex. 8). Mas há aqui na reprise do tema subordinado uma diferença importantíssima e crucial em relação ao que anteriormente ocorrera e que configura outra significativa desleitura da forma sonata tonal tradicional: ao invés do tema subordinado iniciar-se com o mosaico quádruplo $T_0(S) + T_1 I(S)$ — como ocorrido anteriormente na exposição —, ele inicia com a versão retrogradada daquele mosaico. Neste sentido, o caráter transitivo do final do tema — a conexão “anacrúzica” entre as séries — continua possível com a ocorrência de tal substituição porque, como já vimos anteriormente, se os últimos chromas do mosaico quádruplo $T_0(S) + T_1 I(S)$ servem — por possibilitarem o agenciamento de forças de atratividade polarizadora — como uma espécie de dominante para os primeiros chromas daquele mesmo mosaico (rever o Ex. 9), então o mesmo efeito harmônico deve naturalmente também funcionar em retrógrado — pois as forças de polarização funcionam potencialmente em ambas as direções —, com os chromas do início do mosaico quádruplo de séries agindo como uma dominante polarizadora de seus últimos chromas (ver Ex. 22):

The image shows two musical staves in treble clef. The top staff is labeled $RT_0(S)$ and the bottom staff is labeled $RT_1 I(S)$. Both staves show a sequence of notes with chroma numbers 4, 3, 2, 1, and 12. Dashed arrows connect the notes between the two staves, illustrating the relationship between the two retrograde series.

Exemplo 22: Esquema de polarização entre as séries retrogradadas do mosaico quádruplo principal da *Klavierstück* Op. 33a

A desleitura importante dos procedimentos da forma sonata tradicional que ocorre aqui é justamente em relação ao conflito de tonalidades que normalmente acontece durante o desenrolar daquela forma, como já descrito aqui anteriormente em citação de Straus (1990, p. 96): na exposição, à tonalidade de tônica do tema principal é contraposto o conflito de um tema subordinado em uma tonalidade vizinha — geralmente a de dominante ou a de mediante —, com este conflito sendo então, após as ditas “aventuras” do desenvolvimento, resolvido na reexposição por meio de uma reprise transportada à tonalidade original de tônica do tema subordinado. A reinterpretação deslida disto proposta por Schoenberg é a de substituir o reaparecimento restituído à tônica do tema subordinado pelo seu reaparecimento “ao avesso”, por assim dizer.

Assim, se o que foi ouvido na exposição foi um tema subordinado movimentando-se do início do mosaico quádruplo $T_0(S) + T_1(I)$ ao seu término — o que se configura, pelas relações atrativas de polarização que já vimos, em um simulacro de movimento da região de tônica à região de dominante —, na reprise da reexposição ouve-se então aquele tema justamente em uma versão retrogradada — configurando então um simulacro da movimentação restitutiva da região de dominante de volta à região de tônica. O tema subordinado (c. 35 e 36; ver Ex. 23) continua com seu caráter lírico de *gesangthema* e é apresentado em textura de melodia-e-acompanhamento semelhante a sua apresentação original na exposição; porém há uma clara inversão de papéis entre as partes agudas e graves e o tema encontra-se fortemente condensado em apenas uma frase de dois compassos, percorrendo apenas uma única iteração do mosaico quádruplo retrogradado $RT_0(S) + RT_1(I)$, cujo término — é claro — provê convenientemente os chromas iniciais do mosaico quádruplo “tônica” de séries, em uma restituição harmônica da peça ao seu exato ponto de origem.

Exemplo 23: *Klavierstück* Op. 33a, c. 35–36 (Schoenberg 1929)

Para finalizar a *Klavierstück* Op. 33a, o compositor apresenta uma espécie de *coda*, (c. 37 a 40; ver Ex. 24), na qual o gesto motivico de abertura da obra retorna uma vez mais, reconfigurado agora de modo arpejado e pareado com seu retrógrado “ao avesso”, formando uma vez mais uma estrutura palindrômica. Para Schoenberg, uma *coda* tem um papel perorativo, funcionando à maneira de um epílogo, como ele mesmo explica:

Pelo fato de muitos movimentos não possuírem coda, é evidente que ela deve ser considerada uma adição extrínseca. É injustificável afirmar que ela auxilia na fixação da tonalidade, pois dificilmente serviria de compensação aos insucessos de seu estabelecimento nas seções anteriores. De fato, seria dificultoso dar outra razão para a adição da coda, senão aquela de que o compositor quer dizer algo a mais do que já foi dito. [...] O material motivico é, em grande parte, derivado dos temas prévios, está reformulado de maneira a adequar-se à harmonia cadencial, e é finalmente liquidado. (Schoenberg 1996, p. 224)

Exemplo 24: *Klavierstück* Op. 33a, c. 37–40 (Schoenberg 1929)

A última frase da coda nos apresenta uma derradeira vez o mosaico quádruplo de séries $T_0(S) + T_1I(S)$, o que, efetivamente pela lógica que apresentamos, faz a peça concluir com o precipício de uma polarização em direção a um incorrente — e talvez eterno — reinício da série original. Este final — como que suspenso no ar à maneira de uma semicadência à dominante — nos deixa a impressão de que se há nesta peça algo de análogo à centralidade

contextualizadora da tonalidade, isto não seria a centralidade de um agrupamento específico de chromas, tal como as notas iniciais da série $T_0(S)$ ou do mosaico quádruplo $T_0(S) + T_1 I(S)$ — fosse assim, a peça provavelmente precisaria terminar com uma destas formas seriais em retrógrado —, mas sim a ocorrência de um retorno à série $T_0(S)$ ou ao mosaico quádruplo $T_0(S) + T_1 I(S)$ enquanto um caminho harmônico a ser percorrido. Assim, apesar de todas as relações de atratividade polar que observamos em operação durante toda a peça, estas parecem servir não para criar centralidades, mas sim para providenciar a cinética harmônica necessária para impulsionar localmente a audição em direção aos inícios ou términos dos próximos caminhos a serem percorridos, ou seja, as séries e mosaicos que, uma vez invocados, precisam ser atravessados em sua íntegra — na medida em que isto interessar ao discurso dramático pretendido —, assim se exaurindo, “liquidando-se”. O resultado disso é que, à margem de uma formação de centralidades, as atratividades polares servem aqui especificamente para alimentar uma cinética harmônica de relações polares locais — que operam em plenitude principalmente nos entroncamentos das seções da estrutura formal maior —, e é neste sentido que fica revelada mais uma vez aqui a operação de um “método de composição com doze notas que se relacionam apenas umas com as outras” (Schoenberg 1950, p. 107).

8. À guisa de uma conclusão, sobre um possível retorno dos mortos

Quando decide que é viável fazer uso da forma sonata para escrever sua *Klavierstück*, Schoenberg está se lançando a uma ação de desleitura daquela estrutura, incorporando alguns de seus elementos precursivos mas, mais adiante, os conduzindo em uma nova direção, o que é a marca registrada da *clinamen*. Já a sua eleição do método dodecafônico como substituto à tonalidade tradicional — um passo radical de rompimento com o passado — nos evoca o processo metafórico de sublimação que é a *askesis*. Todavia, a execução daquele método ocorre dentro da égide de uma sistematização de uso das forças polares de atratividade existentes entre as notas, que como consequência leva à concepção de uma prática harmônica que estende para um âmbito mais generalizado os princípios harmônicos atrativos originais da tonalidade tradicional, fazendo uso então dos auspícios da *tessera*. Isso ocorre ainda aliado

a um processo de regressão a um uso composicional mais primevo das sensações de tensão (dissonância) e de relaxamento (consonância) oferecidas pelas sonoridades viabilizadas pelas séries dodecafônicas usadas, em um processo de *kenosis*. Ao se embrenhar na composição de uma peça em forma sonata e a roubar para si mesmo como teórico musical a verdade sobre aquela forma, Schoenberg flerta ainda com a *daemonização*.

Schoenberg, então, está na posição de inovador ou de conservador? Após todas as nossas observações, esperamos que tenha ficado claro que a resposta a esta pergunta é razoavelmente irrelevante. A inocência inconsequente da pergunta fica evidente frente àquilo que desenterramos nestas discussões: o processo composicional é um complexo jogo de influências, com suas regressões, repressões, sublimações e transgressões tendenciosas. O que parece certo é que os impulsos tanto de inovação como de conservadorismo presentes no processo criativo de Schoenberg — e que avaliamos aqui com o auxílio das teorias bloomsianas — serviram de maneira muito eficiente para viabilizar, para ele, um espaço criativo para a composição de uma obra. E este espaço ele preencheu, neste caso, com uma obra que, sem dúvida nenhuma, coloca-se hoje como um item importante do cânone de repertório, contra o qual os seus sucessores terão de se ajeitar, para o bem ou para o mal.

Se Schoenberg venceu seus predecessores? Certamente como teórico ele até tentou de certo modo levar a melhor sobre os compositores do classicismo. É ele — ele Schoenberg — que diz do que se trata aquele fazer estruturativo do classicismo; é dele a fala do mestre. Curiosamente, Beethoven está onipresente como exemplo em seu livro *Fundamentos da Composição Musical*, mas a visão que lá temos é a de Schoenberg, pois Beethoven não nos deixou sua visão estruturalista realmente senão na forma de obras musicais. Schoenberg no entanto tentou com muito afinco que Beethoven terminasse explicado à luz de suas descrições teóricas e nos seus termos, o que finalmente nos teria levado ao *apophrades*, a sexta e última proporção revisionária de Bloom, que até agora ainda não tínhamos ilustrado.

A *apophrades* se refere ao retorno dos mortos, no qual a realização do novo poema “o faz parecer a nós não como se fosse o precursor a estar escrevendo-o, mas como se o próprio poeta posterior houvesse escrito a obra característica do precursor” (Bloom 2002, p. 65), descrevendo o efeito notável de sucesso máximo e total na luta para resistir à influência de um predecessor. Nesta proporção

revisiónária, procura-se a conversão em precocidade do fato do aparecimento tardio do poema (Bloom 2003, p. 113), o que Bloom frisa se relacionar então à metalepse — figura de retórica em que se toma o antecedente pelo conseqüente e vice-versa. Bloom continua:

De modo mais amplo, a metalepse ou transunção é um sistema, frequentemente alusivo, que remete o leitor de volta a qualquer sistema figurativo prévio. As defesas a que me referi são claramente a introjeção — a incorporação de um objeto ou instinto de modo a superá-lo — e a projeção — a atribuição externa de instintos ou objetos proibidos para um outro. A influência como metalepse para a leitura tende a ser ou uma projeção e distanciamento do futuro, e portanto uma introjeção do passado pela substituição de palavras posteriores por palavras anteriores em tropos prévios, ou então, mais frequentemente, um distanciamento e projeção do passado e uma introjeção no futuro, pela substituição de palavras anteriores por palavras posteriores nos tropos de um precursor. De qualquer modo o presente desaparece e os mortos retornam, por inversão, para serem derrotados pelos vivos. (Bloom 2003, p. 89)

Mas ao ensaiar a *apophrades*, a competição encontrada por Schoenberg — para seu malgrado — era o buraco negro gravitacional de influência de um Ludwig van Beethoven, um compositor do qual podemos sem dúvida nenhuma dizer que riscou à força no chão da história uma linha vermelha dividindo aquilo que veio antes daquilo que veio depois — e eis o verdadeiro senhor da *apophrades*.

Porém nem tudo fica perdido; do processo criativo todo que investigamos aqui resta uma obra, a *Klavierstück* Op. 33a. O que nos parece dela? Ela é estranha. É de rara expressividade. É engenhosa. É boa; talvez muito boa. Mas Schoenberg foi mesmo bem sucedido em tornar-se um “poeta forte”? Precisamos conceder aqui que o fazer artístico não é uma competição barata para que sejam separados os medalhistas vencedores dos perdedores aos quais não caberão batatas. E avaliando a engenhosidade da peça que analisamos e a expressividade e profusão de detalhes tão cuidadosamente lá colocados por seu compositor, ficamos a forte suspeita de que, ao menos nos momentos em que passou no ato de criação daquela peça, certamente ele fazia aquilo que mais adorava, da melhor maneira que podia, junto com suas influências, contra elas, a despeito delas, respirando o seu ar inescapável. Isto exsuda da obra, como esperamos ter demonstrado em nossa análise. E naquele momento em que arrematou a peça, Schoenberg certamente sobreviveu, enquanto criador e de maneira frutífera, mais um dia a influência de seus predecessores. O que mais ele poderia desejar?

Referências

- Atkinson, Donald. 1938. The Sator-formula and the beginnings of Christianity. *Bulletin of the John Rylands Library*, v. 22, n. 2, p. 419–434.
- Bachem, Albert. 1937. Various types of absolute pitch. *Journal of the Acoustical Society of America*, v. 9, n. 2, p. 146–151.
- Bailey, Kathryn. 2003. Schoenberg's Piano Sonata. *Tempo*, v. 57, n. 224, p. 16–21.
- Bas, Julio. 1947. *Tratado de la Forma Musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Bittencourt, Marcus Alessi. 2013a. Reimagining a Riemannian symbology for the structural harmonic analysis of 19th-century tonal music. *Revista Vórtex Music Journal*, Curitiba, v. 2, p. 30–48.
- _____. 2013b. O Arcabouço de uma Proposta de Metodologia Analítica para o Tonalismo do Século XIX: uma revisão taxonômica da teoria da modulação. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v.13, n.1, p. 135–154.
- Bloom, Harold. 1975. The Necessity of Misreading. *The Georgia Review*, v. 29, n. 2, p. 267–288.
- _____. 2002. *A Angústia da Influência: uma teoria da poesia*. Tradução de Marcos Santarrita. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. 2003. *Um mapa da desleitura*. Tradução de Thélma Médici Nóbrega. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago.
- Boss, Jack. 2014. *Schoenberg's Twelve-Tone Music: Symmetry and the Musical Idea*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Caplin, William E. 1998. *Classical Form: a Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
- Chopin, Frédéric. 1840. *Sonate pour le Piano Opus 35*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Cohen, David. 1974. Anton Webern and the Magic Square. *Perspectives of New Music*, v. 13, n. 1, p. 213–215.
- Costère, Edmond. 1954. *Lois et Styles des Harmonies Musicales*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Huron, David. 1994. Interval-Class Content in Equally Tempered Pitch-Class Sets: Common Scales Exhibit Optimum Tonal Consonance. *Music Perception*, v. 11, n. 3, p. 289–305.

Korsyn, Kevin. 1991. Towards a New Poetics of Musical Influence. *Music Analysis*, v. 10, n. 1/2, p. 3–72.

Momigny, Jérôme-Joseph. 1806. *Cours complet d'harmonie et de composition: d'après une théorie nouvelle et générale de la musique*. Paris: chez l'auteur.

Morris, Robert. 2003. Pitch-Class Duplication in Serial Music: Partitions of the Double Aggregate. *Perspectives of New Music*, v. 41, n. 2, p. 96–121.

Mozart, Wolfgang Amadeus. 1878. *Mozarts Werke, Serie XX: Sonaten und phantasien für das pianoforte, No.5* (p. 2–11 (36–45)). Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Neighbour, Oliver. 1955. The Evolution of Twelve-Note Music. *Proceedings of the Royal Musical Association*, 81st Sess. (1954–1955), p. 49–61.

Perle, George. 1991. *Serial Composition and Atonality*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Rahn, John. 1980. *Basic Atonal Theory*. New York: Schirmer Books.

Schönberg, Arnold; Weiss, Adolph. 1973. Problems of Harmony. *Perspectives of New Music*, v. 11, n. 2, p. 3–23.

Schoenberg, Arnold. 1929. *Klavierstück Op. 33a*. Vienna: Universal Edition.

_____. 1950. *Style and Idea*. New York: Philosophical Library.

_____. 1996. *Fundamentos da Composição Musical*. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

_____. 1999. *Harmonia*. Tradução de Marden Maluf. São Paulo: Editora Unesp.

Schubert, Franz. 1888. *Sonate in A moll für das pianoforte*. In: Franz Schubert's Werke, Serie X, No.9. Leipzig: Breitkopf & Härtel, p. 2–25 (110–133).

Sheldon, Rose Mary. 2003. The Sator Rebus: an unsolved cryptogram? *Cryptologia*, v. 27, n. 3, p. 233–287.

Straus, Joseph N. 1990. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of The Tonal Tradition*. Harvard University Press.

_____. N. 1991. The “Anxiety of Influence” in Twentieth-Century. *The Journal of Musicology*, v. 9, n. 4, p. 430–447.

Stravinsky, Igor. 1996. *Poética Musical em Seis Lições*. Tradução de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.