

Gestos musicais na *Peça para Piano* Op. 11, No. 3 de Arnold Schoenberg

Norton Dudeque (UFPR, Curitiba, PR)
norton.dudeque@ufpr.br

Resumo: Este texto parte da necessidade de uma abordagem analítica alternativa para aquele tipo de obra musical que não apresenta a lógica motívica tradicional, ou seja, o tipo de obra musical que tenha como característica uma grande variedade de ideias musicais distintas. Assim, o texto trata de gestos musicais como elementos estruturadores da forma musical e tenta relacioná-los ao conceito de prosa musical, de Arnold Schoenberg. Neste contexto, são considerados quatro tipos de gestos: motívico/temático, cadencial, textural e rítmico. Estes gestos musicais são aplicados em uma análise da *Peça para piano* Op. 11, No. 3 de Arnold Schoenberg.

Palavras-chave: Gestos musicais; Variação progressiva; Prosa musical; Schoenberg (Op. 11, No. 3); Análise musical.

Musical gestures in Schoenberg's *Piano Piece* op. 11, no. 3

Abstract: This text is motivated by the necessity for an alternative analytic approach for the type of musical work that does not follow the traditional motivic logic, in other words, works that presents as characteristic a great variety of distinct musical ideas. In this article, I approach musical gestures as structuring elements of musical form and I attempt to relate them to Arnold Schoenberg's concept of Musical Prose. Four types of gestures are considered in this context: motivic/thematic, cadential, textural and rhythmic. These musical gestures are applied to an analysis of Arnold Schoenberg's *Piano Piece* Op. 11, No. 3.

Keywords: Musical gestures; Developing variation; Musical prose; Schoenberg (Op. 11, No. 3); Musical analysis.

I.

Uma das necessidades ao se estabelecer uma fundamentação teórica para o entendimento do que é gesto musical, em termos de análise musical, é a obrigação de se evitar a conotação tradicional relacionada a associações motívicas e temáticas. Para tal, faz-se necessário a formulação de uma noção de gesto musical mais inclusiva, a qual deve abarcar vários parâmetros da música na sua própria concepção e entendimento do que possa vir a ser uma alternativa para análise musical tradicional.

Tal ideia do que possa ser um gesto musical frequentemente leva a definições gerais que relacionam gestos físicos à performance musical, e a gestos musicais relacionados ao material musical propriamente dito em uma obra. Neste sentido, Zbikowski argumenta que “‘gesto musical’, tal como é entendido convencionalmente, reflete um mapeamento conceitual no qual o conhecimento de uma área de experiência (a saber, gestos físicos) é utilizado para estruturar uma outra área de experiência (sequência de materiais musicais) com o objetivo de organizar nosso entendimento da segunda área” (ZBIKOWSKI, 2011, p. 83).¹ Além disso, uma abordagem cognitiva ao entendimento de gesto musical, segundo Kühl, é baseada em um fenômeno cognitivo que apresenta um processo auditivo. Para ele

Quando ouvimos música, o que de fato ouvimos é um fluir auditivo, o qual é sequencialmente processado pela nossa percepção auditiva. Para processar de maneira econômica e efetiva o fluir sônico de informação, nosso instrumento cognitivo necessita organizar o estímulo em ‘pedaços’ de determinados tamanhos. Estes pedaços são representados de maneira amorfa na mente como gestaltes, e descritos de maneira variável como ‘formas que se movem’ (Hanslick), ‘afetos de vitalidade’ (Stern) e ‘formas energéticas’ (Hatten). Gesto musical se origina a partir de um nível genérico de percepção, onde é relacionado à percepção gestáltica, ao movimento motor e a imagens mentais. Gestos, neste sentido, são gestaltes profícuas que combinam informação auditiva (ouvir o movimento) com sua informação visual implícita (ima-

ginar o movimento), informação somatosensória (sentir o movimento) e informação emocional (interpretar o movimento). Em um nível cognitivo mais elevado, gestos são organizados em grupos e sequências que levam à forma e à narrativa musical... (KÜHL, 2011, p. 124).²

Seguindo esta linha de pensamento, diferentes abordagens sobre gesto musical no material musical podem ser encontradas. De maneira geral, o termo gesto musical, como aparece na literatura relacionada à análise musical, é frequentemente utilizado em uma condição genérica, na maioria das vezes faltando uma definição clara e específica da sua função ou natureza. Ilustrativo desta tendência é a utilização do termo *Gesture* (Gesto) por William Caplin (1998), sempre denotando uma associação à função formal genérica, por exemplo, gesto de fechamento (*closing gesture*), gesto de recapitulação (*recapitulatory gesture*), gesto de abertura (*opening gesture*) etc. Por vezes, a utilização do termo apresenta uma conotação retórica, tal como “gestos de fanfarra” (*fanfare gestures*) (CAPLIN, 1998, p. 199). Seguindo esta última tendência, Monelle (2006) vê gesto como associado principalmente a elementos estruturais com significado, isto é, associados à referências de tópicos em música. No entanto, ele critica veementemente a associação do significado à emoção, uma vez que interpretação e emoção são subjetivas e individuais. Portanto, há uma necessidade de utilização e entendimento de gesto musical de uma maneira mais ampla e inclusiva em relação à sua aplicabilidade analítica. Uma tentativa neste sentido é sugerida por Rink, Spiro e Gold que argumentam que deve-se

reverter esta tendência comum de atribuir o status de gestos musicais ao motivo musical convencional. Em contraste, nós consideramos que gestos criados na e através da performance têm potencialmente funções motivicas em uma performance musical. Tais “motivos” são definidos não em termos de alturas, harmonia e ritmo, mas sim como padrões expressivos em tempo, dinâmica, articulação, timbre e/ou outros parâmetros de performance que mantêm sua identidade mesmo quando submetidos a repetição literal ou variada (RINK, SPIRO e GOLD, 2011, p. 267).³

Esta abordagem inclusiva no entendimento de gesto musical é defendida por Cone que, ao considerar aspectos da expressão em música, cunha uma noção geral sobre o aspecto gestual. Assim, ele argumenta que

uma linguagem de gestos: de ações diretas, de pausas, de começos e de interrupções, de subidas e descidas, de tensões e relaxamentos, de acentuações. Estes gestos são simbolizados por motivos musicais e progressões, e são estruturados pelo ritmo e pela métrica musicais, sob o controle do andamento. A expressão vocal de uma canção enfatiza, e até mesmo exagera, as potencialidades gestuais das suas palavras. A expressão instrumental, sem conteúdo verbal intrínseco, vai mais longe e constitui o que pode ser chamado de um meio de gestos simbólicos puros (CONE, 1974, p. 164).⁴

Além disso, estes gestos podem ter importância ou não, e podem expressar algo ou ter um sentido específico em uma peça musical ou até mesmo ter uma papel importante na estrutura musical. Finalmente, estes gestos musicais adquirem importância de acordo com sua utilização analítica e, portanto, dependem da sua função estrutural. Gesto musical pode ser resumido como uma noção genérica dependente da argumentação analítica e teórica.

Para entendermos a abrangência de uma noção inclusiva de gesto musical faz-se necessário apresentar as seguintes observações e definições:

1. *O gesto musical* analítico é um evento musical que tem em seus elementos constitutivos a possibilidade de gerar repetição e/ou desenvolvimento da sua formação básica ou de seus componentes internos. As diversas maneiras de variação podem compreender os parâmetros motivico/temático (melódico e de contorno), harmônico, cadencial, rítmico, textural, timbrístico etc.

2. Uma obra musical pode conter vários *gestos musicais* que contribuem para a unidade, continuidade ou não unidade e descontinuidade no discurso musical.

3. O desenvolvimento do *gesto musical* pode se dar através de variação progressiva⁵ ou por desenvolvimento livre de seus elementos constituintes.

4. O reconhecimento do *gesto musical* é dependente da consistência de seu uso na composição musical.

5. *Gestos musicais*, na perspectiva analítica aqui adotada, não possuem conotação estilística ou emocional.

Os tipos de gestos musicais identificados e aplicados na análise a seguir são os seguintes:

a) *Gestos motivicos/temáticos*: compreende a noção tradicional de análise. As figuras motivicas/temáticas podem ser repetidas com ou sem variação. No caso de variação, o desenvolvimento pode se dar através de variação progressiva ou apresentar um desenvolvimento livre.

b) *Gestos cadenciais*: articulam o discurso musical-temporal que compõe a forma musical. No presente caso, os Gestos Cadenciais podem ser produzidos por processos temáticos-rítmicos originados a partir de liquidação motivica (de acordo com Schoenberg, 1991, p. 186) para a finalização e para a continuidade e introdução de novas ideias musicais.

c) *Gestos texturais*: correspondem a mudanças na textura musical. Gestos texturais podem ser desenvolvidos através de mudanças na textura e na densidade textural na peça.

d) *Gestos rítmicos*: são figuras musicais que apresentam características rítmicas marcantes e podem ser apresentadas de forma repetida ou variada.

Os gestos descritos acima são formulados através da observação analítica da *Peça para Piano* Op. 11, No. 3 de Arnold Schoenberg e são específicos para a presente análise.

Assim, a argumentação deste texto parte da necessidade de uma abordagem analítica para aquele tipo de obra musical que desafie a lógica motivica tradicional, ou seja, o tipo de obra musical que tenha e apresente uma grande variedade de ideias musicais distintas aparentemente sem correlação.

II.

Talvez uma boa descrição do efeito que a escuta da *Peça* de Schoenberg causa no ouvinte seja a que é oferecida por Adorno:

Quando uma pessoa sem preconceitos ouve as primeiras obras de atonalidade livre, por exemplo e em especial a agressiva terceira peça do Op. 11 de Schoenberg, ela é assaltada por um sentimento, se é que pode ser assim descrito, de falta de espaço, de bi-dimensionalidade. Entre os choques que esta música produz, o maior que é certamente a essência da negação, para o ouvinte, do sentido de inclusão, de acolhimento espacial. A música soa, para se dizer de forma direta, como um espancamento. Esta provavelmente está relacionada ao gesto frequentemente observado de rejeição nas obras da fase expressionista de Schoenberg (ADORNO, 2002, p. 150).⁶

O Op. 11, No. 3 tem desafiado analistas a prover uma interpretação coerente da estrutura da música e de sua narrativa. Várias análises descrevem como a falta aparente de uma lógica motívica e a falta de elementos recorrentes desafiam a compreensão da obra. Este é o ponto de vista de Samson (1977) que argumenta que

nenhuma organização sistemática da linguagem melódica e harmônica pode ser encontrada sem forçarmos a questão, esta subdivisão em seções componentes de durações variáveis, caracterizadas por tipos particulares de material rítmico e textural e articulado por pontos cadenciais claramente definidos, é de importância crucial na tentativa de se entender a estrutura geral [da obra] (SAMSON, 1977, p. 183).⁷

Mesmo que Samson identifique pontos cadenciais de articulação na obra, a sua descrição não provê uma explicação de como a música é articulada em momentos tão contrastantes.

Simms, por sua vez, argumenta que ocorre a ausência de variação progressiva na peça e, portanto, a coerência do discurso musical é diferente daquela tradicional e relacionada à variação progressiva. Ele ainda defende que a coerência nesta peça é de outra ordem e baseada em gestos expressivos e figuras (SIMMS, 2000, p. 66-68). Já a discussão oferecida por Haimo (2006, p. 332-344) associa a mudança radical na linguagem musical de Schoenberg às obras da mesma época de Anton Webern, em particular as *Fünf Sätze für Streichquartett* Op. 5. Apesar de sugerir uma correlação entre os processos composicionais dos dois compositores, Haimo resume dois pontos importantes sobre o Op. 11, No. 3: a) é uma extensão da técnica de variação progressiva; b) o uso de contraste para enfatizar graus de semelhança (HAIMO, 2006, p. 343). Na discussão sobre prosa musical e Gestos Musicais que segue, a primeira proposição de Haimo é reconsiderada e argumenta-se que prosa musical é o princípio composicional adotado por Schoenberg. Quanto à segunda observação, ela é válida uma vez que este é o principal procedimento articulatório na peça que por vezes é originado através de procedimentos formais tradicionais da teoria analítica de Schoenberg, tais como, liquidação motívica, condensação e intensificação.⁸

III. Prosa musical e gestos musicais

Forma, elementos não recorrentes, desenvolvimento temático contínuo, contrastes abruptos de andamento e caráter conduzem a escuta do Op. 11, No. 3. Em outras palavras, são características importantes que sugerem um estágio distinto do desenvolvimento motívico e temático que caracteriza variação progressiva, mas que resultam em um estilo de composição musical que privilegia um processo contínuo, mas não gradual, de desenvolvimento do material musical, ou seja, prosa musical.

Variação progressiva e prosa musical são resultados de desenvolvimento motívico de acordo com as proposições teóricas de Schoenberg. A primeira consiste de um processo gradual de desenvolvimento motívico. Por exemplo, em uma série de 4 motivos desenvolvidos a partir de um básico, uma *Grundgestalt*, o segundo pode ter uma relação de semelhança com o primeiro, mas os terceiro e quarto motivos variados podem apresentar características que sejam relacionadas ao inicial, mas não necessariamente. No entanto, entre o terceiro e quarto motivos haverá uma conexão mais forte do que entre o terceiro ou quarto e primeiro ou segundo motivos. Assim, podemos resumir que variação progressiva é “um processo gradual de desenvolvimento motívico que toma forma de maneira cronológica. Em outras palavras, existe um processo gradual de desenvolvimento motívico que ocorre e se conforma à

estágios intermediários em direção de novas formas motivicas” (DUDEQUE, 2003, p. 46). A diferença entre prosa musical e variação progressiva consiste na omissão do processo gradual e de estágios intermediários entre as variações motivicas originadas de uma *Grundgestalt*. Schoenberg toma como ponto de partida da sua argumentação sobre prosa musical a observação da formação de estruturas e frases assimétricas nas obras de compositores do passado. Em particular, ele considera Mozart e Brahms como os compositores mais proeminentes neste aspecto. Assim, para Schoenberg, prosa musical é relacionada ao desenvolvimento direto e contínuo de ideias musicais sem a necessidade de um processo gradual de desenvolvimento característico de variação progressiva. Seu resultado final são estruturas caracterizadas pela assimetria rítmica e métrica de seus motivos e de suas frases. Ao tentar definir tal procedimento Schoenberg declara em seu ensaio “Brahms the Progressive” (1947):

A grande arte deve prosseguir em direção à precisão e à brevidade. Ela pressupõe uma mente alerta de um ouvinte educado que, em um único ato de reflexão, inclua todos os conceitos todas associações pertencentes ao sistema. Isso possibilita ao músico escrever para as mentes superiores, não somente fazendo o que a gramática e o idioma requerem, mas, em outros aspectos, dando a cada sentença o sentido a plena pregnância de uma máxima, de um provérbio, de um aforismo. Isto é o que prosa musical deveria ser – uma apresentação direta e objetiva de ideias, sem quaisquer artificialismos, e meros preenchimentos e repetições vazias (SCHOENBERG, 1975, p. 414-415).⁹

Frisch resume prosa musical como sendo o tipo de música que “não se adequa a modelos regulares e pré-definidos ou previsíveis”.¹⁰ Finalmente, “variação progressiva e prosa musical são, em determinado sentido, duas maneiras diferentes de descrever o mesmo processo. Variação progressiva – o princípio de acordo com o qual ideias são variadas continuamente – provê a gramática pela qual prosa musical é criada (FRISCH, 1984, p. 8-9).¹¹ Assim, a característica de assimetria seria apenas um sub-produto de prosa musical (DAHLHAUS, 1987, p. 105).

Uma analogia à poesia e prosa literária pode ser usada para dar um parâmetro comparativo. Assim, poesia corresponderia a uma construção simétrica, e prosa à construção que privilegia um desenvolvimento contínuo e assimétrico de ideias (vide também DAHLHAUS, 1987, p. 108). Uma ilustração extraída do texto de Schoenberg (SCHOENBERG, 1975, p. 426), mostra o tema de “Der Abschied”, último movimento de *Das Lied von der Erde*, de Mahler. Schoenberg comenta: “todas as unidades variam grandemente em forma, tamanho e conteúdo, como se elas não fossem partes motivicas de uma unidade melódica, mas palavras, cada qual com seu propósito dentro de uma sentença” (p. 426) (Vide Exemplo 1).¹²



Exemplo 1: Extraído de Schoenberg (1975), “Brahms The Progressive”, p. 426, Ex. 41.

Um exemplo extraído da parte do violoncelo da “Serenade” de *Pierrot Lunaire* Op. 21, de Schoenberg, é ilustrativo (vide Exemplo 2). As frases musicais consistem em uma alternância constante entre unidades de um e de dois compassos (Schoenberg, 1975, p. 428). Notável no exemplo de Schoenberg é a variedade e diversidade dos eventos musicais, sendo cada uma das frases identificadas única e sem relação aparente entre si. Assim, pode-se classificar no Exemplo 2 cada frase como um gesto musical diferenciado.



Exemplo 2: Extraído de Schoenberg (1975), “Brahms the Progressive”, p. 428, Ex. 45.

Em uma carta a Busoni datada de agosto de 1909, Schoenberg argumenta a favor de – e comenta sobre – seus planos de compor música por puro instinto, livre de conotações de regularidade, coerência motívica e simetria rítmica, e com uma constante alternância de atmosferas. Ele escreveu:

Eu procuro por: uma libertação completa de todas as formas
de todos os símbolos
de coesão e
de lógica.
Assim:
chega de “trabalho motívico.”
chega de harmonia como
o cimento ou tijolos de um edifício.

...

Minha música deve ser
breve.

Concisa! Em duas frases: não ser construída, mas sim “*expressada*”!!

...

Ela deve ser uma expressão de sentimento, como nossos sentimentos, o qual nos traz contato com nosso subconsciente, realmente são, e não uma falsa criança de sentimentos e de “lógica consciente.”

...

Por enquanto eu completei a terceira peça para piano [Op. 11, No. 3] (antes da qual eu escrevi uma peça orquestral)... [Op. 16, No. 4].

(BUSONI, 1987, p. 389)¹³

Esta carta parece ser uma descrição do tipo de linguagem musical que Schoenberg adotou com a *Peça para piano* Op. 11, No. 3.¹⁴

IV.

A análise que se segue baseia-se em uma segmentação formal da obra em que os gestos musicais de vários tipos – motivico/temático, cadencial, de encerramento, de liquidação, textural – são definidores da articulação formal da peça. Além do aspecto formal, a análise apresenta relações gestuais de continuidade, ou seja, através de gestos que propiciam a realização de transições para uma ideia subsequente. Ademais, possíveis correlações entre gestos que se diferenciam no decorrer da obra podem ser identificados.

A Tabela 1 apresenta a segmentação formal na primeira coluna, seguida dos gestos musicais específicos na segunda coluna.

Tabela 1: xxx.

Seção	Gesto musical
A – c. 1-5.1	Apresentação inicial seguida de gesto cadencial
Transição – c. 5.1-11.2	Redução da densidade da textura; gesto cadencial; elemento conectivo seguido de gesto cadencial
B – c. 11.2-21	Apresentação; gesto cadencial como definidor da seção
Transição – c. 22-24.1	Redução da densidade de textura e fragmentação rítmica
C – c. 24.2-31	Apresentação de nova ideia, elementos recorrentes e gesto de encerramento
Coda – c. 32-35	Liquidação textural e rítmica

O Exemplo 3a ilustra o início da peça com a apresentação de uma primeira ideia. Os elementos diversos (marcados com colchetes no Exemplo 3a) são apresentados no c. 1: [1] a figura de pares de semicolcheias; [2] a figura rítmica que é reiterada como [2'] e [2''] é, no entanto, submetida a variação de alturas nas suas rerepresentações. O Exemplo 3b apresenta os c. 2-3, onde é mostrado um terceiro elemento (marcado como [3]) e que é formado pela figura em fusas. Segue uma reiteração abreviada desta figura. Simultaneamente, a figura rítmica [2''] é rerepresentada e modificada quanto ao seu contorno melódico. Os três elementos descritos constituem as principais figuras gestuais da apresentação inicial da peça. A exposição de figuras musicais tão distintas e suas reiterações modificadas em tão curto espaço de tempo sugere a grande diversidade de elementos contrastantes que, de fato, ocorrem no decorrer da peça.

a) c. 1

Bewegte ff

1

2

2'

l. H.

b) c. 2.2-3

3

2''

Exemplo 3a e 3b: Schoenberg, Op. 11, No. 3; c. 1; e c. 2.2-3.

A primeira seção se encerra com dois gestos cadenciais nos c. 3.2-5.1 bem definidos (vide Exemplo 3c). Ambos são ritmicamente semelhantes e consistem de notas curtas-longas-curtas. O primeiro gesto cadencial [GC1] tem como suas alturas finais o intervalo de trítono descendente. O gesto cadencial [GC1'] seguinte respeita as mesmas proporções de notas curtas-longas-curtas, no entanto, é modificado pela aumentação rítmica. O intervalo de trítono descendente é transposto uma terça menor descendente. O efeito geral do segmento cadencial é de um *rallentando* escrito. Os dois gestos cadenciais são suficientemente semelhantes para denotar a sua relação motívica. No entanto e para cumprir a função de gesto cadencial que encerra a seção inicial da peça, um maior grau de semelhança entre os dois gestos é necessário. Novamente a ideia de prosa musical, de uma exposição de diferentes ideias musicais contrastantes, assimétricas e subsequentes, está presente.

c) c. 3.2-5.1

trítono trítono

fff p

GC1 GC1'

Exemplo 3c: Schoenberg, Op. 11, No. 3; c. 3.2-5.1.

A seção de transição é baseada na redução da densidade da textura nos c. 5.1-7 (Exemplo 4). Tal gesto textural inicia-se no c. 5.1 com tricordes densos em semicolcheias com dinâmica *fff* o que é seguido no c. 6 por tercinas de semicolcheias que caracterizam uma diminuição abrupta da densidade da textura pois não apresentam a textura cordal do compasso anterior. No c. 7 um pequeno gesto cadencial (GC2) interrompe a continuidade da música com uma fermata marcada *sehr lang* (Exemplo 4a). Nos c. 8-9 a intenção do gesto textural anterior (c. 5.1-7) é repetida, ou seja, há uma nova redução da textura que conduz a um gesto de encerramento (c. 9) (Exemplo 4b). Ambas as passagens apresentam a mesma intenção gestual abrindo a possibilidade de entendimento de gesto musical como um “artifício” que produz música diferente mas com a mesma função formal. Por exemplo, as duas passagens ilustradas apresentam a função de gesto textural, no entanto são musicalmente distintas.

a) c. 5.1-7 *erwas langsamer* *viel rascher* *viel langsamer* *sehr lang*

poco rit. *fff* *pp* *pp*

Gesto textural - liquidação da densidade de textura Gesto cadencial 2

b) c. 8-9
etwas langsamer



Gesto textural - liquidação da densidade de textura

Exemplo 4a e 4b: Schoenberg, Op. 11, No. 3; c. 5.1-7; e c. 8-9.

Um novo gesto cadencial (GC3), Exemplo 4c, c. 10-11.2, reverte o processo de liquidação da densidade textural que é intensificada e cria o contraste necessário para enfatizar a subsequente segunda ideia musical principal. Esta apresenta um andamento mais lento e uma textura de melodia acompanhada que a diferencia da transição.

c) c. 10-11.2
rascher



GC3

Exemplo 4c: Schoenberg, Op. 11, No. 3; c. 10-11.2.

A seção B (c. 11.2-21) inicia-se com a apresentação de uma segunda ideia musical. Esta é caracterizada por uma apresentação temática contrastante em andamento (*etwas langsamer*) e textura. O Exemplo 5a ilustra o início da seção com material temático novo. No entanto, no decorrer da seção ocorrem elementos possíveis de reconhecimento como relacionados aos já apresentados na seção A. Por exemplo, no c. 19, o gesto rítmico marcado como [2'''] é relacionado a [2] da seção A da peça. O mesmo se aplica a figura [1'] a qual é relacionada a [1] da primeira seção (vide Exemplo 5b). O reconhecimento da relação entre estes dois elementos e seus correlatos é difusa uma vez que há apenas uma leve referência à música tocada na primeira seção. Apesar desta relação ser compreensível analiticamente e da identificação da relação gestual possível, a percepção auditiva dos gestos como relacionado aos da seção A é difícil. Ademais, a recorrência destes elementos variados ([1'] e [2''']), no c. 19, propicia ao ouvinte e ao analista um ponto de referência ao início da obra e uma consequente percepção de recorrência de gestos na obra. A seção B é articulada por três gestos cadenciais: nos c. 16.1, c. 17-18.2 e c. 21.2. O Exemplo 5c ilustra o gesto cadencial (GC4) presente nos c. 17-18.1, o qual é realizado através de contraste de dinâmica (**pppp-pp-pppp**) associado à liquidação textural e à redução de atividade rítmica. Finalmente, a seção B é também articulada pela várias alternâncias de andamento – *etwas langsamer-etwas rascher-heftig-etwas langsamer-rit.-Breit-rit.-rascher -beschleunigt* (um pouco mais lento-um pouco mais rápido-impetuoso [violento]-um pouco mais lento-rit.–amplo-rit.-mais rápido-acelerado – o que contribui para o contraste com a seção anterior (A).

a) c. 11.2-13

etwas langsamer
sehr zart

p

pp

b) c. 19

Breit.

2^m

f

l. H.

1'

c) c. 17-18.1 *etwas langsamer*

pppp *r. H.* *pp* *pppp*

l. H.

GC4

Exemplo 5a, 5b e 5c: Schoenberg, Op. 11, No. 3; c. 11.2-13; c. 19; c. 17-18.1.

A segunda transição (c. 22-24.1), ilustrada no Exemplo 6, é definida principalmente pela mudança abrupta na densidade da textura (gesto textural) e pela fragmentação rítmica (gesto rítmico). A indicação *Mäßig* [andamento moderado], também sugere uma mudança de atmosfera e que permite criar um contraste acentuado da seção subsequente para com esta seção de transição.

c. 22-24.1

Mäßig.

ppp

ppp

rit.

l. H.

Dämpfer

Gesto textural, textura menos densa. Gesto rítmico, ritmo fragmentado

Exemplo 6: Schoenberg, Op. 11, No. 3; c. 22-24.1.

A terceira seção (c. 24.2-31) apresenta uma terceira ideia que é também articulada por referências gestuais aos elementos da primeira seção. O Exemplo 7a ilustra os c. 27-28, nos quais é possível perceber que as figuras [1''] e [3'] são relacionadas às figuras dos c. 1 e 2-3, respectivamente. Esta seção, no entanto, não apresenta gestos cadenciais que articulam e delimitam-na. No entanto, no c. 31, percebe-se um gesto de encerramento que não cumpre uma função cadencial propriamente dita, mas que simplesmente encerra a ideia e a conecta com a Coda (c. 32-35) que por sua vez, apresenta um gesto textural e rítmico final realizado por liquidação da densidade da textura e por liquidação rítmica (vide Exemplo 7b).

a) c. 27-28

b) c. 32-35

Gesto textural e rítmico: liquidação de densidade de textura e rítmica

Exemplo 7a e 7b: Schoenberg, Op. 11, No. 3; c. 27-28; c. 32-35.

Considerações finais

A alternativa analítica proposta, ou seja, a de um tipo de análise musical que seja mais abrangente na concepção do material a ser investigado, pode encontrar um ponto de apoio quando se discute obras que apresentem como característica uma grande variedade de ideias musicais e através da consideração de seus gestos musicais. Ao se evitar as conotações com a análise musical tradicional, em especial, motívica/temática, abre-se a possibilidade de outros entendimentos do discurso musical. Talvez esta seja a principal contribuição deste trabalho.

A obra de Schoenberg analisada apresenta prosa musical como o princípio composicional predominante na peça. As diversas mudanças de caráter durante a obra contribuem para um alto nível de contraste entre as seções e segmentos que, na maioria das vezes, não apresentam uma correlação motívica/temática muito clara, mas frequentemente apresentam apenas uma correlação gestual – os gestos musicais adquirem, portanto, importância como elementos articuladores e estruturadores da obra e sua forma.

A partir de um levantamento dos gestos identificados na análise realizada, tem-se:

1. Gestos “motívicos/temáticos” como sugeridos nas seções principais da obra. O material é

apresentado de forma desenvolvida e variada; 2. Gestos cadenciais articulam as seções da obra; 3. Gestos texturais são utilizados para a seções de transição e, por vezes, associados à ideia de liquidação.

Notas

- ¹ 'Musical gesture', as it is conventionally construed, reflects a conceptual mapping in which knowledge from one domain of experience (namely, physical gestures) is used to structure another domain of experience (sequences of musical materials) with the goal of organizing our understanding of the second domain (ZBIKOWSKI, 2011, p. 83).
- ² When we listen to music, what we actually hear is an auditory stream, which is subsequently being processed by auditory perception. In order to economically and effectually process the sonic stream of information, our cognitive apparatus stands in need of organizing input in 'chunks' of a certain size. These chunks are represented amodally in the mind as gestalts, and variously described as 'moving forms' (Hanslick), 'vitality affects' (Stern) and 'energetic shaping' (Hatten). Musical gesture stems from the generic level of perception, where it is tied to gestalt perception, motor movement and mental imagery. Gestures, accordingly, are rich gestalts that combine auditory information (hearing the movement) with implied visual information (imagining the movement), somatosensory information (feeling the movement) and emotional information (interpreting the movement). At a higher level of cognition, gestures are organized in groups and sequences, leading to musical form and narrative... (KÜHL, 2011, p. 124).
- ³ ...reverses a common tendency to assign the status of musical gestures to conventional musical motives. In contrast, we regard the gestures created in and through performance as potentially having motivic functions within the performed music. Such 'motives' are defined not in terms of pitch, harmony or rhythm, however, but as expressive patterns in timing, dynamics, articulation, timbre and/or other performative parameters that maintain their identity upon literal or varied repetition (RINK, Spiro and Gold, 2011, p. 267).
- ⁴ ...a language of gesture: of direct actions, of pauses, of startings and stoppings, of rises and falls, of tenseness and slackness, of accentuations. These gestures are symbolized by musical motifs and progressions, and they are given structure by musical rhythm and meter, under the control of musical tempo. The vocal utterance of song emphasizes, even exaggerates, the gestural potentialities of its words. Instrumental utterance, lacking intrinsic verbal content, goes so far as to constitute what might be called a medium of pure symbolic gesture (CONE, 1974, p. 164).
- ⁵ Para uma discussão sobre variação progressiva, vide DUDEQUE, 2005, p. 132-172 e 173-192.
- ⁶ When an unprejudiced person listens to early works of free atonality, for example the especially aggressive third piece from Schoenberg's op. 11, he is assailed by the feeling, if it can be thus described, of spacelessness, of two-dimensionality. Among the shocks that this music delivers, one of the ones that is surely of the essence is its denial, for the listener, of the feeling of inclusion, the spatial embrace. It sounds, to state it bluntly, like a beating. This probably accounts for the often-remarked-upon gesture of rejection in the works from Schoenberg's expressionist phase (ADORNO, 2002, p. 150).
- ⁷ No systematic organization of the melodic and harmonic language can be found without forcing the point, this subdivision into component sections of varying lengths, characterized by particular types of rhythmic and textural material and articulated by relatively clearly defined cadence points, is of crucial importance in an attempt to grasp the overall structure (SAMSON, 1977, p. 183).
- ⁸ Sobre procedimentos formais na teoria schoenberguiana vide DUDEQUE, 2005, p. 154-162.
- ⁹ Great art must proceed to precision and brevity. It presupposes the alert mind of an educated listener who, in a single act of thinking, includes with every concept all associations pertaining to the complex. This enables a musician to write for upper-class minds, not only doing what grammar and idiom require, but, in other respects lending to every sentence the full pregnancy of meaning of a maxim, of a proverb, of an aphorism. This is what musical prose should be – a direct and straightforward presentation of ideas, without any patchwork, without mere padding and empty repetitions (SCHOENBERG, 1975, p. 414-415).
- ¹⁰ music that does not fall into regular, predefined or predictable patterns (FRISCH, 1984, p. 8).
- ¹¹ Developing variation and musical prose are, in a sense, two different ways of describing the same process. Developing variation—the principle according to which ideas are continuously varied—provides the grammar by which the musical prose is created (FRISCH, 1984, p. 8-9).
- ¹² All the units vary greatly in shape, size and content, as if they were not motival parts of a melodic unit, but words, each of which has a purpose of its own in the sentence (SCHOENBERG, 1975, p. 426).
- ¹³ I strive for: complete liberation from all forms
From all symbols
Of cohesion and
of logic.
Thus:

Away with “motivic working out.”
Away with harmony as
Cement or bricks of a building.

...

My music must be
Brief.

Concise! In two notes: not built, but “expressed”!!

...

It should be an expression of feeling, as our feelings, which bring us in contact with our subconscious, really are, and no false child of feelings and “conscious logic.”

...

Meanwhile I have managed to complete the 3rd piano piece [Op. 11, No. 3] (before which I wrote an orchestral piece)... [Op. 16, No. 4].
(BUSONI, 1987, p. 389)

- ¹⁴ Haimo argumenta que esta carta descreve “apaixonadamente” a impressão de Schoenberg a respeito do *Quarteto para cordas*, Op. 5 de Anton Webern, sobre o qual ele pode ter tomado conhecimento no final de julho ou início de agosto de 1909 (vide HAIMO, 2006, p. 342).

Referências

ADORNO, Theodor W, and Richard Leppert. *Essays on Music*. Berkeley: University of California Press, 2002.

BUSONI, Ferruccio. *Selected Letters*. London: Faber & Faber, 1987.

CAPLIN, William E. *Classical Form, A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

CONE, Edward T. *The Composer’s Voice*. Berkeley: University of California Press, 1974.

DAHLHAUS, Carl. Derrick Puffet (Ed.). *Schoenberg and the New Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

DUDEQUE, Norton. “Variação Progressiva como um processo gradual no primeiro movimento do Quarteto ‘A Dissonância’, K. 465, de Mozart.” *Per Musi*, Belo Horizonte, v.8, p. 41-56, 2003.

_____. *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (1874-1951)*. Aldershot: Ashgate, 2005.

FRISCH, Walter. *Brahms and the Principle of Developing Variation*. Berkeley: University of California Press, 1984.

HAIMO, Ethan. *Schoenberg’s transformation of musical language*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

KÜHL, Ole. The Semiotic Gesture. In: GRITTEN, Anthony e Elaine King (Eds.). *New Perspectives on Music and Gesture*. Farnham: Ashgate, 2011. p. 123-129.

MONELLE, Raymond. *The Musical Topic*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

RINK, John, Neta Spiro, e Nicolas Gold. Motive, Gesture and the Analysis of Performance. In: GRITTEN, Anthony e Elaine King (Eds.). *New Perspectives on Music and Gesture*. Farnham: Ashgate, 2011. p. 267-292.

SAMSON, Jim. *Music in transition: a study of tonal expansion and atonality, 1900-1920*. London: Dent, 1977.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea, Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Leonard Stein (Ed.). London: Faber & Faber, 1975.

_____. *Fundamentos da Composição Musical*. Eduardo Seincman (Trad.). São Paulo: Edusp, 1991.

SIMMS, Bryan R. *The Atonal Music of Arnold Schoenberg 1908-1923*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

ZBIKOWSKI, Lawrence M. Musical Gesture and Musical Grammar: A Cognitive Approach. In: GRITTEN, Anthony e Elaine King (Eds.). *New Perspectives on Music and Gesture*. Farnham: Ashgate, 2011. p. 83-98.

Norton Dudeque - Doutor em Música (PhD) pela University of Reading (2002). Atualmente é professor associado da Universidade Federal do Paraná. Tem atuado nas áreas de teoria e análise musical. É autor de *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg* (Ashgate, 2005) e recentemente traduziu *Análise Musical na Teoria e na Prática de Dunsby e Whittall* (Editora da UFPR, 2012).
