

**O comentário composicional enquanto meio de desvelar
funcionalidades harmônicas latentes:
exposição do método e comentário sobre o Op. 19/6 de
Schoenberg**

*Compositional commentary as a means of revealing latent harmonic
functionalities:
exposition of the method and commentary on Schoenberg's Op. 19/6*

Francisco Zmekhol Nascimento de Oliveira
Universidade Estadual de Campinas

Max Packer
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul

Resumo: Desde o abandono da tonalidade funcional entre 1908 e 1909, por parte de Schoenberg, Scriabin, Ives e outros, a questão sobre se a tonalidade não continuaria a participar subjacentemente de suas obras tem sido colocada por diversos autores. Frente a essa antiga discussão, o presente artigo objetiva apresentar um procedimento analítico que entendemos ser particularmente adequado ao reconhecimento e à evidenciação, em obras tidas como pós-tonais, de relações funcionais locais e de larga escala que se deem *a posteriori*. Metodologicamente fundado (1) sobre um experimento do *Harmonielehre* de Schoenberg (1922) e (2) sobre a prática beriana do *comentário composicional* (Berio 2006), tal procedimento consiste, basicamente, em acrescentar à obra analisada (de resto intacta) uma linha instrumental que opere, em cada formação harmônica dissonante, preparações e resoluções que demonstrem como tal formação poderia ter acontecido ainda no seio de uma tonalidade pré-1908. Para além de que (1) relações funcionais se possam estabelecer *a posteriori*, assumimos ainda por pressupostos teóricos: (2) que funcionalidades *a posteriori* tendam a ser *difusas* (Oliveira 2018); e (3) que a *emancipação da dissonância* se trate de um processo histórico ocorrido sobretudo no seio da tonalidade funcional, motivo pelo qual preparações e resoluções de formações dissonantes (i. e., a *reversão* de um processo emancipatório) seriam eficazes em remetê-las a estágios anteriores da tonalidade. Após expormos o funcionamento de nosso procedimento nos compassos iniciais do Op. 11/1 (1909) de Schoenberg, realizamos uma análise minuciosa do Op. 19/6 (1911), por meio da



qual demonstramos como a obra comporta, virtual e *difusamente*, um plano tonal surpreendentemente convencional.

Palavras-chave: Tonalidade funcional. Arnold Schoenberg. Comentário composicional. Emancipação da dissonância.

Abstract: Since the abandonment of functional tonality by Schoenberg, Scriabin, Ives and others between the years of 1908 and 1909, several authors have enquired whether there would be an underlying participation of tonality in the works by such composers. In view of this old discussion, this paper aims at presenting an analytical procedure which we understand to be particularly adequate in recognizing and disclosing *a posteriori* functional relations (both local and large-scale ones) in the so called post-tonal music. This procedure is methodologically based (1) on an experiment by Schoenberg in his *Harmonielehre* (1922) and (2) on Luciano Berio's practice of *compositional commentary* (Berio 2006) and it consists, basically, in adding to the analyzed work (which rests otherwise intact) an instrumental line that performs, in each dissonant harmonic formation, preparations and resolutions intended to demonstrate how such formation could have happened within a pre-1908 tonality. Besides considering (1) that functional relations can be established *a posteriori*, we also assume as theoretical assumptions: (2) that *a posteriori* functionalities tend to be *fuzzy* (Oliveira 2018); and (3) that the *emancipation of the dissonance* would be a historical process occurred mainly within functional tonality itself – which is why preparations and resolutions of dissonant formations (i. e., the *reversal* of their emancipatory processes) would be effective in reporting them to previous stages of tonality. After explaining, within the opening bars of Schoenberg's Op. 11/1 (1909), how our procedure effectively works, we present a thorough analysis of his Op. 19/6 (1911), through which we demonstrate how the work comprises, virtually and in a *fuzzy* way, a surprisingly conventional tonal scheme.

Keywords: Functional tonality. Arnold Schoenberg. Compositional commentary. Emancipation of the dissonance.

* * *

1. Introdução: da querela em torno de abordagens de orientação tonal à obra de Schoenberg

Quem se debruce sobre os escritos de Schoenberg há de neles encontrar fragmentos que, a respeito de sua obra de 1908 em diante, ora corroborem uma perspectiva de ruptura desta com relação à tonalidade funcional, ora a pretendam situar em uma espécie de nova fase da própria tonalidade.

Assim, se em carta a Busoni datada de 24 de agosto de 1909 – momento em que os Op. 11 e 16 estavam já integralmente escritos –, o compositor afirma que sua “harmonia já não conhece acordes ou melodias que se reportem à tonalidade” (Schoenberg 1995, p. 43) e se, conforme citado por Simms (2000, p. 64), Schoenberg teria anotado em seu exemplar de *Moderne Harmonik* (1932), de

Edwin von der Nüll, que “nada poderia ser mais irrelevante do que o argumento artificial de que o ostensivamente atonal seja ainda tonal”; por outro lado, no capítulo final de *Funções estruturais da harmonia*, originalmente de 1948, o autor não apenas reconhece que sua escola (incluindo-se aí Berg e Webern) não teria excluído totalmente o estabelecimento de uma tonalidade¹ (Schoenberg 2004, p. 216), como vislumbra a possibilidade de que, um dia, “a análise estrutural destas sonoridades [de suas obras desde 1908] estará novamente ancorada em suas potencialidades funcionais” (*ibid.*, p. 217), ideia já presente, aliás, em 1911, no próprio *Harmonielehre*². E se, em sua conhecida palestra de 26 de março de 1941 sobre composição dodecafônica, Schoenberg coloca que, em sua música no “novo estilo” de 1908³, “mesmo uma ínfima reminiscência da antiga harmonia tonal” deveria ser evitada (Schoenberg 1950, p. 108), alguns anos antes, em *Probleme der Harmonie* (1976[1934]), o autor não apenas retomava um argumento seu de 1921 (cf. Schoenberg 2001, p. 558–560 n.) de objeção ao termo “atonal” (e, de fato, aqui a questão é basicamente terminológica), como afirmava, indo conceitualmente um tanto além, não haver “nenhuma outra diferença que não seja gradual entre a tonalidade de ontem e a tonalidade de hoje [i.e., a dita ‘atonalidade’]” (Schoenberg 1976, p. 231). (Tornaremos, na seção 2.2, ao que Schoenberg provavelmente se refere por essa diferença de grau.)

As duas perspectivas presentes em Schoenberg, assim como seu inerente conflito, refletem-se na literatura analítica acerca de sua obra. Sobretudo com relação às peças dos primeiros anos após 1908, há numerosos exemplos tanto de análises amparadas em fundamentos teóricos desvinculados da tonalidade funcional (predominantemente a *pitch class set theory*, de Allen Forte [1973]),

¹ Posição compartilhada por Webern em 1933, ao assumir que, mesmo nas obras de seu grupo (i. e., de Schoenberg e seus discípulos), “haveria ainda uma tônica presente”, embora tal tônica oculta não mais os interessasse (Webern 1960[1933], p. 41).

² “Creio que em nossa atual harmonia se terminará, finalmente, por reconhecer as mesmas leis da harmonia antiga. Apenas que, evidentemente, mais ampliadas e generalizadas” (Schoenberg 2001, p. 122). O original em alemão está na p. 86 da edição de 1922.

³ A expressão “novo estilo [de 1908]” é usada pelo próprio Schoenberg (1950, p. 105), na mesma palestra de 1941. Por sua brevidade e clareza – e pela patente inadequação do termo “atonal livre” com relação às posições por nós assumidas –, será a expressão pela qual o repertório em questão será referido ao longo deste artigo.

como de abordagens de orientação tonal. A estas abordagens, duas principais objeções costumam ser colocadas.

Uma primeira objeção é a de que, diante da profunda e patente ambiguidade harmônica do objeto de análise, as interpretações desses analistas seriam um tanto arbitrárias. Como exemplo, Joseph Straus, em sua *Introduction to Post-Tonal Theory* (2005[1990]), argumenta que três diferentes análises do Op. 11/1 de Schoenberg acabaram por concluir que tal peça estaria, respectivamente, em três diferentes tonalidades [*Tonarten*⁴], a saber: em Sol maior, em Mi maior/menor e em um Fá# dominante prolongado⁵ (*op. cit.*, p. 131). Devemos contudo lembrar que ambiguidades funcionais e controvérsias entre analistas não são de modo algum exclusividades do repertório pós-tonal. Para tomarmos como exemplo o Acorde Tristão, conhecido objeto de disputa entre analistas, Martin (2008), p. ex., após organizar em cinco grupos (dentro de alguns dos quais há também dissensos) as interpretações conhecidamente defendidas sobre tal acorde (*op. cit.*, p. 7–15), acrescenta ainda uma sexta, a qual ele clama ser historicamente mais correta (*ibid.*, p. 15–24).

Se considerarmos ademais a percepção do próprio Schoenberg – que prefere, com relação à sua obra, a aplicação dos termos “*politonal*” ou “*pantonal*” (Schoenberg 2001, p. 559, n.) –, a questão principal em torno de sua ambiguidade harmônica não residiria em optar, na análise de orientação tonal, por uma dada *Tonart* em detrimento de outras, mas sim em desenvolver meios de se abarcar uma ambiguidade que é constitutiva. Há, na literatura, precedentes, vocabulário e ferramentas conceituais para tanto: Guido Adler, por exemplo, analisou ainda em 1904 (antes, portanto, do paradigma schoenberguiano) o prelúdio de *Tristão e Isolda* (1857–9) como estando não em

⁴ A fim de diferenciarmos a tonalidade funcional, em seu sentido amplo, das tonalidades específicas (p. ex., Dó maior, Dó menor etc.), recorreremos, onde houver alguma margem de ambiguidade, aos termos em alemão usados pelo próprio Schoenberg: “*Tonalität*”, para a tonalidade em sentido amplo; “*Tonart*” (plural: “*Tonarten*”), para uma tonalidade específica.

⁵ Conforme sua bibliografia para o capítulo em questão, Straus tem aqui em mente, respectivamente, os trabalhos de Ogdon (1981), Brinkmann (2000[1969]) e Benjamin (1984) (cf. Straus 2005, p. 166). Precedendo Ogdon, contudo, também Leichtentritt (1951) interpretara a peça em Sol maior e; precedendo Brinkmann, também Nüll (1932) a interpretara em Mi – é contra esta análise de Nüll, aliás, que Schoenberg teria protestado de maneira tão veemente, conforme já citado.

uma única tônica, mas em Lá menor e Dó maior/menor⁶ (Adler 1904, p. 274); Bailey, inspirado em boa medida pela leitura de Adler (e acrescentando-lhe a tonalidade de Lá maior), cunhou o conceito de *complexo de dupla tônica* (Bailey 1985, p. 121) – de onde facilmente se deriva, conforme a necessidade, a ideia de um complexo de tripla tônica, por exemplo –; Schoenberg discorreu no *Harmonielehre* sobre o que chamou de *tonalidade flutuante* [*schwebende Tonalität*] e sobre o que chamou de *tonalidade suspensa* [*aufgehobene Tonalität*] (Schoenberg 2001, p. 527–529⁷) e, em *Funções estruturais da harmonia*, sobre a *harmonia errante* [*roving harmony*] (Schoenberg 2004, p. 187–188; cf. *ibid.*, p. 19), que em boa medida sintetiza os dois conceitos anteriores.

Na proposta analítica que expomos ao longo deste artigo, trabalharemos com a ideia de tonalidade *difusa*, desenvolvida em Oliveira (2018, p. 122–127). Em termos de suas implicações analíticas com relação ao repertório de Schoenberg ora em discussão, tal chave conceitual permite reconhecer: (1) que cada trecho de uma dada peça pode ser, de fato, interpretado como reportando-se a diferentes *Tonarten*, mas (1.1) não a qualquer *Tonart* e (1.2) dificilmente com a mesma intensidade; e (2) que a relativa proeminência dos diferentes centros tonais concorrentes ao longo de uma obra é dinâmica e altamente contextual.

Uma segunda objeção comum a abordagens de orientação tonal à obra pós-1908 de Schoenberg pode ser encontrada na mesma passagem de Straus já referida: que, embora vestígios de uma determinada *Tonart* defendida pelo analista de fato costumem ser encontrados aqui e ali, sua interpretação dificilmente se sustenta ao longo da obra como um todo e a *Tonart* em questão

⁶ Fétis, a quem normalmente se atribui o conceito de *tonalidade* [*tonalité moderne*], tal como o costumamos empregar, descreveu em seu tratado de 1844 não só o que chamou de “*ordre transitonique*” – definindo assim a tonalidade convencional por sua potência modulatória (Fétis 1867[1844], p. 165–176) –; como também o que designou “*ordre pluritonique*”, referindo-se a uma progressiva fusão, desde Mozart, entre os modos *maior* e *menor* (*ibid.*, p. 177–183) – o que, para ele, tratar-se-iam de duas *Tonarten* distintas –; e o que chamou de “*ordre omnitonique*”, que abarcaria as profundas ambiguidades harmônicas e as relações mais distantes oriundas de uma intensificação do cromatismo e da enarmonia ainda na primeira metade do séc. XIX (*ibid.*, p. 183–200). Muito embora a *ordre pluritonique* não tenha a mesma acepção que a *politonalidade* parece ter para Schoenberg; nem a *ordre omnitonique* tenha a mesma acepção que parece ter a *pantonalidade*, não deixa de ser notável que, já na formulação do conceito de *tonalidade*, se admitisse a possibilidade de coexistência – pela fusão ou pela ambiguidade – de *Tonarten* distintas.

⁷ Para o original em alemão, ver Schoenberg 1922, p. 459–460. Vale observar que também Schoenberg dá, como um de seus exemplos de tonalidade flutuante, o prelúdio de *Tristão*.

difícilmente “molda sua estrutura de qualquer maneira profunda ou confiável” (Straus 2005, p. 131).

Para nos atermos, juntamente a Straus, a abordagem ao Op. 11/1, tal objeção certamente se aplicaria com relação a Leichtentritt, por exemplo, que, em sua análise isola a melodia superior dos demais estratos polifônicos, frequentemente descartando aquilo que destoe de sua interpretação simplesmente como “acordes falsos” (Leichtentritt 1951, p. 427) ou como “notas falsas” (*ibid.*, p. 434); e que, chegando a concluir que, ao longo da peça, “Sol maior, Sol menor, Lá menor, Ré menor prevalecem, sendo [tonalidades] secundárias Lá maior, Si_b menor, Dó menor, Dó_# menor e o modo Frígio” (*ibid.*, p. 435), não reflete em momento algum sobre as relações entre tais tonalidades, nem em abstrato, nem na diacronia da peça. Com relação ao trabalho de Ogdon (1981), contudo, a objeção de Straus é simplesmente injusta. Embora possamos discordar de algumas de suas interpretações – mas, até aí, deve-se reconhecer que tampouco coincidem plenamente as análises do Op. 11/1 por Forte (1972, p. 45–46) e por Perle (1981[1962], p. 10–15), ambas por conjuntos de alturas (“*intervalic cells*”, como se refere Perle, ou “*pitch class sets*” em Forte) –, Ogdon (1) atravessa a obra por inteiro, abordando de maneira detalhada os 24 compassos iniciais (os quais corresponderiam, em sua leitura, à *exposição* da peça) e apoiando-se, no restante da obra, em pontos importantes de articulação formal; (2) propõe um plano tonal sucinto, flutuante [*schwebende*] entre apenas duas tonalidades principais⁸, ora em alternância, ora em ambivalência, e com distanciamentos desse complexo de dupla-tônica nos momentos apropriados de desenvolvimento; e, sobretudo na passagem mais minuciosamente analisada, (3) relaciona de maneira bastante consistente o plano tonal interpretado à estrutura de frases, aos contrastes texturais e a seus eventos salientes.

Em que poderia residir a eficácia de uma abordagem de orientação tonal a uma obra cujo autor diz evitar qualquer “reminiscência da antiga harmonia tonal”? Para Ogdon, sendo o Op. 11/1 (concluída em fevereiro de 1909) uma das primeiras peças escritas no novo estilo de 1908 e tendo sido escrito apenas

⁸ A saber, Sol maior e Mi_b maior/menor. É interessante observar que, tendo Brinkmann interpretado a peça em Mi (maior/menor), como já se colocou, também ele enxergou aí um caso de *schwebende Tonalität*, entre Mi e, tal como Ogdon, Mi_b (cf. Brinkmann 2000[1969], p. 60–95). Esta correspondência, contudo, Straus omite.

dois anos antes da primeira publicação do *Harmonielehre*, não seria surpreendente que a obra expressasse “conexões estreitas com práticas tonais tradicionais” (Ogdon 1981, p. 178). “Surpreendente”, para ele, “é perceber que a análise tonal permanece relevante no Op. 23/1” (*ibid.*, p. 179), escrita já em julho de 1920 e que Ogdon aborda brevemente nas páginas finais de seu artigo. Para Ogdon, “tais práticas intimamente associadas àquelas de uma linguagem [tonal] mais sistemática”, se não fossem conscientes e deliberadas por parte de Schoenberg, decorreriam de a linguagem tonal estar “profundamente arraigada em seu subconsciente” (*ibid.*, p. 181). Sob a perspectiva que adotamos, contudo, os níveis de intencionalidade e de consciência de Schoenberg sobre tais relações harmônicas de cunho funcional, embora permaneçam como uma questão interessante, não constituem o que entendemos como principal fator para a pertinência de uma abordagem de orientação tonal à sua obra.

A relativa eficácia, com relação à obra de Schoenberg de 1908 a 1923, de análises via *pitch class set theory*, por exemplo, resulta por um lado da exaustiva elaboração motivica notoriamente cultivada pelo compositor⁹ e, por outro, de um proceder harmônico que, ainda antes da concepção do dodecafonismo, buscava localmente por complementaridade, por saturação cromática¹⁰. Os *pitch class sets*, contudo, não foram e nem poderiam ter sido – uma vez que foram concebidos décadas mais tarde – uma ferramenta composicional nas mãos de Schoenberg, de modo que não poderiam operar nem consciente nem subconscientemente em sua obra¹¹. Semelhantemente, não há notícias de um rascunho de Beethoven em que se partisse de uma *Ursatz* para então elaborá-la

⁹ O quanto a elaboração motivica ocupava Schoenberg pode ser vislumbrado tanto na parte V já referida palestra de 1941 (Schoenberg 1950, p. 107–114), como na parte XV de “Brahms the Progressive” (Schoenberg 1950[1933/1947], p. 87–101), em que Schoenberg tece comentários analíticos acerca do *Andante* do *Quarteto* Op. 51/2 (1873) de Brahms, bem como da canção “O Tod, O Tod, wie bitter bist du!”, Op. 121/3 (1896).

¹⁰ Tal busca é explicitamente expressa na seguinte anotação de Schoenberg, no *Harmonielehre*, a respeito do novo estilo: que “a sucessão de acordes parece ser regulada pela tendência em produzir no segundo acorde os sons que faltavam no primeiro, os quais, na maior parte das vezes, encontram-se um semitom acima ou abaixo” (Schoenberg 2001, p. 577).

¹¹ Haimo (1996, p. 168–176), aliás, examina rascunhos e escritos de Schoenberg para concluir que, ao menos em sua obra de 1908 a 1913, “não há evidência de qualquer tipo nos manuscritos ou escritos de Schoenberg ou de seus estudantes que sustentem a afirmação de que composição com *pitch class sets* fosse um ato consciente e intencional por parte de Schoenberg” (*op. cit.*, p. 176).

e, ainda assim, não se questiona a eficácia de procedimentos schenkerianos para analisar sua obra¹². Com relação a abordagens de orientação tonal à obra de Schoenberg, por sua vez, entendemos – como há de ficar claro pouco adiante, no subcapítulo 2.2 deste artigo – que se trate do processo histórico de *emancipação da dissonância*¹³ o principal motivo para que, ainda que o compositor tenha deliberadamente evitado quaisquer resquícios de tonalidade que se lhe afigurassem, possamos reconhecer *a posteriori*, em obras suas do período em questão, relações funcionais tanto locais como em larga escala.

Buscando investigar, em repertório dito “atonal” ou “pós-tonal”, relações funcionais que, ainda que estabelecidas *a posteriori*, pudessem ser formalmente significativas, desenvolvemos um procedimento analítico que acreditamos, para além de sua eficácia, superar as objeções acima elencadas, normalmente colocadas com relação a abordagens de orientação tonal ao repertório em questão. Tal procedimento consiste, em resumo, em uma modalidade de *comentário composicional* (Berio 2006; ver seção 2.3, adiante) em que, por meio do acréscimo de uma linha instrumental à obra analisada – a qual permanece de resto intacta –, nós operamos, em cada formação harmônica dissonante¹⁴, preparações e/ou resoluções que de algum modo demonstrem como tal formação poderia ter acontecido ainda no seio de uma tonalidade pré-1908 – ou, em outras palavras, que revertam o histórico processo de *emancipação* de cada uma dessas formações.

Em nossos correntes projetos de pesquisa, temos nos debruçado sobre tal procedimento analítico, buscando agora verificar mais amplamente suas potências, possibilidades e limites. Visando publicizar tal projeto, possibilitar a interlocução com pesquisadores com quem ainda não tenhamos contato e

¹² Nattiez formula a questão em termos mais gerais: “compreende-se, então, que, por um lado, a análise dos processos *poïétiques* e dos processos estéticos [...] não coincidem necessariamente e que, por outro, as estruturas que o musicólogo ressalta na obra têm uma realidade distinta dessas duas famílias de processos. Elas resultam dos primeiros e estão na origem dos segundos, mas como são elas próprias *construídas* pela análise, não poderiam ser confundidas com a descrição dos processos como tais” (Nattiez 1990, p. 55).

¹³ Em resumo, o processo pelo qual formações harmônicas dissonantes passam a dispensar preparação ou resolução. Tornaremos a este conceito no subcapítulo 2.2.

¹⁴ Por “formações harmônicas”, “formações dissonantes” ou simplesmente “formações”, referiremo-nos ao longo do trabalho tanto a acordes como a pequenas passagens, bases escalares etc. que, da perspectiva da análise, possam expressar uma determinada centralidade harmônica, funcionalidade ou mesmo progressão.

resumir em uma única fonte, tão sucinta quanto possível, as bases para que melhor se possam compreender as análises que pretendemos ulteriormente publicar, o presente artigo tem por objetivo expor amplamente nossa abordagem analítica, com seus pressupostos teóricos e seus pilares metodológicos (seções 2.1 a 2.3, abaixo). Exemplificando-a com uma análise do Op. 19/6 (1911) de Schoenberg (seção 3), conseguimos expor, ademais, seu efetivo procedimento, bem como seu alcance na evidência de um percurso tonal de larga escala que estivesse latente na obra analisada. Por fim, em nossas considerações finais, após recapitularmos e relacionarmos os diversos pontos do artigo, anotamos os horizontes da pesquisa que ora se apresenta.

2. Pressupostos teóricos e bases metodológicas

2.1. Tonalidade *difusa e a posteriori*

Como colocado acima, em nossa introdução, um primeiro pressuposto por nós assumido é o de que, nas obras ditas “atonais” de Schoenberg – não só nele, aliás, mas também em Webern, Berg, Scriabin etc. –, as relações harmônicas funcionais reconhecidas pelo analista possam se dar *a posteriori*, ou seja: que mesmo passagens inteiras originalmente concebidas por procedimentos alheios às funções da tonalidade possam, ulteriormente, expressar relações funcionais. Como nesses casos, contudo, dificilmente haverá um contexto tonalmente estável e dificilmente as morfologias, as progressões e os encadeamentos corresponderão àqueles de uma tonalidade convencional, assumimos, igualmente, que funcionalidades *a posteriori* tendam a ser profundamente ambíguas – e, mais especificamente, que tendam a ser *difusas* (ver introdução, pouco acima).

Que relações funcionais *difusas* se possam estabelecer *a posteriori* não é uma novidade do novo estilo de 1908 de Schoenberg, havendo precedentes em repertório mais amplamente aceito como inserido na tradição tonal. Um exemplo célebre e elucidativo encontra-se nos já mencionados compassos iniciais do prelúdio de *Tristão e Isolda* (1857–1859), mais especificamente em seu c. 10 (Ex. 1). Enquanto os acordes dos c. 2 e 6 dão ainda indícios (pela grafia, pela disposição, pelas correspondentes fundamentais dos acordes que respectivamente os seguem) de terem sido concebidos enquanto dominantes

francesas¹⁵, alteradas pela cromatização de suas sétimas, no acorde do c. 10, desprovido dos mesmos indícios, o cromatismo linear (que o une em todas as vozes ao Si dominante subsequente) parece assumir primazia em sua formação, de modo que, se tal acorde vem a assumir alguma funcionalidade harmônica, isto provavelmente se dá de forma ulterior à sua concepção.

The image shows a musical score for Wagner's *Tristão e Isolda*, Prelude, measures 1-17. The score is a reduction, showing various instruments including Flute (Fl. Ob. Clar.), Clarinet (Clar. o. Via.), Violin II (Cor. Viol. II), Viola (Via.), Bassoon (Fag.), and Horn (Harm.). The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *sf*, and *cresc.*, and includes a circled letter 'A' above a specific measure.

Exemplo 1: Wagner: *Tristão e Isolda*, prelúdio, c. 1–17 (redução)

De fato, tal acorde comporta não uma, mas ao menos três interpretações funcionais. Kurth (1920, p. 49), por exemplo, compreendeu-o, na *Tonart* de Lá menor, como um Mi dominante (com retardos de sexta e nona), o qual progrediria, em uma cadência deceptiva, para sua própria dominante individual; para Schoenberg (2004, p. 100), por sua vez, tal acorde consistiria em um II grau alterado (uma espécie de napolitana menor) de Mi, desenhando junto ao acorde seguinte uma meia-cadência, de tipo II–V. Seguindo-se o modelo dos compassos 2 a 3 e 6 a 7, em que as dominantes que finalizam cada frase são precedidas por suas próprias dominantes individuais, a estas interpretações pode-se ainda somar a de que tal acorde funcionasse como um

¹⁵ Refiro-me assim a acordes de sexta francesa lidos sob a perspectiva de sua fundamental (ao invés da perspectiva linear, mais próxima do contexto em que o acorde historicamente se origina). No caso do c. 2 do prelúdio de *Tristão*, tratar-se-ia, sob tal perspectiva, de um Si dominante, com quinta rebaixada (no baixo) e cuja sétima é introduzida por uma aproximação cromática (Sol#–Lá).

Dó aumentado (com nona e retardo de quarta), uma espécie de dominante por substituição de trítono do Si dominante que se segue.

Ora, precisamente por assumirmos que tal acorde seja fruto de cromatismo linear e que sua funcionalidade se dê apenas *a posteriori*, podemos entender que as diferentes interpretações que lhe sejam plausíveis não apenas não se excluem – porque, não tendo sido o acorde concebido nem de uma, nem de outra maneira, não haverá verdade positiva à qual apelar –, como se complementam para construir uma funcionalidade *difusa*, cuja própria ambiguidade é específica e dinâmica. Os fatos, por exemplo, de o acorde em questão ser enarmonicamente correspondente a um Fá menor com sexta e de ele ser precedido por uma meia-cadência que apontaria para Dó (c. 6–7), associados à sua considerável duração (o equivalente a uma mínima em andamento lento), talvez pronunciem nele, em um primeiro momento, uma qualidade de subdominante menor com sexta de Dó – interpretação coincidente com a de Schoenberg, uma vez que o mesmo Fá menor seria o II grau alterado de Mi, por ele enxergado –; sua progressão rumo a Si dominante, por outro lado, o movimento do baixo e a formação que ele vem a adquirir na última colcheia antes da progressão (Dó–Mi–Sol \sharp), associados ao modelo das duas meias-cadências anteriores, talvez lhe confirmem, alguns instantes mais tarde, algo da qualidade de uma dominante por substituição de trítono deste Si subsequente; e, no contexto geral de uma tonalidade principal de Lá menor prevalente (ainda que apenas aludida) neste início¹⁶, quem acompanhar a linha de contralto (violoncelos) – a qual protagoniza toda a passagem e que, aqui, resolve melodicamente a sensível Sol \sharp em um Lá – provavelmente reconhecerá com alguma intensidade a interpretação de Kurth.

2.2. Emancipação da dissonância e seu reverso

O exemplo acima examinado de Wagner não é isolado em repertório precedente a 1908. Casos análogos serão encontrados em Chopin, Liszt, Satie e R. Strauss (temos em mente o reiterado acorde grave do recitativo final de *Salome*, de 1905), entre outros. Em todos estes casos, contudo (mesmo em R. Strauss, embora em uma janela temporal alargada), os frutos de procedimentos

¹⁶ As demais tonalidades defendidas por Adler e Bailey, mencionados em nossa introdução, prevalecerão em outros momentos da obra.

que a princípio independessem da tonalidade estão circundados por acordes e passagens mais diretamente passíveis de se remeter a uma tonalidade convencional, o que contribui em muito – como facilmente se nota em nosso breve exame do acorde de Wagner, acima – para a construção de interpretações suas em termos funcionais.

(faintly) (matt) sehr gedehnt M. ♩ = 58.

Ah! Ich ha-be dei-nen Mund ge-küsst. Jo - cha - - na-an.
Ah! I have kissed thy mouth, Jo - ka - - na-an.

Exemplo 2: R. Strauss: *Salome*, número 355 de ensaio, c. 7–9 (redução)

Nada disso ocorre em Schoenberg: aqui, com raras exceções, cada pequeno excerto cuja funcionalidade só se pudesse dar *a posteriori* se encadeia a outro e a outro de mesma natureza; e cada fragmento que, de uma perspectiva tonal, seja dissonante, progride a outro e a outro fragmento dissonante, de modo que uma interpretação sua em termos funcionais se dê em terreno muito mais instável (e morfológicamente incomum) do que os casos de Chopin, Liszt etc. No motivo para tal característica, definidora do novo estilo de 1908, reside também parte importante da solução para o desafio analítico por ela colocado.

Conforme colocado pelo próprio Schoenberg, o que fundaria esse novo estilo – em que Webern e Berg, seus alunos, imediatamente o acompanharam – seria a realização em obras de sua tese da *emancipação da dissonância* (cf. Schoenberg 2004, p. 216; *id.* 1950, p. 105), i. e., da ideia de que, em um momento em que já “não mais se esperavam preparações das dissonâncias de Wagner ou resoluções dos acordes dissonantes de Strauss” (Schoenberg 1950, p. 104), qualquer formação dissonante¹⁷ poderia vir a ser finalmente tratada “como consonância” (*ibid.*, p. 105), no sentido de que passasse a dispensar preparação

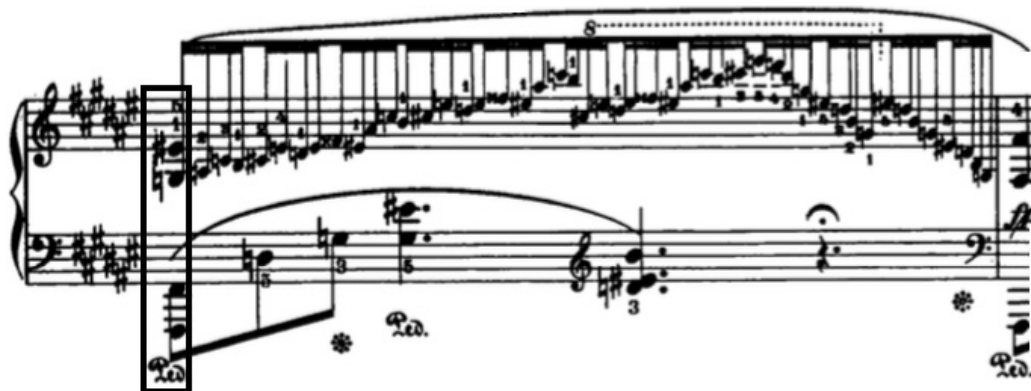
¹⁷ Ver nota 14, mais acima.

ou resolução. A *emancipação da dissonância*, contudo, não se reduz a este momento, em 1908, em que toda necessidade de preparação ou resolução é abandonada, mas trata-se de um longo processo histórico, o qual precede a *tonalité moderne* – Schoenberg remonta-o ao momento em que, por volta do séc. XIII, as terças passam a ser deliberadamente admitidas como consonâncias (Schoenberg 2001, p. 453; cf. Tenney 1988, p. 109) – e vem a atravessá-la, aliás, desde sua própria origem, conforme compreendida por Fétis (1867, p. 165–176), quando, em Monteverdi e Gabrieli, a sétima que até então se formava de passagem passa a ser incorporada nos acordes que hoje chamamos “dominantes” (cf. Schoenberg 2001, p. 136–138; *ibid.*, p. 92–96).

Nesse processo histórico de *emancipação da dissonância*, formações dissonantes não só passam gradualmente a prescindir de preparação e resolução, mas, ao se estabelecerem, por isso mesmo, como independentes de seus contextos de origem, como formações acordais por si mesmas, passam também a suportar dissonâncias suplementares. É assim, por exemplo, que um acorde de dominante, já com sua sétima incorporada, passa eventualmente a suportar também a adição de sua nona rebaixada e a omissão de sua fundamental; que a téttrade diminuta daí decorrente passa a poder ocorrer sobre um determinado baixo-pedal; que sua quinta passa igualmente a poder ser rebaixada etc. – até que, pelo acúmulo destas dissonâncias, chegamos a encontrar, ainda em 1846, este acorde de Chopin...

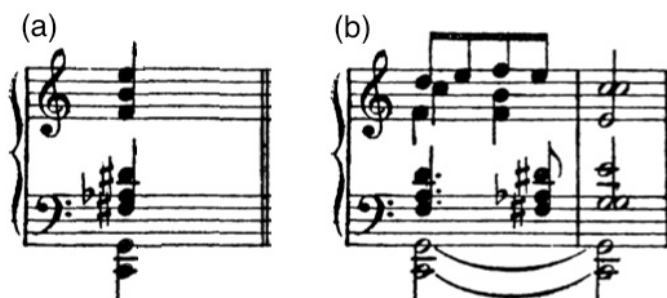
Exemplo 3a: Chopin: *Barcarolle*, c. 48–49

... do qual este outro – ainda mais dissonante, porquanto destilado em seu cromatismo – compassos mais tarde decorrerá:



Exemplo 3b: Chopin: *Barcarolle*, c. 110

Para Schoenberg, então, a emancipação generalizada de 1908 não decorre apenas do fato de que acordes tão intensamente dissonantes como aquele de *Salome* (Ex. 2, mais acima) já não precisassem ser preparados ou resolvidos, mas de que, no ponto em que a tonalidade chega a comportar um tal acorde, virtualmente *qualquer* formação acordal seria possível de em seu seio se engendrar por meio de algum específico acúmulo de procedimentos de dissonância. (Nesse sentido é que podemos entender aquela diferença de grau a que ele se refere – reduzida, em seus termos, a uma questão de “compreensibilidade” – entre “a tonalidade de ontem e a tonalidade de hoje”. O processo histórico de *emancipação da dissonância* opera em dois principais vetores: um de complexificação morfológica e um de uma progressivamente menor exigência por preparação e resolução. Sob tal perspectiva, o passo dado por Schoenberg em 1908 consistiria, basicamente, em extremá-los ambos.) Exemplificando tal tese, Schoenberg demonstra, ainda no *Harmonielehre*, como um determinado acorde cromático de oito notas (Ex. 4a) “quase” poderia ter ocorrido em Bach (Ex. 4b):



Exemplo 4: Adaptado de Schoenberg 2001, p. 511

Pode-se questionar, é claro, se Schoenberg não teria forjado tal acorde em função de sua demonstração, mas o acorde, por si mesmo, é aqui o menos importante. Bastará, para corroborar seu argumento, verificar que os acordes assinalados no excerto abaixo, do Op. 11/1...

The image shows a musical score for piano, measures 1 through 13. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is written for both hands. Four specific chords are highlighted with boxes and labeled (a), (b), (c), and (d). Measure 12 is marked 'viel schneller' and 'mit Dämpfung (3. Pedal)'. Measure 10 is marked 'rit. , langsamer' and 'p'. Measure 11 is marked 'ppp'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Exemplo 5: Schoenberg: Op. 11/1 (1909), c. 1–13

... ou “quase” aconteceram ou aconteceram de fato (feitas as devidas transposições e ocasionais mudanças de registro) em Chopin, Schumann, Wagner e Mahler, respectivamente (Ex. 6a–d).

Mais importante, portanto, do que o objeto daquela demonstração do *Harmonielehre* é o procedimento de *reversão*, ainda que hipotética, do processo de *emancipação* que o poderia ter engendrado. Ele constitui o cerne procedimental da abordagem analítica que neste artigo expomos: na ausência de uma resolução, na obra analisada, que balize a interpretação de uma determinada formação dissonante, podemos conjecturar – e operar *in loco*, como veremos na seção seguinte – preparações e/ou resoluções que a remetessem a estágios anteriores da tonalidade, a formações mais convencionais.

The image displays four musical examples labeled (a) through (d).
 (a) Chopin: *Polonaise-Fantaisie* (1846), c. 144–147. Shows piano accompaniment with a highlighted chordal texture in the bass. The texture consists of a low G (Sol) and a low A-flat (Lá), marked with a fermata and a star symbol.
 (b) Schumann: *Am leuchtenden Sommermorgen* (1840), c. 16, parte de piano. Shows piano accompaniment with a highlighted chordal texture in the bass.
 (c) Wagner: *Tristão e Isolda* (1857–1859), *Prelúdio*, c. 16 (redução). Shows piano accompaniment with a highlighted chordal texture in the bass, marked *più f*.
 (d) Mahler: *Sinfonia nº 9* (1908–1909), Mov. I, c. 142. Shows an orchestral score with parts for L. Harfe., 1. Vl., 2. Vl., Vla., Vlc. (get.), and Kb. The texture is highlighted across the strings and harp. The tempo marking is *Noch etwas zögernd*.

Exemplo 6: (a) Chopin: *Polonaise-Fantaisie* (1846), c. 144–147 (comparar com Ex. 3a e 3b, acima); (b) Schumann: *Am leuchtenden Sommermorgen* (1840), c. 16, parte de piano; (c) Wagner: *Tristão e Isolda* (1857–1859), *Prelúdio*, c. 16 (redução); (d) Mahler: *Sinfonia nº 9* (1908–1909), Mov. I, c. 142

Tomemos como exemplo o acorde dos c. 4–5 do Op. 11/1. Uma das maneiras como ele poderia ter ocorrido antes de Schoenberg seria enquanto uma tríade de Sol maior cujo baixo, de algum modo – fosse por meio de uma suspensão ou um baixo-pedal, fosse por meio de uma bordadura etc. – passasse por um Lá_b, equivalente enarmônico do Sol_# escrito. Esta maneira corresponde à interpretação de Ogdon (1981, p. 173). Para que esta interpretação fosse pronunciada, bastaria tratar o Sol_#/Lá_b do baixo como uma dissonância, preparando-a e/ou resolvendo-a (Ex. 7a, abaixo; cf. Ex. 8, adiante, c. 7–9). A função, propriamente, será assumida conforme o contexto tonal em que esse Sol maior se insira – como Ogdon interpreta toda a passagem inicial em Sol maior, para ele esse acorde teria uma função tônica.

(a) (b)

G: I_{np}.....(I?) F#: i_v^{6b}.....(5?)

Exemplo 7: Possíveis interpretações dos c. 4–5 de Schoenberg, Op. 11/1: (a) em Sol maior, conforme Ogdon (1981, p. 173); (b) em Fá# menor

Outra maneira como o acorde dos c. 4–5 poderia ter ocorrido, contudo, seria enquanto um Si menor com sexta, em que, por algum motivo – por exemplo, se o Si menor fosse introduzido por um Fá# dominante com nona rebaixada, ficando o Sol₄ suspenso –, as duas sextas estivessem presentes. Dependendo do contexto, talvez desejássemos pronunciar esta interpretação, o que faríamos tratando o Sol₄ como dissonância (mais do que o Sol₄, que, enquanto sexta maior, poderia ser parte integrante de um acorde com ares de subdominante), preparando-o e/ou resolvendo-o sobre um Fá# (Ex. 7b, acima; cf. Ex. 8, adiante, c. 4–5).

Note-se, por meio deste exemplo, que cada formação ambígua tende a poder, por conta precisamente de sua ambiguidade, ser remetida a mais de um contexto do qual ela se pudesse ter emancipado. Note-se, igualmente, que a relação entre notas consonantes e dissonantes muda conforme se adote uma ou outra interpretação (em um caso, o Sol₄ era a fundamental do acorde interpretado, enquanto que, no outro, essa mesma nota constituía a principal dissonância). E note-se, finalmente, que, resolvendo esta ou aquela nota desta ou daquela maneira, podemos remeter a formação dissonante a um ou outro tipo de estrutura mais convencional e, assim, pronunciar nela este ou aquele aspecto de sua difusa funcionalidade. É, portanto, na margem deixada pela ambiguidade do acorde, que podemos eleger e ressaltar, em cada formação, aqueles aspectos de sua funcionalidade que a insiram, no contexto da peça analisada, em um plano mais amplo e significativo de relações funcionais.

2.3. O comentário composicional

No supracitado experimento de Schoenberg (Ex. 4), bem como nas correspondências que assinalamos entre fragmentos do Op. 11/1 e passagens de repertório precedente, as formações dissonantes abordadas não só não eram idênticas a seus correlatos (sendo, no mínimo, modificadas ritmicamente), como foram completamente deslocadas de contexto – ou para um contexto artificial, na demonstração do *Harmonielehre*; ou para a diacronia de uma *outra* obra. O que pretendemos, contudo, não é analisar acordes isolados ou reconhecer vestígios fragmentários de tonalidade funcional, mas construir interpretações funcionais de cada obra em sua globalidade. Para tanto, se o procedimento de preparação e resolução das dissonâncias interpretadas é útil, ele precisa, ademais, ocorrer *in loco*, na diacronia e na integralidade da obra analisada. Em função dessa necessidade, recorreremos, como um pilar metodológico de nossa abordagem, à noção de *comentário composicional*, tal como surge na poética de Luciano Berio.

Em linhas gerais, aquilo a que Berio se refere por “comentário” consiste em uma prática de reescritura em que a obra reescrita permaneça explícita na nova obra; e em que, sobretudo, se adote uma conduta analítica com relação à obra comentada, buscando-se, no ato da reescrita, “trazer à superfície, transcrever e amplificar” aspectos que estivessem latentes, “escondidos e implicados” na obra comentada (Berio 2006[1993/1994], p. 41)¹⁸. Na obra de Berio, os exemplos mais emblemáticos de *comentário* são, possivelmente, seus *Chemins*, série de obras em que o compositor parte de alguma peça sua para instrumento solista previamente escrita (suas *Sequenze*, compostas a partir 1958 e até o fim de sua vida) e em que, mantendo a peça solista ademais intacta, acrescenta-lhe um efetivo instrumental que a faça ressoar, que prolifere suas figurações, que amplifique seus gestos, que desdobre os processos composicionais que a engendraram etc.¹⁹

¹⁸ Em outra passagem do mesmo texto, Berio refere-se ao *comentário* como uma espécie de transcrição “levada ao próprio centro do processo formativo [da obra transcrita/comentada], tomando parte e inteira responsabilidade pela definição estrutural da obra” – uma transcrição em que, em resumo, não seria “o som a ser transcrito, mas a ideia” (Berio 2006[1993/1994], p. 45).

¹⁹ Para análises minuciosas dos *Chemins*, em suas relações com as *Sequenze*, ver Packer 2018, p. 143–164; *id.* 2013, p. 55–87.

Em nossa abordagem, tendo sido o *comentário* beriano assumido como modelo, duas peculiaridades devem ser pontuadas. A primeira é que, em decorrência de nossos objetivos, nosso comentário é deliberadamente orientado à elaboração das relações funcionais (tanto locais como globais) latentes nas obras abordadas, de modo que nos temos ocupado apenas secundariamente de outros aspectos que seriam passíveis de desdobramento²⁰. A segunda é que, diferentemente dos *Chemins*, em que conjuntos instrumentais são acrescentados a obras para instrumentos solistas (frequentemente monofônicos, embora nem sempre), em nossa abordagem temos limitado nossa intervenção ao acréscimo de uma única linha instrumental, geralmente para clarineta²¹. Uma só linha basta para operar as resoluções e preparações que corroborem nossa análise da obra e, em especial, tal limitação nos obriga continuamente a conectar o tratamento dado a uma determinada formação dissonante àquele conferido às formações que lhe sejam contíguas, o que acreditamos contribuir para uma análise menos fragmentária e mais sensível ao contexto.

No Ex. 8, abaixo, nosso procedimento pode ser visto com nitidez. Temos aqui uma linha de clarineta acrescentada aos compassos iniciais do Op. 11/1, os quais permanecem de resto intactos (com algumas notas enarmonizadas em conformidade com nossa interpretação). De partida, ao estabelecer o Fá# como pedal para o primeiro compasso de Schoenberg, a clarineta prepara o Fá# do acorde do c. 2, o qual, se lido também como um baixo-pedal, aproxima tal acorde daqueles da *Barcarolle* e da *Polonaise-Fantaisie* de Chopin (cf. Ex. 3b e Ex. 6a, acima) e pronuncia, na passagem, uma centralidade em Fá# menor. A fim de sustentar esta centralidade, nos c. 4–5 optamos por pronunciar aquela interpretação do acorde do c. 4 enquanto um Si menor com sexta, subdominante de Fá#, o que realizamos tanto ao resolver o Sol# em um Fá# (cf. Ex. 7b, acima), como ao desenharmos um Dó# dominante no segundo tempo do

²⁰ Muito embora nas análises do Op. 63/1 de Scriabin (já concluída) e do Op. 11/1 de Schoenberg (em andamento) nós busquemos contemplar, nos respectivos comentários, também a dimensão de elaboração motívica de cada obra. Isso pode ser vislumbrado no fragmento da análise de Op. 11/1 que consta no Ex. 8, pouco abaixo.

²¹ Ressaltamos que as duas peculiaridades ora pontuadas dizem respeito especificamente a este projeto. Temos praticado o comentário composicional em diferentes âmbitos de nossa atuação (incluindo-se aí projetos cujo interesse primeiro é de cunho artístico/composicional e atividades didáticas de diferentes disciplinas por nós ministradas) e, correspondentemente, em uma ampla diversidade de modalidades.

c. 5. Uma vez que tal acorde se aproxime de um Si menor, aliás, a célula Mi–Dó–Lá# do segundo tempo do c. 4 passa, retrospectivamente – e sem a necessidade de nenhuma outra intervenção –, a funcionar mais intensamente como um Fá# dominante, com quinta rebaixada e fundamental omitida (semelhantemente a uma dominante italiana ou germânica, embora em outra disposição). Uma vez que tal acorde se repete nos compassos 6 e 8 e que a frase que se inicia no c. 9 se aproxima muito, morfológicamente, de um Ré dominante (cf. Ex. 5, acima), no c. 8 nós optamos por já aproximar tal acorde de um Sol maior, para o que bastou que a clarineta resolvesse o Lá^b em um Sol (cf. Ex. 7a, acima), o qual, em paralelo com o que fizéramos no início da primeira frase, estabelece um pedal para a frase que se inicia em seguida.

The image shows a musical score for the first eight measures of Op. 11/1 by Schoenberg. It is written for voice and piano. The score is in 3/4 time and consists of three systems. The first system is marked 'Mäßige' and 'p'. The second system has a '(H)' marking above the first measure. The third system has '(H)' above the first measure, 'N' above the second, and 'A' above the third. Dynamics include 'pp', 'ppp', 'rit.', and 'viel schneller'. Performance instructions include 'langsamer' and 'viel schneller'.

Exemplo 8: Comentário sobre os compassos iniciais do Op. 11/1 de Schoenberg

Poder-se-ia objetar, quanto ao cunho analítico do comentário composicional, que os aspectos da obra original que este se propõe a desvelar dissessem mais respeito à nova composição (i.e., ao comentário) do que propriamente à obra comentada – e que, neste excerto do Op. 11/1, p. ex., as relações funcionais por nós apontadas seriam pertinentes à nossa intervenção composicional, mas dificilmente ao original de Schoenberg. Esclarecemos, contudo, que a dimensão analítica do comentário composicional não é de modo algum uma idiosincrasia poética de Berio, encontrando correspondência em observações de diversos musicólogos sobre obras que reescrevessem obras anteriores²²; e amparo epistemológico nos trabalhos de Lévi-Strauss e, em especial, Gilles Deleuze²³. Em resumo, assume-se aqui, com base em Deleuze (2006[1968] e 1996[1995]): (1) que todo objeto seja constituído por sua face virtual tanto quanto por sua atualidade (Deleuze 1996, p. 49–50); (2) que o virtual não se oponha ao real, mas possua “plena realidade como virtual” (Deleuze 2006, p. 294); e (3) que o virtual tampouco seja indeterminado (Deleuze 2006, p. 295), muito embora seja múltiplo (Deleuze 1996, p. 49).

Lendo-se a exemplificação acima de nosso procedimento sob a lente de tais fundamentos epistemológicos, há de ficar claro em que sentido a abordagem proposta neste artigo (caso específico da categoria mais geral de comentário composicional) é, para além de sua dimensão criativa, efetivamente

²² Alguns dos quais chegam mesmo a reconhecer que a obra reescrita é, por vezes, capaz de trazer à tona dimensões estruturais latentes que poderiam passar despercebidas a análises puramente teóricas. Ver a esse respeito, por exemplo: os escritos de Szendy sobre as transcrições de Liszt (Szendy 2008, p. 47–59; *id.* 2001, p. 15); Dahlhaus sobre a “instrumentação analítica do *Ricercar* a seis vozes de Bach” criada por Webern (Dahlhaus 1987, p. 181–191); ou ainda Chafe, sobre a expansão madrigalesca por Monteverdi de seu originalmente monódico *Lamento de Arianna* (Chafe 1992, p. 164–185). O próprio Berio, aliás, deixa claro – e de modo bastante enfático quanto a seu valor analítico – que a noção de comentário não se limita de modo algum a sua própria obra, ao afirmar que “[a] melhor maneira de analisar e comentar uma obra musical é escrever uma outra usando materiais da obra original. (...) O comentário mais proveitoso sobre uma sinfonia ou uma ópera sempre foi uma outra sinfonia ou outra ópera” (Berio 1992).

²³ Mais uma vez, remetemos o leitor a Packer (2018). Nesta tese, tomando-se como ponto de partida o procedimento beriano dos *Chemins*, o autor evidencia e analisa processos de comentário composicional em obras de compositores de diversos períodos históricos – de Monteverdi e Bach, a Kurtág e Sciarrino, entre muitos outros –, propondo, a partir disso, um desdobramento conceitual da prática do comentário à luz de noções encontradas no pensamento de Lévi-Strauss e Deleuze, entre outros.

analítica com relação às obras abordadas: por meio da linha instrumental acrescentada – neste caso, ao Op. 11/1 –, o que fazemos é atualizar determinadas virtualidades *da obra original* ([1] as preparações e resoluções plausíveis, em seu contexto diacrônico, para cada formação harmônica ocorrida e, com isso; [2] as relações funcionais latentes entre tais formações), revelando-as, assim, retrospectivamente. Colocado de outro modo, ao atualizar tais virtualidades, explicitamos que estas estivessem latentes na obra original – e que, enquanto latências, a constituíamos.

Assumindo-se além disso que, da perspectiva de nosso quadro teórico, a *estrutura* é entendida como “a realidade do virtual” (Deleuze 2006, p. 294), cabe esclarecer que, com relação aos procedimentos analíticos mais convencionais e estabelecidos na literatura (como a análise schenkeriana, ou por *pitch class sets*), o comentário composicional – bem como, aliás, abordagens de cunho performativo (ver, p. ex., Rink 2002, p. 35–58) – se diferencia sobretudo por uma inversão da ênfase do vetor analítico. Também nós buscamos na atualidade da obra aspectos de sua estrutura – e isso embasa nossas decisões quanto a quais preparações e resoluções atualizar –, mas concentramo-nos, sobretudo, em acessar a estrutura da obra (não é precisamente nisto que consiste a análise?) por seu vetor de reatualização. Em outras palavras, a ênfase aqui é em um percurso da virtualidade à atualidade, mais do que da atualidade à virtualidade – mas, nos dois casos, tangem-se aspectos estruturais da obra analisada.

Feitos tais esclarecimentos, pontuamos que, ao recorrermos ao *comentário composicional*, temos a dupla oportunidade (1) de realizar uma análise *em música* – de modo que pretendemos que a própria partitura e sua execução tenham valor analítico com relação às peças comentadas –; e que, ademais, (2) preserve intactos o contexto e a diacronia da obra original, por se dar – nas palavras de Packer quanto ao *comentário* beriano – “*in loco*, na presença e ao longo de seu objeto” (2018, p. 101).

Sobre o Op. 11/1, propriamente, nosso *comentário* está ainda em andamento, mas pretendemos abordá-lo integralmente em um próximo artigo. De todo modo, para esta exposição inicial de nossa proposta analítica, parecemos mais adequado o Op. 19/6 (1911), o qual é significativamente menos extenso e texturalmente mais simples.

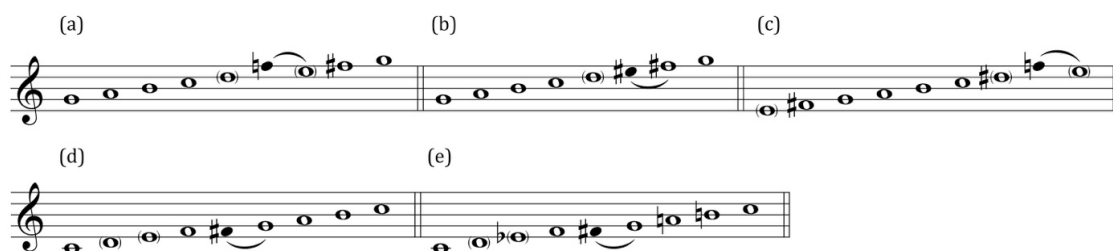
3. Um comentário ao Op. 19/6

Em *Análise Musical na Teoria e na Prática*, originalmente publicado em 1988, Jonathan Dunsby e Arnold Whittall experimentam reportar algumas das formações harmônicas do Op. 19/6 não exatamente a *acordes* que fossem mais convencionais – como o fizemos com relação ao Op. 11/1 –, mas a bases diatônicas que pudessem apontar para esta ou aquela *Tonart* (Dunsby; Whittall 2011, p. 102–103). A ideia é bastante pertinente a uma abordagem de orientação tonal, uma vez que o procedimento de se aludir ou estabelecer uma dada *Tonart* por meio exclusivamente de sua base diatônica – dispensando-se, portanto, a cadência sobre a tônica –, ainda que incomum, não seria novidade em Schoenberg, havendo exemplos disso em compositores tão diversos quanto Corelli e Chopin²⁴.

Para Dunsby e Whittall, o hexacorde formado no c. 1 do Op. 19/6, por exemplo, poderia ser reportado a Sol maior, uma vez que, excetuando-se o Fá \sharp , suas demais notas pertenceriam à base diatônica dessa *Tonart* e que o Sol \sharp se coloca consistentemente como baixo dessa formação (a qual se repete, com alguns acréscimos adiante examinados, nos compassos 3, 5 e 9). A fim de, de algum modo, contemplar em sua interpretação o Fá \sharp – não o dispensando, à maneira de Leichtentritt, como se fosse simplesmente uma “nota falsa” –, os autores colocam que aí estaria sugerida “uma região tonal *expandida* de Sol maior” (Dunsby; Whittall 2011, p. 102, grifo nosso).



Também da perspectiva que ora propomos, não há dificuldade em remeter tal formação a uma base diatônica de Sol: para isso, bastaria que o Fá \flat , dissonante com relação a tal estrutura, pudesse ser resolvido em alguma nota dessa base diatônica – provavelmente um Mi \flat (ver Ex. 10a, abaixo) –, ou que, enarmonizado enquanto Mi \sharp , se resolvesse sobre um Fá \sharp (Ex. 10b). Apenas observamos que, com uma resolução do Fá \flat sobre um Mi \flat , também nos aproximaríamos de uma base de Mi menor (Ex. 10c); e que, semelhantemente, bastaria que, ao invés do Fá \flat , resolvêssemos o Fá \sharp (provavelmente sobre um Sol), para que aproximássemos tal formação de uma base diatônica de Dó maior ou de Dó menor (Ex. 10d e 10e); de modo que, se tal hexacorde comporta a interpretação de Dunsby e Whittall, entendemos que ela não possa ser tomada como unívoca, mas que seja constitutiva de uma centralidade *difusa*.



Exemplo 10: Hexacorde dos compassos 1–2 do Op. 19/6 respectivamente reportado às bases diatônicas: (a) de Sol Maior (por meio de resolução de Fá \flat sobre Mi); (b) de Sol Maior (por meio de resolução de Mi \sharp sobre Fá \sharp); (c) de Mi menor; (d) de Dó maior; (e) de Dó menor

Como já colocado, contudo, *difuso* não significa simplesmente ambíguo, mas ambivalente entre termos especificáveis (no caso, as centralidades de, ao menos, Sol maior, Mi menor e Dó maior/menor) e que possam participar em diferentes intensidades relativas da ambiguidade do objeto. No caso deste hexacorde, tendo reconhecido que sua centralidade seja *difusa*, concordamos com a interpretação de Dunsby e Whittall de que a *Tonart* que nele mais se pronuncia seja a de Sol maior. Para isto, a posição do Sol \flat enquanto baixo certamente contribui, mas acrescentamos aí outro motivo: que as outras tonalidades às quais tal formação pode ser remetida são todas muito próximas de Sol maior – respectivamente, sua relativa menor, sua subdominante e sua subdominante menor –, enquanto que, especialmente entre Mi menor e Dó

menor, suas relações são mais distantes²⁵. Assim, entre todas as tonalidades às quais tal formação possa aludir, consideramos que haja alguma convergência em torno de Sol.

Em nosso *comentário* sobre a peça, propriamente, buscamos explorar tanto a margem de ambiguidade desse hexacorde, como sua convergência sobre Sol. Assim, em suas ocorrências nos compassos 5 e 9 – último da peça –, aproximamos essa formação de uma interpretação em Sol maior, o que realizamos ao tratar o Fá \flat como um Mi \sharp para que este se resolvesse sobre um Fá \sharp (Ex. 11a, abaixo, e Ex. 19, adiante). Neste caso, o Mi \sharp serviu para mitigar, no c. 5, um senso de Mi menor que pudesse concorrer com a *Tonart* de Sol maior que pretendemos pronunciar.



Exemplo 11a: Comentário sobre o Op. 19/6, c. 4–5: hexacorde tratado em Sol maior, conforme Ex. 10b, mais acima

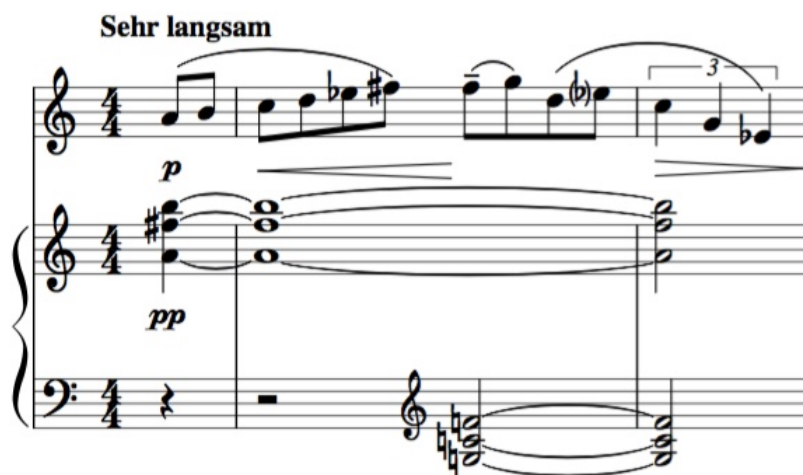
No c. 3, ao contrário, como já no original de Schoenberg um Ré \sharp e um Mi \flat se sobrepunham ao hexacorde em questão, apontando antes para Mi menor do que para Sol, nós optamos por reforçar esse senso de Mi menor resolvendo o Fá \flat sobre um Mi \flat e conectando nossa linha acrescentada à entrada do Ré \sharp no piano (Ex. 11b). Aqui, o Fá \flat acaba por assumir um senso de napolitana do Mi menor.

²⁵ Valemo-nos, neste raciocínio, das ideias de *monotonalidade* e de *regiões tonais*, desenvolvidas por Schoenberg em *Funções estruturais da harmonia* (2001, p. 37–41, 49–53 e 73–98).



Exemplo 11b: Comentário sobre o Op. 19/6, c. 2–3: hexacorde tratado em Mi menor, conforme Ex. 10c, mais acima.

Finalmente, no que diz respeito a esses primeiros compassos da obra, como o Mi menor pronunciado nos compassos 3 e 4 e o Sol maior pronunciado no c. 5 são igualmente próximos, um do outro; e como, por nossa interpretação global da peça, pretendíamos reforçar o senso de Sol maior como uma *Haupttonart* (tonalidade principal); no c. 1 nós optamos por pronunciar, nesse hexacorde, a tonalidade que, dentre as possíveis, fosse a mais distante de Mi menor, ou seja: Dó menor (a qual, lembremos, funcionaria em larga escala como subdominante menor de Sol). Para isso, bastou tratar o Fá# como dissonante (ao invés do Fá \natural), resolvendo-o sobre Sol; e completar com um Ré \natural e um Mi \flat , no movimento melódico da clarineta acrescentada, a base diatônica de Dó menor (Ex. 11c).



Exemplo 11c: Comentário sobre o Op. 19/6, c. 1–2: hexacorde tratado em Dó menor, conforme Ex. 10e, mais acima

Esse procedimento de se enfatizar uma dada *Haupttonart* não por sua presença, mas pela alusão a uma região tonal que, sendo-lhe próxima, ao mesmo tempo afasta alguma tonalidade concorrente, é comum em repertório tonal no mínimo desde os tempos de Bach. No *Prelúdio em Dó maior* (BWV 846, 1722), por exemplo, após uma incursão na região de Sol maior nos compassos 5–11, Bach não restabelece a tonalidade principal diretamente por meio de uma cadência sobre Dó, em que tal acorde teria ainda ares de subdominante de um Sol tonicizado, mas, de maneira provavelmente mais eficaz, o retorno à tônica é antecedido por uma cadência sobre sua subdominante relativa, Ré menor, a qual tem uma função mais clara e próxima em Dó maior do que teria em Sol maior. Na *Sonata a Waldstein* (Op. 53, 1804), por sua vez, Beethoven chega a estabelecer a *Haupttonart* de Dó maior sem que haja, em todo o primeiro grupo temático, sequer uma cadência propriamente sobre Dó maior. As duas cadências com que se inicia o primeiro movimento – respectivamente sobre Sol maior (c. 1–4) e sobre Fá maior (c. 5–7) – apresentam de partida duas regiões tonais próximas à *Haupttonart*, o que contribui para delineá-la; mas relativamente distantes entre si, de modo que cada uma afasta o senso de centralidade que a outra pudesse assumir.

Também um exame por uma perspectiva schenkeriana destes compassos iniciais de nosso comentário sobre o Op. 19/6 pode ser elucidativo de como nossa linha de clarineta, tendo se aproximado primeiro da região de Dó menor (c. 1-2) e em seguida daquela de Mi menor (c. 2–4), contribui para que se estabeleça um senso geral de Sol maior até o início do c. 5, quando esta tonalidade principal é finalmente pronunciada em si mesma. Conforme anotado no Ex. 12, abaixo, poderíamos entender que o baixo em Sol, prolongado por todo o trecho, suporte, como consonância, a base diatônica de Sol maior; que a passagem que alude a Dó menor permite que o Fá \flat dissonante se sustente até sua rearticulação no c. 3, quando, juntamente ao Ré \sharp do piano original, será finalmente resolvido sobre o VI grau, Mi \flat ; e que, no c. 5, já não haveria propriamente um Fá \flat , mas uma transformação do Mi em Mi \sharp , o qual passa a funcionar como uma aproximação cromática a Fá \sharp .

The image shows a musical score for piano, measures 1 to 5. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over measures 1-5. The bass clef staff contains a single note in measure 1 and a trichord in measure 5. Labels 'cp.1', 'cp.2', 'cp.3', and 'cp.5' are placed above the treble staff. A Roman numeral 'I' is placed below the bass staff.

Exemplo 12: Comentário sobre o Op. 19/6, c. 1–5, representação em notação schenkeriana

Nos compassos 5 a 7, ao mesmo tempo em que se intensifica o movimento harmônico do piano original, nossa intervenção pôde ser mínima. Tendo um senso de Sol maior assumido suficiente proeminência no primeiro tempo do c. 5, o tricorde Dó–Fá–Si_b (terceiro tempo) mais facilmente se incorpora ao contexto de um centro em Sol, qualificando-o como menor. Certamente contribui para essa interpretação o fato de Si_b ter ocupado até então a voz superior e de o Si_b, embora oitava abaixo, manter essa posição. De nossa parte, buscamos aprofundar o senso de uma incursão em Sol menor por meio de uma descida escalar típica de seu I para seu V grau (Sol–Fá_b–Mi_b–Ré; ver Ex. 13, pouco adiante), mas, de resto, diferentemente do tratamento conferido aos compassos anteriores, não foi necessária aqui qualquer preparação ou resolução, propriamente. (É aliás interessante notar como a dissonância que julgamos mais relevante nos compassos iniciais e que foi neles mais intensamente trabalhada – a saber, o Fá_b – pode ocorrer agora, já estruturalmente resolvida, de maneira tão fluida, tão melodicamente integrada.)

No último tempo do c. 5, por sob o tricorde Dó–Fá–Si_b, Schoenberg escreve uma formação incomumente convencional: uma espécie de Mi dominante (Mi–Ré–Sol_#) em posição fundamental e, ademais, acentuado²⁶.

²⁶ Citando Mitchell (1985, p. 526), McKee (2005, p. 133) aponta que Mi maior seria “a tonalidade visionária, celeste, para Mahler” – o que faz sentido, se lembrarmos da seção final de *Das himmlische Leben*, com que se encerra a *Sinfonia nº 4* (1900), ou da entrada do coro no “*accende lumen sensibus*”, da primeira parte da *Sinfonia nº 8* (1906) – e que, tendo sido o Op. 19/6 composto sob as impressões causadas pela morte e pelo funeral de Mahler, o Mi agudo do c. 3 e o Mi maior do c. 5 teriam aqui uma conotação mística (cf. McKee 2005, p. 133–135, 138 e 141). A

Mesmo considerado em simultaneidade com o Dó–Fá–Si₃, sustentado na mão direita, ele pode ser facilmente remetido a repertório do séc. XIX: o Si₃ representaria uma quinta rebaixada; enquanto que a nona e a décima terceira, respectivamente representadas pelo Fá e pelo Dó, são encontradas, p. ex., em Brahms (Op. 117/2, c. 8–9), ou – se aceitarmos a interpretação de Kurth – naquele mesmo acorde do c. 10 do prelúdio de *Tristão*, em nosso Ex. 1, mais acima.

Para interpretar esse Mi dominante do c. 5, olhemos antes para o c. 7: também aqui, a linha escrita por Schoenberg pode ser reportada a uma dominante – neste caso, um Ré, dominante da tonalidade que entendemos ser a mais pronunciada na peça. Ao acrescentarmos a linha de clarineta a esta passagem, buscamos acentuar o aspecto de Ré dominante deste c. 7 de duas maneiras. Primeiramente, cuidamos de antecipar e sustentar, na clarineta, o Ré₄ agudo (que no piano ocorrerá no segundo tempo do c. 7), de modo que o Dó₃ que ocorre no médio-grave soasse dissonante e mais sensivelmente se assemelhasse a uma aproximação cromática ao Ré₄. Além disso, nós completamos com um Lá₃, suportado pelo Fá₃ da linha grave, o acorde convencional ao qual a passagem remeteria: tendo sido o Dó₃ tratado como um ornamento, ficamos com Ré (fundamental), Fá₃, o Lá acrescentado pela clarineta e um Mi₃, nona bemol a qual dispensa explicações em um acorde de dominante. A sétima, Dó, virá no início da próxima frase, sendo por nós tratada, no denso acorde do c. 8 (como veremos pouco adiante), como uma suspensão, o que vem a fortalecer o senso de seu vínculo com a formação do c. 7.

dimensão simbólica da obra explicaria, assim, a presença tão explícita, para os padrões de Schoenberg à época, de uma morfologia tão convencional.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef. The middle and bottom staves are a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The music is in a minor key, indicated by the key signature of one flat. The score covers measures 5, 6, and 7. Measure 5 starts with a piano (*pp*) dynamic. Measure 6 features a piano (*ppp*) dynamic. Measure 7 begins with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction "mit sehr zartem Ausdruck". There are various musical notations including slurs, ties, and triplets.

Exemplo 13: Comentário sobre o Op. 19/6, c. 5–7

Uma vez que se tenha reportado a formação do c. 7 a um Ré dominante, o Mi dominante que fora mais explicitamente desenhado nos compassos 5 e 6 parece assumir um duplo papel. Por um lado, em termos melódicos, desenha-se entre essas duas formações uma espécie de movimento sequencial: não seria, afinal, apenas a fundamental atribuída a cada uma delas que desceria aí um grau, de Mi para Ré, mas também na região de tenor se repete um gesto da terça para a nona de cada uma dessas dominantes aludidas (Ex. 14, pouco abaixo). Além da coesão dada pelo registro, ambos os gestos são sincopados e, em ambos, Schoenberg anota um *decrescendo* da primeira para a segunda nota.

Também em termos harmônicos esse Mi dominante marcaria o início de um movimento em direção ao Ré do c. 7. Primeiramente, porque o Lá, que completaria um movimento por quintas em sua direção, está implícito já no Mi dominante – e sua elisão não deve ser surpreendente em uma obra escrita mais de 50 anos após o já referido prelúdio de *Tristão e Isolda*²⁷ (cf. Ex. 1, mais acima). Em segundo lugar, porque o Mi dominante não apenas se aproxima de Ré, mas, ao operar uma transformação do Sol \flat em Sol \sharp , se afasta da centralidade de Sol que fora estabelecida nos primeiros 4 compassos. Também aqui uma representação de nosso *comentário* em notação schenkeriana pode ser elucidativa:

²⁷ Mais de 50 anos após *Tristão e Isolda* e quase 280 anos após uma certa passagem de Monteverdi, semelhante tanto em termos de progressão como em relevância estrutural: os compassos 142 a 145 de *Zefiro torna, e di soavi accenti*, SV 251 (1632).

Exemplo 14: Comentário sobre o Op. 19/6, c. 5–7, representação em notação schenkeriana.

Ao menos pela perspectiva de nossa abordagem, a densa formação do c. 8 é, em si mesma, especialmente ambígua. Para percebê-lo, basta que o leitor tente decidir quais dentre as nove notas que a constituem demandariam resolução e quais não, em função de remeter tal formação a estruturas que pudessem ter ocorrido em estágios anteriores da tonalidade funcional.

Exemplo 15: Op. 19/6, formação do c. 7

Uma vez, contudo, que nossa interpretação do restante da peça está, a essa altura, bem estabelecida, temos onde nos balizar, tanto local como globalmente, para eleger nessa passagem os aspectos de sua *difusa* funcionalidade a serem pronunciados. Recapitulando, tivemos, basicamente: o estabelecimento, até o c. 5, de Sol maior enquanto *Haupttonart*; um movimento, entre os compassos 5 e 7, rumo à sua dominante (ou seja, Ré); e, no c. 9, como melhor veremos pouco adiante, tornaremos a pronunciar uma centralidade em

Sol (maior/menor). Assim, essa formação do c. 8 se insere no ponto da obra em que seria tradicionalmente esperado um *Durchführung*²⁸ (*desenvolvimento*), ou seja, a sessão que, em termos harmônicos, estaria encarregada de postergar um retorno estrutural à tônica, de intensificar a dissonância estrutural decorrente de seu afastamento (com o que a densidade harmônica da formação em questão é certamente condizente) e de, ainda assim, acabar por transicionar de volta à tonalidade principal (cf. Rosen 1980, p. 229, 262–263 e 275).

Com tudo isso em vista, interpretamos o c. 8 da seguinte maneira:

- Primeiramente, o Dó# no baixo e as duas últimas notas a serem articuladas, Mi_b e o Sol_b, podem delinear uma dominante do Ré dominante, seja propriamente um Lá dominante com quinta rebaixada, seja um Mi_b, o qual seria dominante de Ré por substituição de trítone.
- A maneira como o hexacorde principal da peça é sempre apresentado, com os tricordes superior e inferior atacados em defasagem, permite que o Lá–Fá#–Si do início do c. 9 seja tratado como representante de um Ré dominante com décima terceira, sobre o qual, portanto, a formação do c. 8 resolveria.
- O grupo das 7 notas que primeiro são atacadas no c. 8 contém em seu registro médio as 4 notas equivalentes a um Mi dominante, o qual funcionaria como dominante do Lá dominante, ou como dominante por substituição de trítone do Mi_b dominante. Com relação a esse Mi dominante, o Fá# seria entendido enquanto uma nona. Duas outras notas, contudo, demandariam maiores explicações:
 - se o Fá#, enquanto nona, estaria em um registro incomum, o Dó# no baixo, se pensado enquanto décima terceira, não seria apenas excêntrico, mas talvez chegasse a descaracterizar o Mi dominante. Ele tampouco pode operar aí como um retardo de sexta, pois que, não se resolvendo sobre um Si no piano original, também a clarineta acrescentada não teria, por conta de sua extensão, condições de assim

²⁸ Também em termos motivicos, aliás, esse oitavo compasso pode ser compreendido como uma espécie de *Durchführung*, por combinar de maneira extremamente concisa uma série de elementos do restante da obra: o tricorde da mão esquerda (Dó#–Fá#–Si) tem mesma formação intervalar, quartal, da parte inferior daquele hexacorde principal (Sol–Dó–Fá_b), mas com a mesma nota superior (Si_b) do hexacorde como um todo; o tetracorde da mão direita recupera o Mi dominante do c. 5 e, acrescido do Dó_b, restitui-lhe o caráter quase hexatônico que tinha então; e os movimentos de semitom em ambas as mãos remetem, respectivamente, à melodia superior dos compassos 3–4 (quase com as mesmas notas, aliás: Mi–Mi_b agora, em lugar de Ré#–Mi–Ré#) e ao gesto melódico na região de tenor reiterado nos compassos 6 e 7.

na região de tenor do piano. Seguindo a linha em descida escalar, o Lá₄ da clarineta vem a enharmonizar o Sol₄ (que fora atacado pelo piano no mesmo registro), para resolvê-lo em um Sol₃. Completando a descida, o Fá₃–Mi₃ tanto ecoa uma das resoluções que o próprio piano havia já operado, como encontra no Mi₃ uma nota pivô para que, junto a um Lá e um Fá₃ – antecipados com relação ao tricorde que abrirá o c. 9 –, se desenhe o Ré dominante em que a esse *Durchführung* condensado caberia desembocar.

The image shows a musical score for Op. 19/6, c. 8. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff has a descending scale with a trill on the final note, marked with a '3' and a 'p' dynamic. The grand staff has a piano part with a descending scale and a clarinet part with a trill. Dynamics include 'mp', 'p', 'pp', and 'ppp'. The instruction 'genau im Takt' is written below the piano part.

Exemplo 17: Comentário sobre o Op. 19/6, c. 8

Sobre o Ré₃, atacado entre as primeiras sete notas da formação e não resolvido nem pelo piano nem pela clarineta acrescentada, este funciona aqui como um pedal, contribuindo para um senso de prolongamento do Ré dominante desenhado no c. 7 rumo ao Ré dominante aludido entre o final do c. 8 e o início do c. 9. Nesse sentido, aliás, a passagem não seria muito diferente dos instantes finais do *Durchführung* do primeiro movimento da *Sinfonia n.º 40* (1788) de Mozart.

The image shows a musical score for Mozart's Sinfonia n.º 40, c. 164-166 (redução). It consists of two staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff has a descending scale with a trill on the final note, marked with a 'p' dynamic. The grand staff has a piano part with a descending scale and a clarinet part with a trill.

Exemplo 18: Mozart: *Sinfonia n.º 40*, c. 164–166 (redução)

No último compasso, Schoenberg retorna ao hexacorde inicial e, a exemplo do que fizéramos no início do c. 5, tornamos aqui a pronunciar uma

centralidade em Sol maior por meio da enarmonização do Fá \sharp enquanto Mi \sharp e seu correspondente tratamento enquanto aproximação cromática ao Fá \sharp . Também como no c. 5, entendemos aqui que o Si \flat (agora no registro grave) funcione como uma transformação do Si \sharp , conduzindo-nos a Sol menor nos instantes finais da peça. Quanto ao Lá \flat grave, este parece aprofundar uma incursão nas regiões mais bemóis de Sol, como se rapidamente rumássemos de Sol maior a Sol menor até aludirmos, finalmente, à sua variante frígia²⁹, com o característico II grau rebaixado. Para não perdermos aliás, com esse movimento, o senso de uma centralidade em Sol, sincronizamos ao Lá \flat um Fá \sharp na clarineta, encerrando a peça em suspenso, em uma espécie de dominante italiana de Sol.

Exemplo 19: Comentário sobre o Op. 19/6, c. 9

Eis na próxima página, por inteiro, nosso comentário sobre o Op. 19/6 (Ex. 20):

²⁹ Ao apontar o frígio como o único modo a sobreviver, no séc. XVII, ao sistema de tonalidades maior e menor, Bukofzer pontua como os acordes de napolitana e aqueles de sexta aumentada constituiriam legados seus na tonalidade dos séculos seguintes (Bukofzer 1975 p. 386).

Sehr langsam

The image displays a musical score for Op. 19/6, featuring piano and vocal parts. The tempo is marked *Sehr langsam*. The score is written in 4/4 time and includes various dynamic markings such as *p*, *pp*, *mp*, and *pppp*. Performance instructions include *mit sehr zartem Ausdruck*, *genau im Takt*, and *wie ein Hauch*. The score consists of three systems of staves, with the piano part on the left and the vocal part on the right. The piano part includes a bass line and a treble line, while the vocal part is on a single staff. The score is marked with *pppp* at the end of the piece.

Exemplo 20: Comentário sobre o Op. 19/6

... e, abaixo, uma representação em notação schenkeriana do comentário em sua globalidade:

Exemplo 21: Comentário sobre o Op. 19/6, representação em notação schenkeriana

Como se vê, nós não chegamos apenas em um plano tonal que abarcasse a obra como um todo – em oposição aos “resquícios fantasmagóricos de tonalidade tradicional” aos quais J. Straus clama limitarem-se abordagens de orientação tonal à música dita “atonal” ou “pós-tonal” (Straus 2005, p. 131) –, mas em um plano surpreendentemente convencional, com estabelecimento de uma *Haupttonart*, transição rumo à dominante, *Durchführung* e retorno à *Haupttonart*. Se, em nossa interpretação, essa *Haupttonart* foi estabelecida antes por alusões a regiões que lhe fossem próximas e que convergissem sobre si, também na *Waldstein*, mais de cem anos antes, isso acontece; se há passagens em que as regiões tonais são aludidas apenas por suas bases diatônicas, temos precedente disso já em Chopin, se não antes; e se a pré-dominante seria aqui apenas sugerida por sua própria dominante individual, sem de fato vir a ocorrer, o procedimento tem forte sabor wagneriano.

O aspecto mais incomum de todo o plano a que nossa interpretação chegou encontra-se nos últimos instantes da obra, com esse movimento final de uma tonalidade principal maior em direção, respectivamente, às suas variantes menor e frígia. Talvez, contudo, melhor façamos em interpretar esse traço de uma perspectiva expressiva, simbólica, do que construtiva, funcional. Sabe-se que essa sexta peça do Op. 19, datada de 17 de junho de 1911, foi escrita sob as impressões deixadas em Schoenberg pelo funeral de Mahler (Wellesz 1921, p.

39; Newlin³⁰ 1954, p. 247), ocorrido cerca de um mês antes e retratado por Schoenberg também em um quadro, pintado nos dias seguintes ao evento (Fig. 1). Sem que nos delonguemos em torno da dimensão semântica da peça e sua relação com a morte e o funeral de Mahler – não é, afinal, o escopo deste trabalho e, ademais, há um minucioso artigo de McKee (2005, p. 121–151) a esse respeito, o qual recomendamos ao leitor interessado –, limitamo-nos a nos indagar: quer o gesto derradeiro da peça represente “a morte física de Mahler”, seu “último suspiro” (McKee 2005, p. 135–136, 139 e 141), ou já (como tão bem captado pelo Schoenberg pintor) o abismo da cova, em sua materialidade inexorável, não estaria essa incursão no mundo dos bemóis a colaborar com a descida de registro, com a densidade tímbrica desse Lá₃ ao piano e com o emudecimento dinâmico, para a construção de uma impressão de profundidade e escuridão em meio à delicada luminosidade dos sinos quartais? – em meio ao raio de sol que romperá no instante mesmo do sepultamento?

³⁰ Newlin, que fora aluna de Schoenberg na UCLA a partir de 1938, ouviu provavelmente do próprio compositor o relato que merece ser aqui transcrito: “Mas quando chegou o momento de o caixão [de Mahler] ser baixado à cova, um raio de sol rompeu por entre as nuvens. Tudo isso foi, em uma das composições mais conhecidas de Schoenberg, apresentado em poucos compassos, com excepcional sensibilidade e empatia. Trata-se das *Seis pequenas peças para piano*, Op. 19, de 1911. Na última peça ouvem-se soar os sinos, suaves e irrealis como uma lembrança, uma folha murcha de um passado triste, uma contraparte musical do nostálgico livro *Das Grab in Wien* [O túmulo em Viena], de Paul Stefan” (Newlin 1954, p. 247).



Figura 1: Schoenberg: *Begräbnis von Gustav Mahler*, 1911

4. Considerações finais

Apresentamos, neste artigo, um procedimento analítico voltado a obras geralmente tidas como pós-tonais e desenhado para que nelas pudéssemos não apenas reconhecer, mas também evidenciar relações harmônicas funcionais tanto locais como de larga escala. Conforme exposto, nosso procedimento consiste, basicamente, em acrescentar à obra analisada uma linha instrumental que opere, em cada formação harmônica, preparações e resoluções que

demonstrem como tal formação poderia – ou “quase poderia” – ter acontecido ainda antes de 1908, em um estágio anterior, portanto, da tonalidade funcional. Em outras palavras, por meio de nossa linha acrescentada, percorremos em sentido inverso os processos *emancipatórios*, efetivos ou hipotéticos, que pudessem ter levado, no seio e nos termos de uma tonalidade pré-1908, a cada formação harmônica da obra analisada. Valendo-nos, ademais, das específicas ambiguidades de cada formação, i. e., da margem que cada uma deixa para ser funcionalmente interpretada desta ou daquela maneira, podemos, a cada momento, eleger e ressaltar aqueles aspectos de sua *difusa* funcionalidade que a insiram, no contexto da peça analisada, em um plano mais amplo e significativo de relações funcionais. Exemplificamos, finalmente, nosso procedimento com uma análise do Op. 19/6 de Schoenberg.

Tendo em vista a antiga discussão acerca de abordagens de orientação tonal-funcional ao repertório em questão, pontuamos aqui alguns aspectos de nossa análise que cremos responder às principais objeções a abordagens desse tipo. Primeiramente, ao contrário do que Straus (2005) objetava, nossa análise não apenas não se limitou a reconhecer “resquícios fantasmagóricos de tonalidade tradicional”, como, ao contrário, construiu (com base em virtualidades objetivas do original) uma interpretação funcional para a obra em sua globalidade, chegando, aliás, a um plano harmônico surpreendentemente convencional, envolvendo o estabelecimento de uma *Haupttonart*, uma transição rumo à sua dominante, uma passagem com as características harmônicas de um *Durchführung* e um retorno à *Haupttonart*.

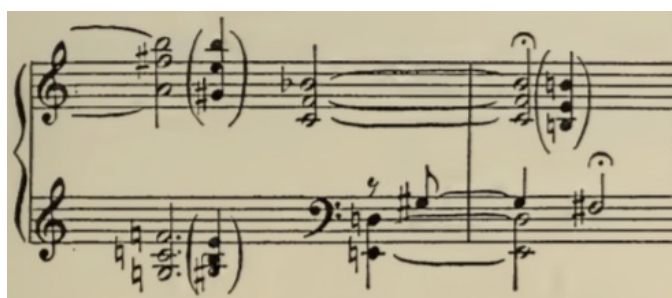
Também ao contrário do que observáramos na análise de Leichtentritt (1951) do Op. 11/1 – em que diversos acordes e notas eram simplesmente desconsiderados, sendo rotulados como “falsos” –, nossa análise levou em conta *cada nota* da obra analisada, inclusive conferindo relevância a traços harmônicos que poderiam passar facilmente despercebidos em termos de suas implicações funcionais. Note-se, por exemplo, como as pequenas diferenças entre os compassos 1, 3 e 9 tiveram papel crucial para que remetêssemos cada um desses três compassos, tão semelhantes entre si, a centralidades locais diferentes, contribuindo, assim, para o desenho em larga escala a que chegou nossa interpretação da obra. Há aí, aliás, um terceiro aspecto de nossa análise a se ressaltar: que, em nossa abordagem, as ambiguidades não fossem tomadas por contradição – como o faz Straus (2005) com relação às análises que

encontraram no Op. 11/1 diferentes *Haupttonarten* –, mas que fossem, ao contrário, assumidas como constitutivas da obra e contempladas, na medida do possível, ao longo do processo analítico. Note-se, nesse sentido, como nas diferentes ocorrências do hexacorde principal da peça, ao invés de insistirmos em uma afirmação de Sol maior, nós optamos por valorizar seu caráter *difuso*, nele pronunciando ora Sol maior, ora Dó menor ou Mi menor – e note-se, ademais, o fato de que tal procedimento não foi de modo algum disruptivo do plano tonal a que chegamos.

Especificamente com relação a nossa abordagem, poder-se-ia objetar que o Op. 19/6 não tem uma linha de clarineta e continuará, em si mesmo, não tendo. O que nossa análise faz, contudo, é (1) estabelecer um estágio intermediário entre a obra abordada e uma linguagem harmônica mais amplamente aceita como tonal e, pela interposição desse estágio intermediário, (2) ressaltar aquela “diferença gradual” entre a tonalidade de Schoenberg e as tonalidades de Wolf, Mahler ou R. Strauss. Nesse sentido, com relação a esta *outra* obra em que resultou nossa análise – uma nova obra, para piano e clarineta, escrita mais de cem anos após o original –, a obra original pode ser retrospectivamente ouvida como uma versão *emancipada*, a qual, tendo tido os passos de sua *emancipação* reconstituídos (ainda que em um plano especulativo), tende a se tornar mais *compreensível* – para usarmos o termo de Schoenberg – nos termos da tonalidade. Ademais, pontuamos que, não tendo em si mesma uma parte de clarineta, a peça analisada ainda assim *comporta*, nos termos de uma tonalidade relativamente convencional (e cuidamos de mostrar precedentes em repertório para cada passo de nossa análise), não apenas a linha por nós acrescentada, mas também o plano funcional em larga escala nela implicado, de modo que tal linha *atualiza* e dá assim consistência a um plano tonal constituinte da obra, em sua face virtual. Dito de outro modo, a atualização de tal plano é uma demonstração, *a posteriori*, de sua realidade enquanto um virtual da obra.

Isso não significa que, em nosso entendimento, o Op. 19/6 tão simplesmente *esteja* em Sol maior: não clamamos, afinal, que nossa linha e o plano tonal nela implicado sejam os únicos que a obra admita. *Leichtentritt*, por exemplo, parece enxergar com muita convicção que a mesma peça esteja em Mi maior (*Leichtentritt* 1951, p. 444–445) e, de fato, nos parece possível (trata-se de um experimento futuro a realizarmos) elaborar uma linha de clarineta que

busque evidenciar, na mesma obra, um plano tonal em torno dessa *Haupttonart*. Conforme se vê no Ex. 22, contudo, a interpretação de Leichtentritt parece demandar maior intervenção composicional para pronunciar-se do que aquela que neste artigo apresentamos. Assumindo-se que a obra comporte, como virtualidade, também um plano em Mi maior, entendemos que um tal plano coexistiria *difusamente* com o plano em Sol maior por nós apontado e, em especial, que, se o plano em Mi maior de fato demandar maior intervenção do que o plano em Sol maior e/ou for menos coeso do que este, então, nessa coexistência *difusa*, o plano em Sol maior será, de nossa perspectiva, um constituinte mais intenso da tonalidade latente na obra do que aquele em Mi maior. *Difuso*, como já colocado, não significa indeterminadamente ambíguo, mas ambivalente entre termos especificáveis, com diferentes intensidades relativas e diacronicamente dinâmicos. (Para colocar as questões nos termos de Deleuze, lembremos que a multiplicidade do virtual não se confunde de modo algum com indeterminação [Deleuze 2006, p. 295; 1996, p. 49; cf. p. 18, acima]. É precisamente tal propriedade do virtual, aliás, que torna uma obra como esta de Schoenberg tão convidativa ao jogo composicional: há aí uma abertura objetiva, uma lacuna carregada de sentidos os quais, enquanto virtualidades que lhe são próprias, poderão tornar-se ponto de partida para novas intromissões criativas, vindo a ser atualizados diferentemente por cada compositor que revise a obra.)



Exemplo 22: Op. 19/6, c. 5–6, com resoluções em Mi maior entre parênteses, conforme Leichtentritt (1951, p. 445).

Se não clamamos que nossa linha acrescentada e nossa interpretação da obra sejam as únicas possíveis, esclarecemos que tampouco buscamos, com nosso procedimento, sobrepujar quaisquer outros métodos analíticos. Nesse sentido, há de se notar, por exemplo, como nós ocasionalmente esclarecemos nossa análise por meio de uma abordagem schenkeriana, ou como viemos a

complementá-la com a abordagem de McKee (2005), de cunho paradigmático. O que reivindicamos é, mais simplesmente, que nossa abordagem seja especialmente adequada ao objetivo de se reconhecer e evidenciar relações funcionais locais e de larga escala latentes em obras ditas “pós-tonais”. Atribuímos tal adequação ao caráter histórico da *emancipação da dissonância*, a qual, tratando-se de um processo – e não se limitando a um evento sumário ocorrido em 1908 –, pode ser percorrida, tal como o temos feito, em sentido inverso.

Por fim, lembrando que o presente artigo decorre de um projeto de pesquisa em andamento, o qual visa explorar o alcance e os limites do procedimento analítico ora apresentado, colocamos aqui algumas hipóteses e questões, as quais correspondem a nosso horizonte de pesquisa. Primeiramente, temos por hipótese que o método seja tão mais desafiado e tensionado quanto maior a densidade e ritmo harmônicos da obra analisada e quanto menos linear sua textura – o que pretendemos investigar justamente realizando *comentários* sobre obras progressivamente mais densas e texturalmente complexas. Nesse sentido, o Op. 11/1, por exemplo (sobre o qual estamos correntemente escrevendo um *comentário*), é certamente mais desafiador do que o Op. 19/6.

Em segundo lugar, considerando-se que nós temos já escrito um *comentário* sobre o Op. 63/1 de Scriabin (a ser ainda publicizado) e que Scriabin tem uma linguagem distinta daquela de Schoenberg, perguntamo-nos se haveria, com relação a nosso método, algum limite concernente à linguagem da obra analisada – para além, evidentemente, de que ela esteja circunscrita em uma afinação temperada. Será que nosso método se aplica igualmente às obras dodecafônicas de Schoenberg e Webern, por exemplo? Ou ainda a compositores que por outros caminhos abandonaram a tonalidade, como Bartók ou Villa-Lobos (cujo *O passarinho de panno* pretendemos ainda analisar)?

Finalmente, como já colocado, pretendemos explorar a possibilidade de se escrever linhas diferentes sobre uma mesma obra, as quais impliquem planos tonais igualmente distintos. Residiria aí, por um lado, um aprofundamento sobre a dimensão *difusa* das *funcionalidades latentes* que entendemos operar no repertório abordado. Por outro lado, a possibilidade de intromissões diversas sobre uma mesma obra – inclusive, potencialmente, por compositores e analistas distintos – junta-se ao próprio caráter composicional de nossa

abordagem analítica para situá-lo em todo um outro ramo de pesquisa (o qual foi, em alguns momentos deste artigo, já tangenciado): o de uma reflexão em torno do próprio potencial analítico da composição – ou, mais amplamente, de uma compreensão da composição enquanto forma de construção de conhecimento.

Referências

1. Adler, Guido. 1904. *Richard Wagner: Vorlesungen gehalten an der Universität zu Wien*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
2. Bailey, Robert. 1985. *An Analytical Study of the Sketches and Drafts*. In: Bailey, Robert (Ed.). 1985. *Wagner: Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde*, p. 113–146. New York: W. W. Norton & Company.
3. Berio, Luciano. 1992. *Chemins V* (author's note). Disponível em: <<http://www.lucianoberio.org/chemins-v-authors-note?626404300=1>> (último acesso: 24/06/2023).
4. _____. 2006[1993/1994]. *Remembering the Future*. Cambridge: Harvard University Press.
5. Brinkmann, Reinhold. 2000[1969]. *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11: Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
6. Bukofzer, Manfred F. 1975[1948]. *Music in the Baroque Era: from Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton & Company.
7. Chafe, Eric. 1992. *Monteverdi's Tonal Language*. New York: Schirmer Books.
8. Dahlhaus, Carl. 1978. *Emanzipation der Dissonanz*. In: Dahlhaus, Carl. 1978. *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur neuen Musik*, p. 146–153. Mainz: Schott.
9. _____. 1987. *Analytical instrumentation: Bach's six-part ricercar as orchestrated by Anton Webern*. In: Dahlhaus, Carl. 1987. *Schoenberg and the New Music*, p. 181–191. New York: Cambridge University Press.
10. Deleuze, Gilles. 1996[1995]. *O atual e o virtual*. In: Alliez, Éric. 1996. *Deleuze filosofia virtual*, p. 47–57. Tradução de Heloisa B. S. Rocha. São Paulo: Editora 34.
11. _____. 2006[1968]. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal.

12. Dunsby, Jonathan; Whittall, Arnold. 2011. *Análise Musical na Teoria e na Prática*. Tradução de Norton Dudeque. Curitiba: Ed. UFPR.
13. Fétis, François-Joseph. 1867[1844]. *Traité Complet de la Théorie et de la Pratique de l'Harmonie*. Paris: Brandus et Dufour.
14. Forte, Allen. 1972. *Sets and Nonsets in Schoenberg's Atonal Music*. *Perspectives of New Music*, v. 11, n. 1, p. 43–64.
15. _____. 1973. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press.
16. Haimo, Ethan. 1996. *Atonality, Analysis, and the Intentional Fallacy*. *Music Theory Spectrum*, v. 18, n. 2, p. 167–199.
17. Kurth, Ernst. 1920. *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"*. Berlin: Max Hesses Verlag.
18. Leichtentritt, Hugo. 1951. *Musical Form*. Cambridge: Harvard University Press.
19. Martin, Nathan. 2008. The Tristan Chord Resolved. *Intersections*, v. 28, n. 2, p. 6–30.
20. McKee, Eric. 2005. On the Death of Mahler: Schoenberg's Op. 19, No. 6. *Theory and Practice*, v. 30, p. 121–151.
21. Mitchell, Donald. 1985. *Gustav Mahler: Songs and Symphonies of Life and Death*. Berkeley: University of California Press.
22. Nattiez, Jean-Jacques. 1990. Semiologia musical e pedagogia da análise. Tradução de Régis Duprat. *Opus*, v. 2, n. 2, p. 50–58.
23. Newlin, Dika. 1954. *Bruckner Mahler Schönberg*. Wien: Bergland Verlag.
24. Nüll, Edwin von der. 1932. *Moderne Harmonik*. Leipzig: Kistner und Siegel.
25. Ogdon, Will. 1981. How Tonality Functions in Schoenberg's Opus 11, Number 1. *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, v. 5, n. 2, p. 169–181. Los Angeles: University of Southern California.
26. Oliveira, Francisco Z. 2018. *Tonalidade e seus desvios: reconhecimento e elaboração composicional de relações funcionais em meio a procedimentos harmônicos não funcionais*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo.
27. Packer, Max. 2013. *Latência, ressonância, abertura: um estudo sobre o pensamento composicional de Luciano Berio*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp.

28. _____. 2018. *Dobra, redobra, desdobra: comentário e abertura composicional de obras musicais*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo.
29. Perle, George. 1981[1962]. *Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*. 5th ed. Berkeley: University of California Press.
30. Rink, John. 2002. Analysis and (or?) performance. In: Rink, John (Ed.). 2002. *Musical Performance: A Guide to Understanding*, p. 35–58. Cambridge: Cambridge University Press.
31. Rosen, Charles. 1980. *Sonata Forms*. New York: W. W. Norton & Company.
32. Schoenberg, Arnold. 1922. *Harmonielehre*. Wien: Universal-Edition.
33. _____. 1950[1933/1947]. Brahms the Progressive. In: Schoenberg, Arnold. 1950. *Style and Idea*, p. 52–101. New York: Philosophical Library.
34. _____. 1950[1941]. Composition with Twelve Tones. In: Schoenberg, Arnold. 1950. *Style and Idea*, p. 102–143. New York: Philosophical Library.
35. _____. 1976[1934]. Probleme der Harmonie. In: Schoenberg, Arnold. 1976. *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, p. 219–234. Frankfurt: S. Fischer.
36. _____. 1995. *Schoenberg – Busoni Schoenberg – Kandinsky: Correspondances, textes*. Traduções de D. Haefliger, A. Courvoisier, E. Politi, P. Albèra, C. Russi, O. Mannoni e V. Barras. Genève: Éditions Contrechamps.
37. _____. 2001. *Harmonia*. Tradução de Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP.
38. _____. 2004[1948]. *Funções estruturais da harmonia*. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera.
39. Simms, Bryan R. 2000. *The atonal music of Arnold Schoenberg, 1908–1923*. New York: Oxford University Press.
40. Straus, Joseph. 2005. *Introduction to Post-Tonal Theory*. 3rd ed. Upper Saddle River: Prentice Hall.
41. Szendy, Peter (org.). 2001. *Arrangements – Dérangements : la transcription musicale aujourd'hui*. Paris: L'Harmattan.
42. _____. 2008. *Listen: a history of our ears*. New York: Fordham University Press.
43. Tenney, James. 1988. *A History of 'Consonance' and 'Dissonance'*. New York: Excelsior Music Publishing Co.

44. Webern, Anton. 1960[1933]. *Der Weg zur Neuen Musik*. Wien: Universal Edition.
45. Wellesz, Egon. 1921. *Arnold Schönberg*. Leipzig: E. P. Tal & Co. Verlag.