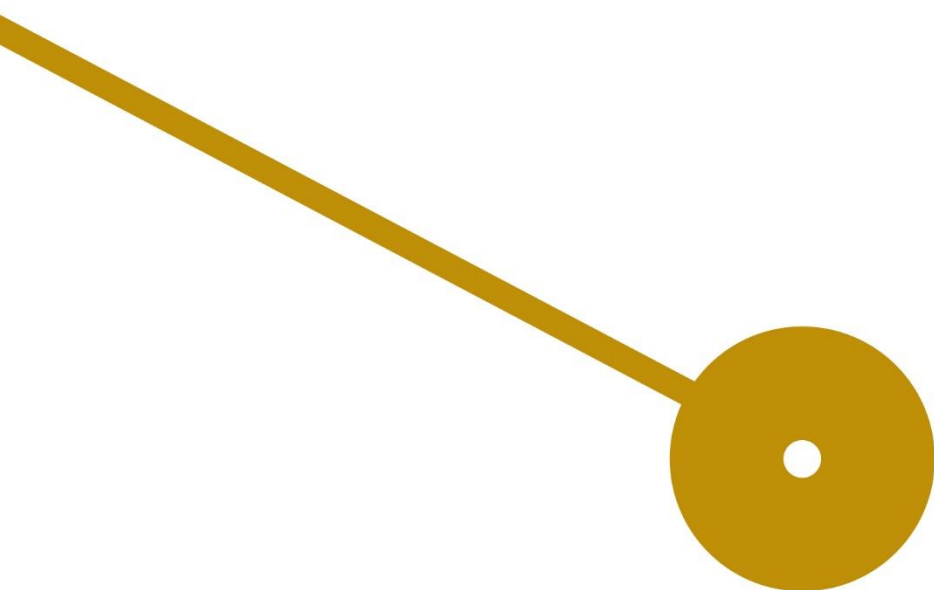


# A. Schoenberg e a herança de J. Brahms

Francisco de Oliveira Guedes Seabra

01/2021



**M**

MESTRADO

MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA

PIANO

# A. Schoenberg e a herança de J. Brahms

Francisco de Oliveira Guedes Seabra

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música – Interpretação Artística, especialização Piano

Orientador

Prof<sup>ª</sup>. Doutora Madalena Abranches de Soveral Torres

## Resumo

A presente monografia tem como objetivo analisar a relação entre a música de Arnold Schoenberg e Johannes Brahms, partindo das obras apresentadas no recital final de mestrado em piano. O foco desta análise incide sobre as características composicionais que Schoenberg integra no seu processo criativo e cuja origem esteja intimamente ligada à tradição Germânica e particularmente a Brahms. Paralelamente, procurar atribuir uma perspectiva histórica à sua linguagem idiomática.

**Palavras-chave:** Schoenberg; Brahms; *Developing Variation*; Fraseado assimétrico; Organização formal.

## Abstract

The goal of this essay is to analyse the connection between the music of Arnold Schoenberg and Johannes Brahms, having as a basis the works performed on the final master's piano recital. The focus of this analysis is on the compositional aspects whose origin is intimately connected with the German tradition and specifically Brahms, that Schoenberg then integrates into his creative process. Simultaneously, to also attribute an historical perspective to his idiomatic language.

**Keywords:** Schoenberg; Brahms; *Developing Variation*, Asymmetrical phrasing; Formal structure.

# Índice

Resumo .....	III
Abstract.....	IV
Índice .....	V
Índice de exemplos musicais .....	VI
Introdução.....	1
Capítulo I - Contextualização .....	3
1.1 Arnold Schoenberg (1874-1951).....	3
1.1.1 Fase tonal.....	4
1.1.2 Fase Atonal.....	6
1.1.3 Fase Serial .....	7
1.2 Johannes Brahms (1833-1897).....	10
1.2.1 Anos de aprendizagem.....	10
1.2.2 Anos de viagem .....	11
1.2.3 Anos de proficiência.....	12
1.2.4 Anos de maturidade .....	13
Capítulo II - Elementos comuns a Schoenberg e Brahms .....	15
2.1 Developing Variation .....	15
2.2 Fraseado assimétrico.....	21
2.3 Organização formal .....	24
Capítulo III - Análise das obras executadas em recital .....	26
3.1 Sonata em fá <i>menor</i> , <i>Op. 5</i> – Johannes Brahms .....	26
3.2 <i>Drei Klavierstücke, Op. 11</i> – Arnold Schoenberg.....	33
3.3 <i>Sechs Kleine Klavierstücke, Op. 19</i> – Arnold Schoenberg.....	39
Conclusão .....	42
Bibliografia.....	44

## Índice de exemplos musicais

Figura 1- <i>Developing Variation</i> de um motivo baseado num acorde quebrado (Schoenberg A. , 1967, 12).....	17
Figura 2- <i>Developing Variation</i> de um motivo baseado num acorde quebrado (Schoenberg A. , 1967, 13).....	18
Figura 3- Análise de Schoenberg do tema do segundo andamento do <i>Op. 51 n°2</i> (Frisch, 1990, 219).....	20
Figura 4 - Análise de Schoenberg do tema secundário, do primeiro andamento, do Sexteto de cordas <i>Op. 18</i> (Schoenberg A., 1950, 74) .....	22
Figura 5- Brahms, <i>Intermezzo Op. 117 n°3</i> (cc. 46-53).....	22
Figura 6- Análise de Schoenberg do solo de violoncelo do poema "Serenade" ( <i>Pierrot Lunaire Op. 21</i> ) (Schoenberg A. , 1950, 85).....	23
Figura 7- Brahms, Sonata <i>Op. 5</i> (cc. 5-14).....	27
Figura 8- Brahms, Sonata <i>Op. 5</i> (cc. 91-94).....	28
Figura 9- Brahms, Sonata <i>Op. 5</i> , terceiro andamento ( <i>Scherzo</i> ) (cc. 1-5).....	30
Figura 10- Brahms, Sonata <i>Op. 5</i> , terceiro andamento ( <i>Trio</i> ) (cc. 101-108) .....	30
Figura 11- Brahms, Sonata <i>Op. 5</i> , quarto andamento (cc. 1-4).....	31
Figura 12- Análise de Claude Rostand, da estrutura cíclica na Sonata <i>Op. 5</i> de Brahms (Rostand, 1978, 127) .....	32
Figura 13- Schoenberg, Peça n°1 <i>Op. 11</i> (cc. 1-5) .....	33
Figura 14- Schoenberg, Peça n°1 <i>Op. 11</i> (cc. 11-13) .....	34
Figura 15- Schoenberg, Peça n°1 <i>Op. 11</i> (cc. 14-16) .....	34
Figura 16- Schoenberg, Peça n°1 <i>Op. 11</i> (cc. 34-36). .....	35
Figura 18- Schoenberg, Peça n°2 <i>Op. 11</i> (cc. 65-66) .....	36
Figura 17 - Schoenberg, Peça n°2 <i>Op. 11</i> (c. 39) .....	36
Figura 19 - Schoenberg, Peça n°3 <i>Op. 11</i> (cc. 1-11) .....	37
Figura 20- Schoenberg, Peça n°1 <i>Op.19</i> (cc. 3-4) .....	40
Figura 21- Schoenberg, Peça n°2 <i>Op. 19</i> (cc. 1-2) .....	40
Figura 22- Schoenberg, Peça n° 3 <i>Op. 19</i> (cc. 1-2) .....	41

## Introdução

O foco deste trabalho consiste em evidenciar a relação entre a música de Arnold Schoenberg (1874-1951) e a de Johannes Brahms (1833-1897), particularmente no que diz respeito à exploração de características composicionais que o compositor da Segunda Escola de Viena herda do seu antecedente germânico. Esta monografia surge no âmbito do recital final de mestrado em piano, executado a 31 de julho de 2020 e que incluiu obras destes compositores. Obras essas que são objeto de análise no corpo do trabalho.

A escolha deste tema deve-se em parte a uma grande afinidade pessoal com a música para piano de ambos os compositores, o que suscitou uma vontade natural de explorar possíveis combinações de programa em recital. Aditivamente, deve-se também ao papel que o repertório para piano representa na produção musical destes compositores.

No caso de Brahms, devemos ter em conta que para além da sua carreira como pianista, foi contemporâneo de uma época de grandes desenvolvimentos a nível de educação e formação de músicos assim como de uma “evolução tecnológica do próprio instrumento” (Frisch, 2009, 4-6). No caso de Schoenberg, como refere Leibowitz, o compositor faz uso do idioma particular do piano para explorar ideias, conceções e materiais novos (Leibowitz, 1969, 68).

Por fim pretendo demonstrar de que forma Schoenberg se insere na continuidade da tradição musical germânica, o que poderia ser posto em causa devido ao abandono do sistema tonal quando criou um novo sistema composicional com a série dodecafónica.

No primeiro capítulo será desenvolvida uma breve contextualização do percurso composicional dos autores em discussão. Schoenberg terá o seu percurso dividido em três fases: Tonal; Atonal; Serial. O foco principal desta contextualização não será a elaboração de uma biografia no sentido estrito, nem um estudo de obra completo, mas sim uma linha cronológica que permita discernir a evolução da sua linguagem. No subcapítulo que se segue, dedicado a Brahms, farei uso da sugestão de Claude Rostand para a divisão da carreira do

compositor: Anos de aprendizagem; Anos de viagem; Anos de proficiência; Anos de Maturidade.

Seguidamente, serão analisados os elementos comuns a Schoenberg e Brahms no capítulo II. Em primeiro lugar, o princípio de *Developing Variation* que consiste, sucintamente, na criação de todo o material motivico, temático e por vezes de toda a ideia da peça através da variação de um elemento de base (Frisch, 1982, 215). Em segundo lugar, o fraseado assimétrico que consiste na combinação de segmentos frásicos com durações irregulares ou no uso de frases com um número total de compassos não divisível por oito, quatro ou dois (Schoenberg A. , 1950, 74). Em terceiro lugar, a organização formal no sentido de explicitar o porquê da utilização de formas clássicas. A descrição dos elementos será complementada com exemplos musicais que se mostraram pertinentes para a inteligibilidade da informação presente no texto deste trabalho.

No terceiro capítulo, serão analisadas as obras executadas em recital: Sonata para Piano em fá *menor Op. 5* de Brahms; *Sechs Kleine Klavierstücke Op. 19* de Schoenberg; *Drei Klavierstücke Op. 11* de Schoenberg. Embora sejam mencionados aspetos de natureza formal, harmónica, estética, interpretativa e pianística, o foco principal estará na relação com os elementos referidos no capítulo que o precede.

## Capítulo I - Contextualização

Para uma melhor compreensão dos conceitos desenvolvidos no capítulo II deste trabalho, mostrou-se relevante uma breve contextualização sobre ambos os compositores. O objetivo não será criar uma biografia nem um estudo de obra completo, mas sim uma linha cronológica do percurso dos compositores complementada com alguns elementos biográficos que marcaram esses mesmos percursos.

### 1.1 Arnold Schoenberg (1874-1951)

A produção musical de Arnold Schoenberg está intrinsecamente ligada à tradição germânica que vai de J. S. Bach e L. van Beethoven a R. Wagner, G. Mahler, passando por R. Strauss e J. Brahms. Como o próprio compositor afirma: “A minha originalidade vem de eu ter imitado imediatamente todo o “bem” que percebi. (...) O meu mérito é ter escrito uma música verdadeiramente nova que (...) está destinada a se tornar uma tradição”<sup>1</sup>. Relacionado com esta ideia está o ambiente cultural da cidade de Viena, onde o compositor viveu durante um tempo considerável, incluindo a sua infância e anos formativos. O significado desta cidade para a tradição germânica assim como a sua consciência dessa mesma tradição, algo que iria oferecer resistência à música de Schoenberg, seria fulcral para o desenvolvimento da sua obra, como afirmado pelo próprio compositor (Rosen, 1975, 3).

Schoenberg nasceu em Viena no dia 13 de setembro de 1874 no distrito de Leopoldstadt. O seu primeiro contacto com a música terá sido através de sua mãe, Pauline, que descendia de uma longa linhagem de cantores originária de Praga. Apesar de, ainda na sua infância, Schoenberg ter tido aulas de violino, desde relativamente cedo mantém algum distanciamento em relação ao ensino tradicional criando o seu próprio caminho. Stuckenschmidt sugere que este descontentamento e insatisfação com o sistema tradicional de ensino revela um espírito crítico e de contestação, que é algo profundamente relacionado com a produção musical do compositor (Stuckenschmidt & Poirier, 1993, 24). Por outro lado, este afastamento do sistema tradicional de ensino deve-se em grande parte às dificuldades financeiras da família. No entanto, Schoenberg prossegue com os seus interesses artísticos e

---

<sup>1</sup> Conforme citado em (Garcia, 2010, 12-13).

conhece o compositor A. von Zemlinsky com quem desenvolve uma relação de amizade (Stuckenschmidt & Poirier, 1993, 110). Este acabaria por se tornar um dos poucos professores que oferece críticas e conselhos ao jovem compositor.

Conforme referido, o percurso criativo de Schoenberg pode ser delimitado a três grandes fases — a tonal, a atonal e a serial —, cujas especificidades serão abordadas em pormenor a seguir.

### 1.1.1 Fase tonal

As primeiras obras de Schoenberg incluem sobretudo peças para música de câmara e canções. É o caso, por exemplo, dos três primeiros *Opus* (ciclos de *lieder*) e do Sexteto de cordas *Verklärte Nacht*. A escolha do género *lieder*, indica por si só a intenção e o contexto em que o compositor se insere: o da tradição germânica. Como nota Alain Poirier:

Impregnados na tradição que provém desde Schubert até Brahms, e posteriormente de Strauss e de Mahler, são efetivamente os *lieder* que melhor definem a inflexão da curva que tem as suas origens no Romantismo e que afluí no Expressionismo.<sup>2</sup>

Para além da associação a essa tradição já inerente ao género, a própria escrita dos primeiros *lieder* denuncia essa conexão através da utilização de um conjunto de recursos. Entre eles está o uso amplo do cromatismo que, apesar de não colocar em causa o contexto tonal, cria momentos de grande ambiguidade harmónica. Este recurso é uma referência a Wagner e ao cromatismo de *Tristan und Isolde*. Um dos exemplos significativos dessa influência é a obra *Verklärte Nacht*, que segundo Rosen é uma “versão borrada” da obra de Wagner (Rosen, 1975, 3).

Em contrapartida, estes primeiros *Opus* já revelam, ainda que numa fase inicial, algumas características e processos que se tornariam idiomáticos na escrita do compositor, como o uso da polifonia e a tendência para evitar a repetição ou a redundância de material. Esta última estaria na génese da técnica a que Schoenberg chama *Developing Variation*, que

---

<sup>2</sup>“Imprégnés de la tradition qui mène de Schubert à Brahms, et plus tard à Strauss et à Mahler, ce sont effectivement les Lieder qui définissent le mieux l’infléchissement de cette courbe prenant ses sources dans le romantisme pour déboucher bientôt sur l’expressionnisme.” (Stuckenschmidt & Poirier, 1993, 583) Todas as traduções deste projeto foram efetuadas pelo autor exceto quando indicado.

por sua vez remete para o pensamento motivico de Brahms e dos seus antecessores como irei referir no capítulo II deste trabalho.

A partir de 1900 começam a surgir na sua produção musical, obras para formações maiores, tais com os *Gurrelieder* (para cinco cantores solistas, um narrador, coro misto e orquestra), *Pelleas und Melisande* (para grande orquestra) e a *Primeira Sinfonia de Câmara* (para orquestra de câmara). Com estas obras de maior dimensão, Schoenberg introduz novas técnicas como o *Sprechgesang* (técnica de execução vocal entre a declamação e a canção, enunciada por Schoenberg) nos *Gurrelieder*, instrumentação pouco usual para a época (na *Primeira Sinfonia de Câmara*), utilização cada vez maior de harmonia vaga e ambígua, preenchimento do espaço cromático e a *emancipação da dissonância* (termo denominado pelo próprio compositor que implica o uso da dissonância como um recurso expressivo independente, não estando subordinado à resolução, cadência ou consonância).

É importante ainda mencionar os dois quartetos de cordas que Schoenberg escreveu neste período. No primeiro, em ré *menor Op. 7*, introduz a técnica de contraponto na lógica formal da obra. Como Poirier refere, uma espécie de “contraponto formal” encadeando os fins e os inícios de cada andamento no próprio texto musical (Stuckenschmidt & Poirier, 1993, 658). É com o segundo quarteto, escrito em 1908, que Schoenberg suspende conscientemente as funções tonais clássicas, particularmente no último andamento, que segundo Poirier “descreve a passagem da tonalidade para a não-tonalidade”<sup>3</sup>, iniciando assim uma nova fase criativa que culminaria com a invenção da técnica dodecafónica, em 1923.

Coincidente com esta fase de produção, Schoenberg já enfrentava uma relutância muito grande, por parte do público vienense, em aceitar e apoiar as inovações e a linguagem do compositor. Para procurar ultrapassar este obstáculo, cria associações juntamente com o seu colega e amigo A. von Zemlinsky, para promover e divulgar as suas próprias obras.

---

<sup>3</sup> “le *Deuxième Quatuor* décrit le passage de la tonalité à la non-tonalité.” (Stuckenschmidt & Poirier, 1993, 665).

### 1.1.2 Fase Atonal

Como o próprio nome indica, o estilo musical desta fase caracteriza-se pela suspensão das funções tonais clássicas e pela *emancipação da dissonância*. A necessidade de libertar a dissonância da sua tradicional resolução tem consequências importantes ao nível de vários aspetos a ela subordinados: estrutura formal, frase e ritmo. Rosen, relativamente às peças finais da 1ª fase, refere o seguinte: “É raramente evidente se a música se estabiliza ou se se afasta de alguma tonalidade, e mesmo secções onde há claramente uma tonalidade estável não têm relação com um esquema total.”<sup>4</sup>. Efetivamente, o papel central e independente que a dissonância adquire como um recurso expressivo impossibilita um retorno lógico e recorrente à tonalidade ao longo de uma obra. Como o próprio Schoenberg expõe, esse retorno superficial à tonalidade, com um objetivo de equilibrar a quantidade de dissonâncias com consonâncias seria inadequado e forçado (Rosen, 1975, 33).

Uma das obras mais representativa deste período é o *Drei Klavierstücke, Op. 11*. As três peças que compõem este *Opus*, sintetizam dois aspetos fundamentais da evolução do compositor: por um lado, a influência de elementos da tradição quer em termos de forma quer mesmo em termos de referências tonais (lembramos a referência à tonalidade de ré *menor*, que inicia a segunda peça, uma das tonalidades preferidas de Schoenberg); por outro lado, uma necessidade de romper com o típico discurso Romântico através da criação de uma linguagem pianística e técnica original (Stuckenschmidt & Poirier, 1993, 640). A este respeito, a terceira peça é particularmente representativa. Aqui os aspetos formais clássicos das primeiras duas peças são definitivamente abandonados, conduzindo a formas de atematismo, conforme analisado no capítulo III, preconizando o aforismo da fase seguinte.

Com efeito, o atematismo e o princípio de economia de meios que privilegia a variação em detrimento da repetição e da redundância, tornam-se cada vez mais centrais no pensamento musical de Schoenberg. Este é um processo que após o *Op. 11* continua a ser explorado nos *Georgelieder Op. 15* e nas *Fünf Orchesterstücke Op. 16*. Consequentemente, a duração das peças torna-se também menor, sendo representativo dessa tendência as *Sechs Kleine Klavierstücke, Op. 19*. A obra consiste em seis pequenas peças onde tudo é reduzido ao essencial e toda a expressividade concentrada em pequenos aforismos, conforme demonstrado no capítulo III.

---

<sup>4</sup> “It is rarely evident whether the music is moving away from, or settling in, any given tonality, and even clear sections of stable tonality sometimes have no specific relation to a total scheme” (Rosen, 1975, 33).

É inevitável fazer referência a uma das obras mais significativas desta fase: *Pierrot Lunaire, Op. 21*. A obra divide-se em três partes, sendo que cada uma possui sete poemas (melodramas) escritos para voz e cinco instrumentistas (piano, flauta ou flautim, clarinete ou clarinete baixo, violino ou viola e violoncelo). Esta peça destaca-se particularmente pelo uso extenso da técnica *Sprechgesang*, pela escrita canónica e contrapontística e, como Poirier refere, pelo uso de uma “estética de *compromisso*” e de condensação, ou seja, reunindo características de um ciclo de *lieder*, do melodrama e de música para ensemble (Stuckenschmidt & Poirier, 1993, 604).

Desde esta época criativa, Schoenberg começou a atrair algum reconhecimento exterior e estabelece contacto com grandes personalidades do panorama musical como o pianista e compositor F. Busoni com quem manteve contacto durante largos anos. Ao mesmo tempo, mantém a sua atividade como professor e dado as suas dificuldades financeiras chega a procurar melhores condições e ofertas em Berlim retornando à sua cidade natal em 1915.

A primeira guerra mundial viria obviamente tornar-se um entrave na vida do compositor, reduzindo o número de oportunidades para a apresentação das suas obras e pondo ainda em causa a sua atividade enquanto professor.

### 1.1.3 Fase Serial

Entre esta nova fase de produção musical e a anterior decorrem cerca de oito anos (Leibowitz, 1949, 17). Esta pausa dá-se em parte, como Rosen refere, por um novo desafio que Schoenberg enfrentava: integrar as inovações que são introduzidas na sua produção musical a partir de 1908, com a tradição e a herança da música dos séculos dezoito e dezanove. Com isto, o compositor procurava perpetuar a posição central da tradição germânica, cuja integridade estava sendo ameaçada pela influência de outras estéticas emergentes, nomeadamente a da música russa e francesa, e assegurar também a sua posição como continuador dessa mesma tradição (Rosen, 1975, 70-71).

As *Fünf Klavierstücke Op. 23* (1923) são a primeira obra que reflete este novo momento no trabalho de Schoenberg. Com efeito, a 5ª peça – Valse – é a primeira obra dodecafónica da história da música ocidental (Leibowitz, 1949, 18). O método de composição desta obra baseia-se numa série de doze sons, organizados em grupos de intervalos,

permutáveis entre si, permitindo uma grande variedade de combinações possíveis. Estas combinações efetuam-se, desde logo, no interior da série através de processos de articulação entre as doze transposições, nos sentidos direto, inverso e retrógrado, permitindo um total de quarenta e oito combinações. O compositor consegue assim produzir sistematicamente novo material musical e manter uma estreita relação com a estrutura formal da célula original.

O dodecafonismo é finalmente aplicado integralmente a uma obra, com a *Suite Op. 25*. Sucintamente, o dodecafonismo implica a apresentação dos doze sons da escala cromática sem que nenhum seja repetido antes que esse total seja atingido. Isto permite que não exista hierarquia entre as notas evitando a repetição. Essa série de doze notas pode depois ser modificada da mesma forma que a série de intervalos mencionada no parágrafo anterior.

Com esta nova técnica, Schoenberg encontra o princípio de unidade e de coerência formal que viria a substituir os princípios de organização formal da tradição tonal, suspensos, como foi referido, desde a sua primeira fase criativa. Tal como Schoenberg, Webern considerava a série dodecafónica como “um substituto da tonalidade” (Webern, 1980) assegurando a unidade e coesão formal ao conjunto da obra.

Efetivamente, para grande parte da Europa, a década de 1920 seria muito contrastante com os anos anteriores à guerra. Em parte, pela dimensão e consequências do conflito em si e por outro lado, como refere Rosen, por uma nova atmosfera que impulsionou o mundo artístico (Rosen, 1975, 71). Kandinsky, cerca de dois anos antes da 1ª guerra mundial, chega a descrever o que considera estar por detrás desta nova atitude, como um “espírito revolucionário”. Espírito esse presente no artista do século 20 que não é compreendido pelos seus contemporâneos (Kandinsky, 1987). O panorama musical certamente reflete esta descrição, não só com o percurso do compositor em análise neste subcapítulo, mas também com o trabalho de outros compositores. Scriabin, Stravinsky, Debussy, Bartók, para apenas citar alguns exemplos, participam deste ambiente de mudança estética. Scriabin que utiliza um método completamente diferente para suspender o sistema tonal nas suas composições (acorde místico) ou Bartók, que concilia o uso extensivo do cromatismo tipicamente expressionista com o modalismo presente na música folclórica da Europa central, a escala por tons de Debussy contam-se entre os principais elementos técnicos que renovaram por completo a linguagem musical tradicional.

Convém ainda mencionar o período final da produção musical de Schoenberg altamente condicionada pelo crescente antissemitismo que surge com a chegada de Hitler ao

poder na Alemanha. Esse facto obriga Schoenberg a mudar-se para os Estados Unidos (em 1933) dado as suas origens judaicas. Marcantes deste período são por exemplo *as Zwei Klavierstücke Op. 33*, assim como o Concerto para violino *Op. 36* e o Concerto para Piano *Op. 42*. É também nesta altura, que se torna possível constatar um breve retorno ao sistema tonal, por vezes com objetivos didáticos, como é o caso da *Suite para orquestra de cordas* (não possui número de opus) que foi escrita com o intuito de ser executada por estudantes, visto que Schoenberg manteve o seu papel e trabalho como professor até à sua morte.

## 1.2 Johannes Brahms (1833-1897)

Para analisar o percurso do compositor e a evolução da sua produção musical mostrou-se pertinente proceder à divisão desta em fases. Como Claude Rostand sugere, esta divisão pode ser feita em quatro períodos: Anos de aprendizagem; Anos de viagem; Anos de proficiência, Anos de maturidade.

### 1.2.1 Anos de aprendizagem

O primeiro contacto de Brahms com a música é também (à semelhança de Schoenberg) estabelecido através de um familiar, o seu pai Johann Jakob Brahms que desenvolveu uma carreira modesta enquanto instrumentista. Ao contrário de Schoenberg, que usufrui de alguma orientação nos seus primeiros anos formativos e no entanto se torna rapidamente autodidata, Brahms prossegue com uma formação tradicional, particularmente focada no piano e na teoria musical, sob a tutela de Eduard Marxsen.

É neste contexto formativo que se pode perceber o papel central da música para Piano no percurso do compositor, e isto por várias razões. Para além da afinidade óbvia que o compositor tem com o Piano, uma vez que desenvolve uma carreira como instrumentista paralelamente à sua carreira como compositor, a vida de Brahms coincide com importantes avanços tecnológicos do instrumento. Em função destes, o Piano estabelece-se como um elemento dominante e essencial da educação musical da sociedade vienense. (Frisch, 2009, 4-6). Esta informação é reforçada pelo facto de que uma parte significativa das primeiras obras do seu catálogo são efetivamente para piano solo. É o caso das duas primeiras sonatas para piano (Sonata *Op. 1* em dó maior e *Op. 2* em fá *sustenido menor*).

Nestas primeiras obras é possível denotar a influência de Beethoven através de inúmeras citações, como o caso do tema inicial da Sonata *Op. 1* que se assemelha ritmicamente ao da Sonata *Op. 106* de Beethoven (Rostand, 1978, 91), assim como o carácter orquestral nelas presente. Efetivamente, esta última característica, está presente não só nas três Sonatas para piano que o compositor escreve, mas também na grande maioria da sua produção musical para este instrumento. R. Schumann, que se tornaria uma figura central na

aprendizagem do jovem Brahms, refere-se às três Sonatas como “sinfonias disfarçadas”<sup>5</sup>. Para obter esse efeito de “sugestão orquestral”, Brahms utiliza técnicas como o uso de terceiras ou sextas na mão direita dobradas pela mão esquerda cuja sonoridade evoca o som de instrumentos de sopro (Rostand, 1978, 92-93). O andamento lento desta sonata demonstra ainda outra característica que é identificativa de Brahms: o gosto pelo folclore germânico (Bozarth & Frisch, 2001).

Outras características já se revelavam também nestas obras iniciais. Algumas delas são o uso de certas fórmulas rítmicas que se mantiveram uma constante ao longo do percurso do compositor, como o uso de quáteras, sobreposição rítmica e ritmos sincopados, que lhe valeu, segundo Claude Rostand, a atribuição do apelido “compositor de síncopas”<sup>6</sup>.

É importante ainda sublinhar que é neste período que Brahms estabelece contacto com R. Schumann. Este compositor e a sua mulher Clara Schumann, teriam um papel fulcral na sua vida. Brahms apresentou-se ao compositor em 1853, em Dusseldorf, o que coincide com a composição da sua terceira Sonata para Piano em fá *menor Op. 5* (que será analisada no capítulo III).

### 1.2.2 Anos de viagem

No período compreendido entre 1857 e 1860, Brahms repartiu a sua atividade entre a corte de Detmold, onde exerceu atividade como pedagogo e intérprete, e Göttingen, onde foi nomeado Maestro de Coro. Foi neste período que terminou a série de *Variações Op. 21 n.º 1* e *2*. Constituída por tema e onze variações, a *Op. 21 n.º 1* é apelidada, pelo próprio compositor, como “as minhas variações filosóficas”<sup>7</sup>. Rostand considera esta denominação interessante pois sintetiza as preocupações de Brahms em controlar o “livre curso da sua fantasia” de compor, tanto do ponto de vista técnico como do ponto de vista da construção, uma obra onde os elementos de reflexão e análise se impõem aos artifícios pianísticos virtuosos (Rostand, 1978, 190). Neste sentido, é representativa deste período tal como a obra mencionada no próximo parágrafo.

---

<sup>5</sup> “symphonies deguisées” (Rostand, 1978, 80).

<sup>6</sup> “compositeur aux syncopes” (Rostand, 1978, 92).

<sup>7</sup> “mes variations philosophiques” conforme citado em (Rostand, 1978, 190).

De seguida, Brahms regressa a Hamburgo onde volta a dedicar-se ao ensino. Seguindo os conselhos de R. Schumann (que o incitava a compor música sinfónica) chega a produzir vários esboços do que deveria ser uma sinfonia, chegando a ser uma sonata para dois pianos, e que se viria a tornar no 1º Concerto para Piano *Op. 15* em ré menor (Rostand, 1978, 198). Foi apoiado nessa decisão por Clara Schumann e pelo grande violinista Joachim (com quem Brahms também já tinha desenvolvido uma relação de amizade). Este 1º concerto, publicado em 1861, é talvez um dos exemplos mais inovadores deste período do percurso composicional de Brahms. O compositor toma algumas liberdades em relação ao que seria considerado tradicional pelos seus contemporâneos, valendo-lhe assim o apelido de “sinfonia com piano obrigato” (Rostand, 1978, 199). Mais especificamente, o instrumento solista não faz concessões à virtuosidade pura e à típica bravura exterior, inerentes a este género por tradição (Rostand, 1978, 199). O primeiro andamento, escrito em forma sonata, é particularmente representativo desta característica. Os solos de piano não são particularmente explícitos e como tal misturam-se frequentemente com a parte da Orquestra. É de salientar também o terceiro andamento, Rondó, composto por seis temas que têm todos uma origem comum. Ainda que seja uma obra compreendida numa das primeiras fases da carreira do compositor, Brahms já demonstra uma grande aptidão para o princípio de desenvolvimento motivico através da variação, que Schoenberg viria a apelar de *Developing Variation*.

### 1.2.3 Anos de proficiência

Nos anos que se seguiram à finalização do primeiro concerto para piano, Brahms trabalha numa variedade de obras que inclui as *Variações sobre um tema de Haendel Op. 24*, as *Variações sobre um tema de Paganini Op. 35* assim como bastante música de câmara (como o *Quinteto com piano Op. 34*). É neste período que Brahms começa a consolidar vários aspetos da sua linguagem composicional. Entre eles está o desenvolvimento motivico já demonstrado no terceiro andamento do Concerto para Piano *Op. 15*, grandes clímax reminiscentes de Beethoven, longas melodias e a alternância entre os modos maior e menor (à semelhança de Schubert) e inclusive, o uso de notas pedais como uma alusão à música popular (Bozarth & Frisch, 2001).

Uma das obras que mais impacto teve na carreira de Brahms enquanto compositor foi o *Requiem Alemão Op. 45*, composto entre 1861 e 1868. Esta obra afirmaria o compositor

como um dos grandes vultos da história da música ocidental (Rostand, 1978, 421). A principal característica original desta obra, nas palavras de Swafford, é a intenção de tornar a obra num memorial para os que morreram, não no sentido litúrgico e católico tradicional, mas sim como um testamento pessoal na própria linguagem musical de Brahms (Swafford, 1999, 297). Talvez por isso, ao invés de utilizar orações que seriam tradicionalmente usadas no Ofício da Igreja, o compositor escolhe os próprios textos (escritos em alemão), entre o antigo e novo testamento (da tradução luterana da Bíblia) que se refiram à morte.

A obra está dividida em sete andamentos. Tendo em mente o tema deste trabalho, destaca-se o segundo andamento pela grande liberdade de acentos que Brahms introduz criando a ilusão de uma pulsação binária num compasso ternário. Algo que Schoenberg considerou como um detalhe inovador, progressista e audaz para a época (Rostand, 1978, 426-429).

Para além da relevância que o *Requiem* tem para a carreira de Brahms como compositor, introduz um momento particular no seu percurso. Nos anos que se seguem ao *Requiem* completa outras obras corais de grande dimensão como: *Schicksalslied Op. 54* e o *Triumphlied Op. 55*. Por oposição, continua a trabalhar em géneros mais íntimos como os ciclos de canções *Liebeslieder Walzer Op. 52* e *Lieder und Gesänge Op. 57* (Bozarth & Frisch, 2001).

#### **1.2.4 Anos de maturidade**

No Outono de 1875, Brahms encontra-se em Viena a trabalhar no que será a sua primeira Sinfonia *Op. 68* que estreia cerca de um ano depois. Esta obra não só inicia esta última fase do seu percurso composicional como também é representativa de um retorno à escrita de obras puramente orquestrais (Bozarth & Frisch, 2001).

Esta obra revela uma riqueza excecional de material temático, de complexidade no tratamento polifónico e de orquestração. No entanto, na sua estreia, dividiu a crítica. Rostand explicita isto expondo o ponto de vista de dois críticos da altura. Por um lado, foi considerada por Hanslick como um exemplo da afinidade de Brahms com Beethoven pelo seu pensamento musical lógico, energia e maestria das técnicas composicionais. Por outro lado, R. Hirsh referia-se à sinfonia, não ignorando a proficiência do compositor, como tendo em falta

fantasia inspirada, charme e sensibilidade (Rostand, 1978, 538-539). Logo no início da obra, numa breve introdução de trinta e sete compassos, Brahms demonstra mais uma vez o seu domínio sobre o desenvolvimento motivico. Nesta secção está contido em “germe” grande parte do material temático do *Allegro* (Rostand, 1978, 540). Seguindo esta tendência para o retorno à escrita de obras orquestrais, insere-se o concerto para violino em ré maior *Op. 77* e o Concerto para piano nº2 em si *bemol* maior *Op. 83*.

Com a aproximação da década de 1890, Brahms dedicava-se quase exclusivamente à composição. São deste período o Duplo Concerto em lá *menor* para violino e violoncelo *Op. 104*, o Trio com piano nº3 em dó *menor Op. 101* assim como o Segundo Quinteto de cordas em sol maior *Op. 111*.

É de realçar ainda, os quatro ciclos de pequenas peças para piano que Brahms produz nesta fase mais tardia: *Op. 116, 117, 118, e 119*. Segundo Rostand, estes *Opus* representam uma espécie de “testamento pianístico”, que reúnem e sintetizam os principais pontos de inspiração do compositor resultando de forma geral em sonoridades mais íntimas e contemplativas (Rostand, 1978, 697).

## Capítulo II - Elementos comuns a Schoenberg e Brahms

Após o estudo da bibliografia selecionada foi possível distinguir três elementos que serão analisados em detalhe nos subcapítulos seguintes. Esses elementos são o conceito de *Developing Variation*, o fraseado assimétrico e a organização formal.

### 2.1 Developing Variation

Como referido anteriormente, este conceito foi cunhado pelo próprio Schoenberg. O compositor apresenta a seguinte definição:

A Música de estilo homofónico e melódico, ou seja, música com um tema principal acompanhado e baseado numa harmonia, cria o seu material através do que eu chamo *Developing Variation*. Isto significa que a variação das características de um elemento de base produz todas as formulações temáticas, o que se traduz em fluidez, contrastes e variedade, por um lado unidade e uma lógica coerente, por outro lado carácter, atmosfera, expressão e qualquer necessidade de diferenciação - consequentemente elaborando a ideia da peça.<sup>8</sup>

Num dos artigos do livro *Style and Idea*, Schoenberg torna clara a origem desta ideia ao conectar, logicamente, a “Música de estilo homofónico e melódico” com a tradição Clássica Vienense e J.S. Bach (Schoenberg A. , 1950, 39). Esta conexão surge no terceiro capítulo (*New Music, Outmoded Music, Style and Idea*), no decorrer de uma explicação do que o autor considera de “Música Nova”. Uma das principais conclusões que desenvolve neste texto baseia-se na necessidade e obrigação de que qualquer inovação no estilo (estilo no sentido de meio ou linguagem que permite a comunicação de uma ideia musical) deve apresentar alguma ligação com o que o precede, como se se tratasse de um “passo sequencial” (Schoenberg A. , 1950, 41). Isto não só por conveniência e por permitir uma mais fácil compreensão de novos conceitos, mas também porque um salto figurativo para um novo estilo

---

<sup>8</sup> “Music of the homophonic melodic style of composition, that is, music with a main theme, accompanied by and based on harmony, produces its material by, as I call it, developing variation. This means that variation of the features of a basic unit produces all the thematic formulations which provide for fluency, contrasts, variety, logic and unity on the one hand, and character, mood, expression, and every needed differentiation, on the other hand- thus elaborating the idea of the piece.” Conforme citado em (Frisch, 1982, 215).

ou linguagem seria como apresentar conclusões sem os argumentos inerentes. Mais uma vez, denota-se a relevância que a tradição germânica tem para o compositor vienense assim como o papel deste termo introduzido pelo mesmo. Este conceito (*Developing Variation*) é, portanto, um dos elementos unificadores que atribui coerência e compreensibilidade à “Música Nova” de Schoenberg.

Segundo Schoenberg, o expoente mais avançado deste conceito enquanto técnica ou princípio por detrás do processo composicional pode ser atribuído a Brahms (Frisch, 1982, 216). Esta ligação é evidente também graças a um outro artigo do livro já mencionado: *Criteria for the evaluation of Music*. Neste artigo, são exploradas questões como o papel que a memória e a compreensibilidade têm na avaliação (qualitativa) de uma obra musical. Schoenberg aborda estas questões para explicar a necessidade e a tendência de reiterar motivos e temas ao longo de uma obra musical.


Ao mesmo tempo, também apresenta algumas considerações sobre a maneira como essa “repetição” de material deve ser feita. Para tal, estabelece a comparação entre técnicas composicionais de Wagner e Brahms. Apresenta assim um exemplo dos sete primeiros compassos do prelúdio de *Tristão e Isolda* de Wagner, em que o mesmo motivo é apenas transposto e repetido. Schoenberg considera o uso destas sequências de transposição, sem outro grau de variação, uma técnica primitiva, inferior, e de certa forma proveniente de um comodismo como forma de apelar à memória do ouvinte (Schoenberg A. , 1950, 184-186). Apesar de não apresentar exemplos relativos à música de Brahms, apresenta as técnicas deste compositor como uma solução mais eloquente do que as de Wagner: “Enquanto compositores precedentes e o seu contemporâneo Johannes Brahms repetiam frases, motivos e outros ingredientes estruturais apenas sob formas variadas, se possível à semelhança do que eu chamo *developing variation* (...)”<sup>9</sup>. Conclui-se então que o compositor valoriza bastante este princípio pois permite-lhe evitar ao máximo repetições, adições ou pequenas modificações que sejam supérfluas.

---


<sup>9</sup> “While preceding composers and even his contemporary, Johannes Brahms, repeated phrases, motives and other structural ingredients of themes only in varied forms, if possible in the form of what I call developing variation, (...)” (Schoenberg A. , 1950, 185).

Outro contributo importante do compositor é-nos deixado noutra livro da sua autoria, com um carácter mais didático: *Fundamentals of Musical Composition*. Neste livro, Schoenberg demonstra de uma forma mais clara como é que este princípio pode ser empregue também como uma técnica composicional, através de exemplos e sugestões de como elaborar o material temático a partir de elementos de base como intervalos, ritmo ou métrica.

**Ex.17**  
**Developing variations of a motive based on a broken chord**  
Rhythmic changes



**Ex.18**  
**Addition of ancillary notes**



**Ex.19**  
**Changing the original order**




Figura 1- *Developing Variation* de um motivo baseado num acorde quebrado (Schoenberg A. , 1967, 12)

THE MOTIVE 13

Ex. 20  
Embellishing Ex. 19

Ex. 21  
Reduction, omission, condensation

Ex. 22  
Addition of upbeats, repetition of features

Ex. 23  
Shift to other beats

Ex. 24  
Change of metre

Figura 2- *Developing Variation* de um motivo baseado num acorde quebrado (Schoenberg A. , 1967, 13)

Estes exemplos permitem-nos perceber com mais clareza de que modo é que o princípio de *Developing Variation* se distingue do tradicional “Tema e Variações”. Enquanto que no tema e variações, cada variação está contida nela própria e não perde ligação com o seu pretexto (o tema), o conceito criado pelo compositor acaba por ser mais abrangente e “flexível” (Frisch, 1982, 216). Mais especificamente no sentido em que, idealmente, existe um elemento ou conjunto de elementos de base que são sucessivamente elaborados e sobre os quais se gera o material necessário para a obra.

No artigo *Brahms, Developing Variation, and the Schoenberg Critical Tradition*, o autor Walter Frisch, para além de reunir a perspectiva de vários musicólogos em relação a este conceito, levanta algumas questões que podem ser vistas como contra-argumentos. Estas colocam naturalmente em causa alguma da credibilidade deste princípio que Schoenberg descreve, no que toca à sua ligação com Brahms. Em primeiro lugar é mencionado o carácter “seletivo” e idiossincrático das análises temáticas que Schoenberg faz, ao focar-se nos aspetos e momentos mais progressistas do trabalho motivico de Brahms (Frisch, 1982, 220).

Este problema provém de uma certa ambiguidade no que toca a este conceito. Como Dahlhaus refere, Schoenberg permite-nos ter o espaço para interpretar o conceito de *Developing Variation* tanto como uma “técnica composicional”, um “estilo de apresentação” ou como “o desenvolvimento de uma ideia musical” (Dahlhaus, 1987, 128). Efetivamente, se for vista exclusivamente como uma técnica, surgem algumas questões uma vez que não é possível de aplicar à totalidade da produção musical de Brahms, especialmente no modo de como Schoenberg a descreve em 1931: “Tudo o que acontece numa obra musical é meramente a reformulação de um elemento original.”<sup>10</sup>. Seguindo, no entanto, a interpretação de Dahlhaus é proposta uma alternativa mais coerente ao identificar este conceito como um mediador entre o tema e a forma total, ou um elemento base e o resto do conteúdo de uma peça musical (Dahlhaus, 1987, 130). Neste sentido, este termo enquadra-se melhor como um princípio orientador da composição ou, como referido acima, um “estilo de apresentação” pois apesar de não se aplicar a toda a produção musical de Brahms, é uma preocupação recorrente e um padrão no pensamento e desenvolvimento motivico do compositor, logo, integra-se no estilo do compositor.

---

<sup>10</sup> “Whatever happens in a piece of music is nothing but the endless reshaping of a basic shape.” Conforme citado em (Dahlhaus, 1987, 129).

Uma das análises (sob a perspectiva da ideia de *Developing Variation*) propostas por Schoenberg é sobre o tema principal do *Andante* do Quarteto de Cordas em lá menor, *Op. 51 n°2* de Johannes Brahms:

The image displays a musical score for the theme of the second movement of Brahms' String Quartet Op. 51 No. 2. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The theme is divided into six phrases, labeled '1st phrase' through '6th phrase'. The first phrase (measures 1-2) is marked with 'a' and 'c'. The second phrase (measures 3-4) is marked with 'b', 'e', 'b', and 'f'. The third phrase (measures 5-6) is marked with 'd', 'e¹', 'f¹', and 'e¹'. The fourth phrase (measures 7-8) is marked with 'b' and 'd'. The fifth phrase (measures 9-10) is marked with 'f¹', 'b', 'e', and 'a'. The sixth phrase (measures 11-12) is marked with 'e', 'd', and 'b'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'f' and 'f¹'. Vertical dashed lines separate the phrases, and horizontal brackets group notes within each phrase. The word 'THEME' is written to the left of the first staff.

Figura 3- Análise de Schoenberg do tema do segundo andamento do *Op. 51 n°2* (Frisch, 1990, 219)

Neste tema, como demonstra a análise acima, todo o material é motivico e derivado do intervalo de segunda que está representado pela letra “a” na figura 3. Neste caso, por exemplo, a letra “b” seria a inversão de “a” (Frisch, 1990, 218).

## 2.2 Fraseado assimétrico

Existe ainda outro artigo do *Style and Idea* que é absolutamente essencial para estabelecer uma relação entre a música dos dois compositores em análise nesta monografia: *Brahms the progressive*. Neste artigo, o objetivo de Schoenberg é refutar a ideia de que Brahms seria “conservador e classicista” e demonstrar de que modo o compositor foi na realidade extremamente inovador (Schoenberg A. , 1950, 56). Para alcançar esse objetivo, introduz a ideia de “prosa musical” e de fraseado assimétrico.

Para explicar o primeiro termo, são referidos dois conceitos já mencionados anteriormente – memória e compreensibilidade – e a relevância que estes têm no processo musical. “Prosa musical” é definida como a apresentação de uma ideia musical de forma direta e genuína, sem remendos e sem adições ou repetições supérfluas que ajudem à compreensão, regularidade ou memorabilidade da peça (Schoenberg A. , 1950, 72). Carl Dahlhaus ainda adiciona a seguinte informação referindo-se ao mesmo conceito: “Ideias melódicas devem ser relevantes e valer por elas próprias sem necessitarem do apoio de simetrias ou correspondências, da mesma forma que a dissonância pode existir sem a sua resolução para consonância”<sup>11</sup>. Denote-se o paralelismo que este autor estabelece com outro termo criado pelo compositor que foi descrito no primeiro capítulo deste trabalho: *emancipação da dissonância*. Seguindo a mesma linha de pensamento, “prosa musical” poderá então ser descrita como a emancipação da frase ou da ideia musical.

Schoenberg afirma ainda, relativamente à questão da compreensibilidade, que o compositor não deve ter em consideração o público alvo quando está a compor. Deve ser genuíno na concretização da ideia musical (Schoenberg A. , 1950, 55-72). Por outras palavras, não devem ser usados processos de estruturação ou organização cujo objetivo não seja também enriquecer o material musical artisticamente. Processos formais (como simetria frásica, subdivisão, repetição) por conveniência, devem ser evitados e se tal não for possível, deverão existir com uma intenção musical e não de forma supérflua ou vazia. Neste sentido, o conceito de *Developing Variation* também se insere na criação de “prosa musical”. A não existência destes processos organizativos permite a criação de frases e de estruturas irregulares – que têm um grande valor expressivo. Com estruturas e frases irregulares o compositor refere-se a combinações de segmentos de durações diversas ou frases que no total

---

<sup>11</sup> “Melodic ideas should be self-sufficient and meaningful without the support of symmetries and correspondences as are dissonances without their resolution onto consonances” (Dahlhaus, 1987, 105).

apresentem um número de compassos não divisível por oito, quatro ou dois – constituindo assim um fraseado assimétrico (Schoenberg A. , 1950, 74). Schoenberg propõe vários exemplos de obras de Brahms que estão em concordância com a técnica de fraseado assimétrico. Entre eles está o tema secundário do primeiro andamento do Sexteto de cordas *Op. 18* que expõe este efeito de forma clara, pois possui um total organizado numa estrutura de nove compassos. Este exemplo é relevante pois demonstra como esta técnica já está presente nas obras iniciais de Brahms.

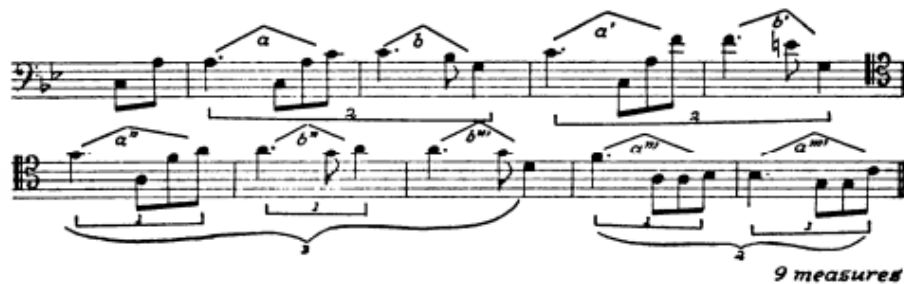


Figura 4 - Análise de Schoenberg do tema secundário, do primeiro andamento, do Sexteto de cordas *Op. 18* (Schoenberg A., 1950, 74)

A figura 5 demonstra como o fraseado assimétrico permanece na música de Brahms inclusive nas obras mais tardias. De notar a primeira frase que possui um total de cinco compassos.

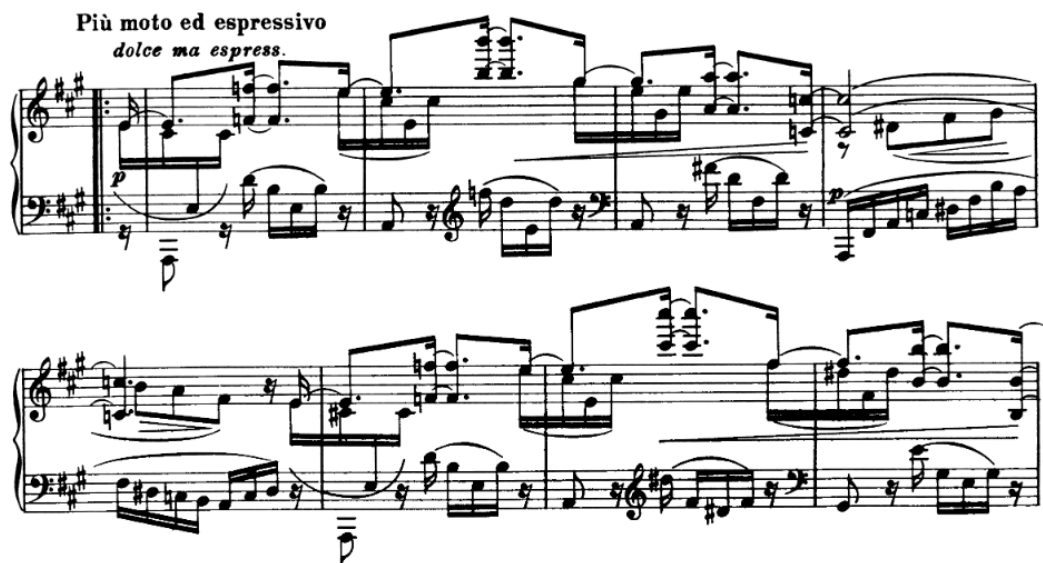


Figura 5- Brahms, *Intermezzo Op. 117 n.º 3* (cc. 46-53)

Retornando às análises de Schoenberg, destaca-se o solo de violoncelo do poema “Serenade” do *Pierrot Lunaire Op. 21*, com uma combinação bastante irregular de segmentos frásicos.



Figura 6- Análise de Schoenberg do solo de violoncelo do poema "Serenade" (*Pierrot Lunaire Op. 21*) (Schoenberg A. , 1950, 85)

“Prosa musical”, fraseado assimétrico e *Developing Variation* contribuem para uma linguagem musical ideal, não restringida por processos vazios ou fórmulas pré-concebidas como refere Schoenberg: “Parece-me – se isto não for um pensamento ilusório – que já foi feito algum progresso nesta direção, algum progresso em direção a uma linguagem musical não restringida inaugurado por Brahms o Progressista.”<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> “It seems-if this is not wishful thinking-that some progress has already been made in this direction, some progress in the direction toward an unrestricted musical language which was inaugurated by Brahms the Progressive” (Schoenberg A. , 1950, 102).

## 2.3 Organização formal

No que concerne às escolhas formais de ambos os compositores, também existe uma correspondência. Essa ligação passa pelo uso de formas clássicas tradicionais. Em Brahms, contemporâneo de Schumann e seguidor de Beethoven, (Rostand, 1978, 538) é mais expectável que o compositor faça uso delas devido a alguma proximidade temporal com o classicismo. No caso de Schoenberg, sob a mesma perspectiva, essa proximidade temporal com o período clássico não existe o que gera uma contradição entre a linguagem inovadora do compositor e um aparente conservadorismo no que toca à organização formal das suas obras.

Para abordar esta questão, retornamos de novo à perspectiva do autor Charles Rosen. Na biografia que escreve, está descrito um aspeto que é crucial e pertinente para este trabalho. O autor primeiro apresenta uma crítica hipotética (contra Schoenberg) onde sugere que existe uma oposição entre as formas clássicas e barrocas usadas por Schoenberg e a técnica serial que o próprio desenvolve (Rosen, 1975, 72-73). Para Rosen, esta contradição seria baseada na ideia de que as formas clássicas seriam um sinal de conservadorismo, e a técnica serial uma tentativa de rutura com o estilo e a tradição que a precede. Efetivamente, o autor reconhece que há uma tendência na música de Schoenberg, à medida que esta se aproxima do serialismo, para formas mais simples e simétricas (simetria referente à estrutura formal, como uma forma ternária ou forma sonata) (Rosen, 1975, 73). No entanto, Rosen refuta a ideia de que estas duas características sejam contraditórias. Em primeiro lugar, porque a técnica serial foi criada com intuito de “ressuscitar um velho classicismo e tornar um novo possível”<sup>13</sup> e também porque surgiu como um passo lógico na tradição precedente (Rosen, 1975, 73). Curiosamente, isto coincide com duas questões relativas ao percurso de Schoenberg mencionadas anteriormente: a necessidade de se inserir na tradição germânica assim como cimentar a posição dominante dessa mesma tradição. Se por um lado a técnica dodecafónica e serial surge como uma consequência lógica do cromatismo que caracteriza a música alemã, por outro a perda de referências tonais na articulação dos doze sons cromáticos acompanha-se do recurso a formas clássicas e barrocas, como na *Op. 25*, como meio de estruturação discursiva. Sob esta perspectiva, tanto a criação da técnica de composição serial como a sua combinação com formas clássicas tornam-se lógicas e coerentes.

---

<sup>13</sup> “(...) the invention of serialism was specifically a move to resurrect an old classicism as well as to make a new one possible” (Rosen, 1975, 73).

Adicionalmente, algo que se mostrou relevante na música de Schoenberg, especialmente à medida que se afastava do sistema tonal, foi a necessidade de criar um sistema lógico e coerente que garantisse a unidade formal da obra. A série tal como as formas clássicas constituem, conjuntamente, os elementos unificadores da obra, assegurando a coerência e unidade formal da composição. Ao referir-me a elementos unificadores, não me refiro a elementos cuja intenção seja obrigatoriamente auxiliar a compreensão (ainda que o possam fazer), mas sim elementos que venham ocupar a posição estrutural que era antes ocupada pela tonalidade e pela hierarquia dos graus tonais.

*“Forma em Música serve para atribuir compreensibilidade através de memorabilidade. Equilíbrio, regularidade, simetria, subdivisão, repetição, unidade, relação entre ritmo e harmonia e até mesmo lógica – nenhum destes elementos produz ou contribui para a beleza. Mas todos contribuem para uma organização que torna a apresentação da ideia musical inteligível.”*<sup>14</sup>

Esta citação, do próprio Schoenberg, expõe de que modo o compositor considera a organização formal de uma peça como um bem necessário que doa à sua ideia musical inovadora a inteligibilidade que necessita.

---

<sup>14</sup> *“Form in Music serves to bring about comprehensibility through memorability. Evenness, regularity, symmetry, subdivision, repetition, unity, relationship in rhythm and harmony and even logic-none of these elements produces or even contributes to beauty. But all of them contribute to an organization which makes the presentation of the musical idea intelligible.”* (Schoenberg A. , 1950, 53-54)

## Capítulo III - Análise das obras executadas em recital

Como descrito na introdução, este capítulo será dedicado à análise das obras executadas no recital final de mestrado que teve que teve lugar no dia 31 de julho de 2020 na sala Teresa Macedo. Estas análises serão focadas sobretudo nos princípios expostos no capítulo anterior.

### 3.1 Sonata em fá *menor*, *Op. 5* – Johannes Brahms

Brahms escreve a sua Sonata para Piano em fá *menor* num dos períodos mais decisivos da sua produção musical. Como está indicado no prefácio da partitura editada por Katrin Eich, existem provas de que o compositor estaria a trabalhar nesta obra quando estabelece contacto com Robert Schumann e a sua mulher Clara em 1853. Inclusivamente, Katrin especula sobre a possível inspiração ou influência da Sonata *Op. 14* de Schumann (que partilha a tonalidade de fá *menor*) que foi revista e reeditada também no ano de 1853. Originalmente, a Sonata *Op. 14* de Schumann foi publicada em 1836 como “um concerto sem orquestra”<sup>15</sup>, o que denota um carácter que também está presente na sonata de Brahms<sup>16</sup>.

A Sonata está dividida em cinco andamentos. O primeiro, *Allegro maestoso*, apresenta uma forma sonata complementada por uma coda. Neste andamento, Brahms faz uso de um desenvolvimento motivico à semelhança do princípio descrito no capítulo anterior: *Developing Variation*. Nas palavras de Adolf Schubring, todos os motivos presentes no andamento são derivados do motivo inicial que é apresentado no primeiro tema (Frisch, 2009, 205).

É também importante realçar que Brahms aplica este processo de desenvolvimento motivico de forma progressiva e contínua o que mais uma vez suporta a ideia de *Developing Variation*, no sentido que todo o material temático provém de um elemento base.

---

<sup>15</sup> “Concert sans orchestre” Conforme citado no prefácio da obra *Klaviersonate f-moll Opus 5* editado por Katrin Eich (cf. Brahms, 1854/2017).

<sup>16</sup> Conforme citado no prefácio da obra *Klaviersonate f-moll Opus 5* editado por Katrin Eich (cf. Brahms, 1854/2017).

Em relação ao fraseado assimétrico, esta característica também está muito presente na Sonata. Logo no segundo sistema (c. 7) é-nos apresentado uma variação do motivo original, mas com um carácter contrastante (ver figura 7). Para além da diferença de carácter, Brahms modifica a textura do acompanhamento aplicando uma fórmula rítmica muito típica (sobrepondo duínas na mão direita a tercinas na esquerda) com um pedal sobre o acorde de dó menor. A frase aparenta tomar o mesmo percurso que o tema original, no entanto é introduzido um segmento muito expressivo no compasso nove que encurta a frase para um total de cinco compassos (ao invés dos esperados seis compassos), o que corresponde à definição de fraseado assimétrico<sup>17</sup>. Para além disto, este segmento também provoca um deslocamento do acento (métrico) que seria esperado no primeiro tempo do compasso nove para o segundo tempo do mesmo. Este processo é característico do estilo de Brahms e está presente ao longo da Sonata.



Figura 7- Brahms, Sonata Op. 5 (cc. 5-14)

Variações sucessivamente mais distantes do motivo original vão surgindo ao longo do primeiro andamento, sendo que no desenvolvimento surgem alguns dos melhores exemplos desta característica do estilo brahmsiano. É o caso do tema que surge no compasso noventa e um, que é uma variação estendida do motivo original e surge com a indicação dinâmica de pianíssimo.

<sup>17</sup> Definição referida no capítulo anterior, p. 21-22.



Figura 8- Brahms, Sonata *Op. 5* (cc. 91-94)

Aqui Brahms faz uso de ritmos sincopados e insere a melodia principal no tenor conferindo uma sonoridade tranquila e a fazer lembrar um violoncelo. Isto é complementado com a indicação para uso de pedal que permite ligar em pianíssimo o acompanhamento da mão direita de modo a não perturbar a melodia da mão esquerda.

O facto de as figuras motívicas no primeiro andamento estarem tão relacionadas entre si implica que a conexão entre andamentos e o controlo da pulsação sejam minuciosamente controlados, criando uma lógica coerente entre essas figuras.

O segundo andamento, *Andante espressivo*, é precedido por alguns versos de um poema de C.O. Sternau<sup>18</sup> que descrevem o abraço entre dois apaixonados sob o luar.<sup>19</sup> Segundo Claude Rostand, o andamento tem três motivos principais que correspondem a três secções principais, sendo que o segundo motivo tem início no compasso trinta e sete (*poco piu lento*), e o terceiro no compasso cento e quarenta e quatro (*Andante molto*). Segue-se uma coda iniciada no compasso cento e setenta e nove (*Adagio*) (Rostand, 1978, 125). Na minha análise considereei pertinente fazer uma subdivisão sobre estas três secções. Na primeira secção, surge um tema apresentado num estilo homofónico, com uma linha melódica delicada. Este motivo é depois intercalado com um episódio mais contrapontístico, ainda que mantenha uma linha melódica com um contorno semelhante. Posteriormente a este episódio, há então uma reiteração do primeiro tema, mas com o típico desenvolvimento motívico de Brahms. Neste caso a variação passa pela adição de uma nota pedal na mão esquerda e pela

<sup>18</sup> Pseudónimo do autor Otto Julius Inckermann (1823-1862).

<sup>19</sup> “Der Abend dämmert, das Mondlicht scheint,

Da sind zwei Herzen in Liebe vereint

Und halten sich selig umfangen.” Conforme citado em (Brahms, 1854/2017, 9)

transferência da textura de semicolcheias, que era executada pela mão esquerda, para a mão direita.

A segunda secção (*Poco piu lento*) é iniciada por um tema de uma sonoridade muito leve, tranquila, em pianíssimo e, como refere Rostand funciona como uma espécie de duo entre as duas mãos que depois se eleva a um episódio mais lírico e caloroso (Rostand, 1978, 125) em forte e com a indicação de carácter: *com passione e molto espressivo*. A nível da execução, esta secção requer muito controlo da qualidade sonora assim como maleabilidade para permitir o tal “duo” entre as mãos a que Rostand se refere. Esta maleabilidade com o objetivo de transferir a frase entre as mãos também está de acordo com a mudança de compasso que o compositor escreve. Ao passar de um compasso binário para um quaternário (4/16) evita-se que haja um acento métrico apenas no primeiro tempo de cada compasso o que criaria facilmente uma proeminência da parte da mão direita. Posteriormente, há uma espécie de recapitulação da primeira secção ainda que com ligeiras elaborações de modo a evitar aquilo a Schoenberg chama de “repetições vazias” (Schoenberg A. , 1950, 72).

A terceira secção (*Andante molto*) introduz uma melodia muito doce e cantada, sobre uma nota pedal, que começa em pianíssimíssimo e cresce progressivamente até atingir um clímax em fortíssimo com uma textura bastante orquestral. A indicação de pedal feita pelo compositor volta a ter um papel estrutural sendo que no início desta secção há a indicação para usar ambos os pedais (*sempre les deux Pédales*) o que contribui para criar a ideia de crescendo que se segue. Seguidamente, e para terminar o andamento, sucede uma coda (*Adagio*) onde reaparece o primeiro tema.

As sucessivas transições entre as diferentes secções do segundo andamento (cada uma com indicação própria de andamento) exige também um grande controlo sobre a pulsação na execução. Isto requer o uso de estratégias que permitam uma ligação e transição lógica entre secções de modo a criar uma unidade e coerência formal. Um exemplo de uma dessas estratégias poderá ser a subdivisão da contagem dos tempos num desses momentos de transição.

Nas palavras de Schubring, no terceiro andamento, Brahms retorna a uma textura altamente contrapontística tanto no *Scherzo* como no *Trio*. O compositor faz uso do movimento contrário em ambas as secções (Frisch, 2009, 207) (Ver figuras 9 e 10).



Figura 10- Brahms, Sonata *Op. 5*, terceiro andamento (*Scherzo*) (cc. 1-5)



Figura 9- Brahms, Sonata *Op. 5*, terceiro andamento (*Trio*) (cc. 101-108)

O *Scherzo* possui um tema enérgico com o carácter de “valsa fantástica” (Rostand, 1978, 125) com a projeção do acento métrico para o primeiro tempo do compasso, o que também acontece no *Trio* apesar do carácter mais íntimo. De salientar também as citações ao primeiro andamento.

Segundo Katrin Eich, no prefácio da Sonata (cf. Brahms, 1854/2017), Brahms adicionou o quarto andamento na mesma altura que o segundo. De facto, ambos os andamentos estão intimamente ligados pelo seu material temático. Aliás, contíguo ao título de *Intermezzo*, surge o termo *Rückblick* que pode ser interpretado como lembrança. Para além da ligação referida, existem ainda citações de material temático já empregue nos outros andamentos anteriores. O andamento está dividido em duas secções mantendo-se constante a utilização de uma nova célula rítmica (tercinas de fusas na mão esquerda. Ver figura 11), com carácter motívico, que lhe atribui uma sonoridade sombria.



Figura 11- Brahms, Sonata *Op. 5*, quarto andamento (cc. 1-4)

Rostand introduz uma perspectiva global em relação à Sonata muito interessante. O autor considera que Brahms faz uso de um procedimento extremamente inovador ao atribuir um carácter cíclico ao material temático da Sonata. Por outras palavras, a utilização de um mesmo tema em diversas situações e formas (Rostand, 1978, 122-123). É no quinto andamento (*Finale, Allegro moderato ma rubato*) que este procedimento é mais evidente. A forma do andamento assemelha-se à de um rondo (ainda que não possa ser apelidada como tal). Utiliza três temas, todos derivados dos andamentos anteriores, assim como uma longa coda. O primeiro tema, de carácter enérgico é derivado do tema principal do *Scherzo* assim como do *Trio* do terceiro andamento. O segundo tema, possui um carácter mais lírico e retoma um “desenho” ou gesto do tema do primeiro andamento. O terceiro tema, com um carácter mais “religioso” é derivado do segundo tema do segundo andamento (ver figura 12). Este tema tem um papel importante na estrutura deste andamento, pelo que surge de diversas formas sucessivamente modificadas com grande riqueza contrapontística. A própria coda (apenas a primeira parte, até ao compasso 348) e a transição que a precede são baseadas neste tema (Rostand, 1978, 122-126).

The image displays four systems of musical notation, each with two staves. The first system is labeled 'Finale' on the left and 'Scherzo' below the second staff. It includes measure numbers 'mes. 3, 4, 5' above the first staff and 'mes. 1, 2' above the second staff. The second system is labeled 'Finale' on the left and 'Trio' below the second staff. It includes measure numbers 'mes. 6, 7' above the first staff and 'mes. 1 a 5' above the second staff. The third system is labeled 'Finale' on the left. It includes measure numbers 'mes. 153 a 156' above the first staff, 'mes. 151 et 152' above the second staff, and 'Andante mes. 92 et 93' above the second staff. A tempo marking 'Andante (poco più lento)' is placed between the staves, and 'mes. 5 a 8' is written below the second staff. The fourth system is labeled 'Finale' on the left. It includes measure numbers 'mes. 40 à 43' above the first staff and 'Allegro mes. 40 a 43' above the second staff.

Figura 12- Análise de Claude Rostand, da estrutura cíclica na Sonata *Op. 5* de Brahms (Rostand, 1978, 127)

### 3.2 Drei Klavierstücke, *Op. 11* – Arnold Schoenberg

Como já referi no primeiro capítulo, esta obra ocupa um lugar decisivo na produção musical do compositor. Para além de uma grande originalidade a nível pianístico, estas três peças enfrentam questões centrais da música de Schoenberg como a *emancipação da dissonância*, *Developing Variation* e a suspensão do sistema tonal.

As duas primeiras peças têm uma forma ternária, um elemento neoclássico, mais uma vez demonstrando a sua ligação com a tradição germânica que o antecede. Em relação à primeira peça especificamente, a sua característica mais notória é o trabalho motivico intimamente ligado ao princípio da *Developing Variation* e conseqüentemente a Brahms. Como refere Poirier, a primeira célula de sons (si - sol *sustenido* – sol) (ver figura 13) tem um valor temático, sendo reiterada ao longo da peça (ainda que transposta ou variada). A reutilização da célula contribui para a divisão da peça em três secções pondo em evidência a estrutura formal ternária.



Figura 13- Schoenberg, Peça nº1 *Op. 11* (cc. 1-5)

No entanto, Schoenberg faz um uso extenso das técnicas de transformação do elemento de base (neste caso, a sequência de intervalos das três primeiras notas) para gerar a maioria do material da peça. Isto ocorre de formas que podem ser reconhecidas auditivamente, como é o caso da inversão desses intervalos na mão esquerda do compasso quatro e cinco, assim como momentos mais ousados como as passagens rápidas dos compassos doze e treze. Ainda que, numa primeira instância, não seja evidente a relação destas passagens com a célula original, o compositor utiliza processos como o de reordenação, inversão e transposição para criar o material dessas passagens. Por outras palavras, as notas

que perfazem os intervalos da célula original estão presentes, mas reorganizadas para gerar novos intervalos e conseqüentemente novo material (ver figura 14). Nas palavras de d'Allonnes, isto não só legitima todos estes momentos audazes como atribui uma coerência e estrutura à obra (Revault d'Allonnes, 1988, p. 172).

Ainda referente à primeira peça, é importante mencionar uma grande inovação a nível tímbrico que é introduzida no compasso quatorze (ver figura 15). O compositor obtém um efeito de ressonância, com uma sonoridade muito particular, ao pressionar e reter notas sem produzir som no momento do ataque.



Figura 14- Schoenberg, Peça nº1 *Op. 11* (cc. 11-13)

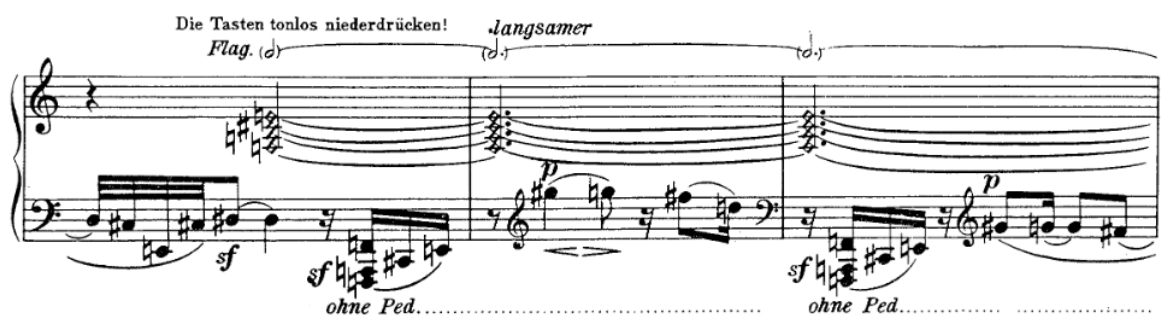


Figura 15- Schoenberg, Peça nº1 *Op. 11* (cc. 14-16)

Ao longo do resto da peça o compositor continua a fazer uso destes processos elaborando cada vez mais a nível textural o elemento base. Por outro lado, surgem algumas reminiscências mais claras como por exemplo no compasso trinta e quatro e trinta e cinco, presente na voz superior (onde inicia a segunda secção) (ver figura 16).



Figura 16- Schoenberg, Peça nº1 *Op. 11* (cc. 34-36).

Esta secção é a mais elaborada e densa a nível textural conduzindo a um clímax no compasso cinquenta com a indicação de fortíssimo. Este clímax é seguido de uma recapitulação da célula e tema original agora apresentado em oitavas.

A segunda peça assenta na oposição entre um ostinato sobre o intervalo de terceira *menor* na mão esquerda e episódios de grande maleabilidade expressiva à semelhança do típico discurso e gesto musical romântico. Adicionalmente, e graças sobretudo ao ostinato, existe nesta peça um certo polo tonal em ré *menor*. Isto terá suscitado o interesse do pianista Busoni, que chegou a propor a Schoenberg um arranjo da sua autoria sobre esta peça com o intuito de acentuar esse carácter romântico (Stuckenschmidt & Poirier, 1993, 640). Por outro lado, o compositor evita sistematicamente o acorde perfeito e dá preferência a intervalos dissonantes como a nona *menor*. Isto é evidente logo nos primeiros compassos da peça com o choque entre o ré natural e o ré *bemol* da linha melódica da mão direita. Apesar desta célula melódica percorrer as notas circundantes evita apresentar um unísono com a mão esquerda.

O material dos episódios é sobretudo retirado tanto desta célula melódica como do ostinato em si. Contudo, obtém um carácter mais fluente como é demonstrado pelas próprias indicações do compositor. A peça faz uso extenso do cromatismo, quase atingindo em certas ocasiões o total cromático. Estes momentos coincidem com uma das poucas indicações de pedal, escritas pelo próprio compositor, o que demonstra a intencionalidade deste efeito, assim como o papel estrutural do uso do pedal (ver figura 17 e 18), que junta progressivamente os doze sons da escala cromática (à exceção da nota sol e si na figura 17 e 18 respetivamente).



Figura 18 - Schoenberg, Peça nº2 Op. 11 (c. 39)



Figura 17- Schoenberg, Peça nº2 Op. 11 (cc. 65-66)

Tal como a primeira peça, esta termina com uma recapitulação ainda que de uma forma ligeiramente variada.

A terceira peça, na opinião de Poirier, é a mais inovadora das três (Stuckenschmidt & Poirier, 1993, 641). O autor refere-se certamente à mais evidente das características que esta peça introduz: o atematismo. Quer isto dizer que não existe qualquer elemento base ou material temático a partir do qual a peça seja elaborada. Consequentemente, o compositor pode expor as suas ideias sem qualquer tipo de restrições formais e, como refere Garcia, “renovando constantemente a estrutura sonora, evitando o retorno aos mesmos motivos” (Garcia, 2010, 21). Schoenberg explora desta forma um contraste brutal entre sonoridades, articulações, dinâmicas e andamentos. O ponto estabelecido na frase anterior também se aplica às duas primeiras peças, mas é mais evidente na terceira.

3.

The image shows the first eleven measures of Schoenberg's Piece No. 3, Op. 11. The music is written for piano in 3/8 time. It begins with a tempo marking of 'Bewegte' and a dynamic of 'ff'. The score is characterized by dense, atonal chords and rapid changes in dynamics and tempo. Key markings include 'poco rit.', 'etwas langsamer', 'viel langsamer', 'sehr lang', 'rit.', and 'viel rascher'. The dynamics range from 'pp' to 'ff'. The score is written for piano with a grand staff (treble and bass clefs) and includes first and second endings for the right hand.

Figura 19 - Schoenberg, Peça nº3 Op. 11 (cc. 1-11)

A violência deste contraste também se enquadra com a principal indicação de andamento, *Animado*<sup>20</sup>, que contrasta com a indicação para as duas primeiras peças: *Moderado*<sup>21</sup>. A nível pianístico, a terceira peça é de uma grande dificuldade técnica usando todos os registos do piano, acordes de grande extensão e uma escrita de forma geral virtuosística. Aquando da execução desta peça, para efeitos de interpretação e memória, mostrou-se pertinente a procura de certas figuras referenciais (células rítmicas, contornos melódicos, gestos musicais semelhantes) ao longo do texto musical que permitissem a criação de uma linha de pensamento ou direção, ainda que contrarie em parte a escrita naturalmente fragmentada de uma peça atemática.

Existe ainda uma especificidade deste ciclo que sobressai: a diversidade de andamentos (e respetivas pulsações) e indicações de agógica ao longo da obra. Esta particularidade exige um grande controlo da pulsação no momento da execução através da identificação de um denominador comum (através da subdivisão dos tempos) que permita a transição de forma lógica e acima de tudo a manutenção de uma relação rigorosa entre os vários elementos temáticos (algo que também se mostra crucial na execução da sonata de Brahms, pondo em prática a ideia de circularidade temática atrás referida).

---

<sup>20</sup> *Bewegte* (Schoenberg A. , 1910).

<sup>21</sup> *Mässig* (Schoenberg A. , 1910).

### 3.3 Sechs Kleine Klavierstücke, Op. 19 – Arnold Schoenberg

As seis pequenas peças *Op. 19* de Schoenberg são compostas em 1911. A característica mais proeminente destas peças é a condensação extrema dos gestos musicais (frases e elaborações melódicas) que tem como óbvia consequência o tamanho reduzido de cada peça. Alain Poirier, justifica esta característica ao descrever o foco do compositor como a limitação do “vocabulário” ao essencial, o que inevitavelmente resulta na impossibilidade de criar uma forma musical que não a de miniatura. O próprio Schoenberg indicia, numa carta dirigida a Alma Mahler, que esta característica (grande condensação de gestos musicais) presente na sua música deste período, provém de alguma influência de Webern que aplicava o mesmo tipo de tratamento ao desenvolvimento do seu material musical (Stuckenschmidt & Poirier, 1993, 642).

Boulez elabora esta questão por outras palavras que se relacionam um pouco mais claramente com os capítulos anteriores. Para o autor, Schoenberg demonstra uma grande preocupação em evitar a repetição de material musical (Boulez, 1966, 362), o que é indubitavelmente uma das principais razões que motiva o aparecimento de princípios como o fraseado assimétrico e a *Developing Variation* na música de Schoenberg. Existe ainda um trabalho de desenvolvimento motivico que se manifesta sob a forma de criação de figuras rítmicas ou intervalares semelhantes, mas sempre com a preocupação de não repetir qualquer figura na íntegra. Uma das poucas exceções a esta regra é o ostinato presente na segunda peça deste ciclo.

É ainda importante mencionar que para além da condensação do material musical, também ocorre uma condensação da expressividade desse material, o que tem uma consequência muito clara na notação das peças. Isto obriga Schoenberg a ser extremamente preciso nas indicações de carácter que surgem com frequência ao longo das peças, assim como ao nível de dinâmicas (que apresentam também um âmbito bastante alargado) e articulação.

A primeira peça (*Leve, delicado*)<sup>22</sup> é a maior de todas do ciclo e é um dos melhores exemplos dos momentos musicais extremamente condensados. Estes aforismos têm em média uma duração de um a dois compassos e requerem a nível pianístico um imenso controlo de ritmo, articulação e qualidade sonora. Simultaneamente, o seu tamanho diminuto e

---

<sup>22</sup> *Leicht, zart* (Schoenberg A., 1913).

fragmentação geram estruturas frásicas irregulares. Estes três requisitos são transversais ao ciclo todo. De uma forma geral, o compositor escolhe uma sonoridade íntima, ainda que intercale em várias ocasiões gestos mais líricos e melódicos com gestos rápidos e fugazes (ver figura 20). Esta primeira peça já demonstra também uma outra característica que se mantém coerente ao longo do ciclo: a falta de indicações para o uso de pedal. Isto é sem dúvida intencional e implica a escolha de dedilhações adequadas especialmente quando o compositor faz uso de texturas mais polifónicas.



Figura 20- Schoenberg, Peça nº1 *Op.19* (cc. 3-4)

Na segunda peça é explorada uma sonoridade bastante particular, suspensa. Destaca-se sobretudo por uma enorme economia de meios e pelo uso de um *ostinato* sobre o intervalo de terceira (ver figura 21). Exige mais uma vez um enorme controlo do timbre e qualidade sonora. Boulez, em relação ao ciclo destas seis peças, classifica-as como “um ensaio geral antes do *Pierrot Lunaire*”<sup>23</sup>. Esta peça é certamente representativa disso mesmo graças à grande economia de meios e ao trabalho tímbrico. A nível interpretativo, é novamente crucial a manutenção rigorosa da pulsação pois pequenas inflexões neste aspeto iriam prejudicar a tal sonoridade quase incorpórea que é pretendida.

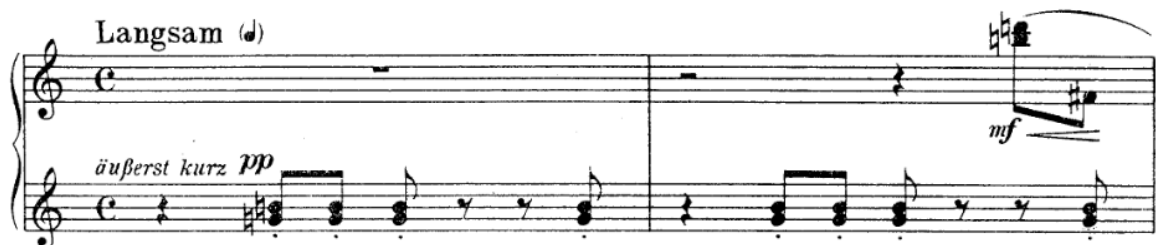


Figura 21- Schoenberg, Peça nº2 *Op. 19* (cc. 1-2)

<sup>23</sup> Conforme citado em (Stuckenschmidt & Poirier, 1993, 642).

A terceira peça, com o recurso a oitavas (recurso pouco usual na música de Schoenberg deste período e de toda a música serial (Stuckenschmidt, 1956, 50) e acordes mais densos aproxima-se de um estilo mais próximo de Brahms. É de sublinhar o contraste de dinâmicas entre forte (mão direita) e pianíssimo (oitavas na mão esquerda) em simultâneo no início da peça (ver figura 22). A utilização de acordes também é de salientar na quarta peça, produzindo, no entanto, uma textura monódica com acompanhamento (Stuckenschmidt, 1956, 49). Está presente uma grande diversidade de articulações assim como uma pequena recapitulação do motivo inicial no fim da peça (particularidade que é evitada nas outras peças).

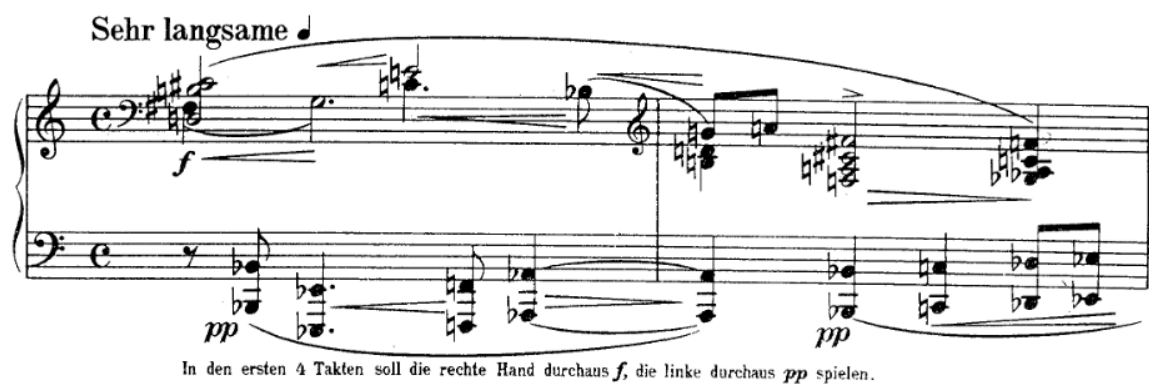


Figura 22- Schoenberg, Peça nº 3 Op. 19 (cc. 1-2)

A quinta peça contrasta com a anterior fazendo mais uso de grandes ligaduras (em oposição à indicação de *martellato* que surge no final da peça anterior). Este aspeto juntamente com indicações de respiração conferem-lhe uma maior maleabilidade na expressão, lembrando uma valsa nas primeiras duas frases (complementado com um compasso ternário).

A sexta peça, escrita um mês depois da morte de Mahler, aproxima-se mais uma vez do “imaterial” tal como descreve Stuckenschmidt. Porém, desta vez com um carácter fúnebre em honra do seu colega que tal como descreve Poirier lhe dava um apoio precioso em Viena (Stuckenschmidt & Poirier, 1993, 642). Para criar esta sonoridade, Schoenberg sobrepõe dois acordes, baseados nos intervalos de quarta, e sobre estes florescem pequenas elaborações melódicas que se assemelham a suspiros (como é sugerido pela indicação de carácter escrita pelo próprio compositor: *wie ein Hausch*).

## Conclusão

Uma das principais considerações que resulta da investigação efetuada neste trabalho é a noção de que a obra de Schoenberg se insere na continuidade da tradição germânica. No entanto, apesar da manifesta intenção de se inserir nessa tradição, à medida que a sua música se afasta do sistema tonal e suspende as suas funções e hierarquias, surge a ameaça de um certo vazio ou pelo menos de uma descompensação a nível estrutural.

A solução do compositor passa por utilizar um estilo de apresentação e um grupo de características que lhe permite manter unidade e ordem nas suas obras enquanto ele próprio desenvolve um novo sistema de composição: a série dodecafónica. Ao aliar o novo sistema de composição a uma tradição com fortes alicerces na história da música ocidental, o compositor confere a esse sistema sentido e solidez pois segue uma perspetiva histórica. Se tomarmos a dissolução do sistema tonal como inevitável, ao estruturar a sua música baseando-se na referida tradição, introduz um elemento comum no momento de transição para o novo sistema que a torna mais inteligível e perceptível. Como o próprio Schoenberg refere:

A linguagem em que as ideias musicais são expressas por sons tem paralelo com a linguagem que expressa sentimentos ou pensamentos por palavras, no sentido em que o seu vocabulário deve ser proporcional ao intelecto para o qual se destina,<sup>24</sup>.

Dentro desta tradição, a relação mais evidente é a estabelecida com Brahms. De facto, Brahms possuía a mesma preocupação de Schoenberg: Inovar alicerçado numa perspetiva histórica.

Para além de sensacionalismo e de modernidade, Brahms procura uma qualidade musical que implica, consciente ou inconscientemente, a existência de uma tradição histórica (historicismo, classicismo) para se mostrar por sua vez, apta a servir de base a uma evolução posterior (Schoenberg e a modernidade). Brahms venera a grande espiritualidade e capacidade profissional dos antigos mestres. (Michels, 2007, 509)

Schoenberg alcança essa perspetiva histórica com três elementos comuns a Brahms: o conceito de *Developing Variation*, introduzido pelo próprio à posteriori como um princípio

---

<sup>24</sup> “The language in which musical ideas are expressed in tones parallels the language which expresses feelings or thoughts in words, in that its vocabulary must be proportionate to the intellect which it addresses.” (Schoenberg A., 1950, 53-54)

orientador da composição; o fraseado assimétrico que juntamente com o elemento anterior almeja proporcionar uma linguagem não restringida por processos sem qualquer intenção musical, e por último a organização formal herdada do período clássico.

Curiosamente, estas ideias demonstram de que modo Schoenberg não representa uma rutura, mas sim uma continuidade da tradição em que se insere. Simultaneamente, também demonstram que Brahms, geralmente apelidado de conservador e classicista pelos seus contemporâneos (Frisch, 2009, 6), possa ser encarado como inovador e progressista.

O estudo dos elementos supramencionados também levou a algumas conclusões a nível interpretativo e pianístico. Em primeiro lugar, o uso do pedal como um elemento estrutural na música de ambos os compositores. No caso de Brahms, por motivos harmónicos, como por exemplo a sustentação de uma nota pedal. No caso de Schoenberg, as indicações do próprio compositor são raras e precisas o que lhe atribui uma especial relevância e expressividade assinalando momentos cruciais da escrita. Em segundo lugar, comum aos dois é a necessidade de estratégias que permitam a manutenção da pulsação no momento da *performance*. Uma estratégia possível é a subdivisão da contagem dos tempos no momento da transição entre secções (que possuam diferentes andamentos) de forma a permitir que essa mesma transição ocorra de uma forma lógica e estrutural entre os vários elementos temáticos ou musicais.

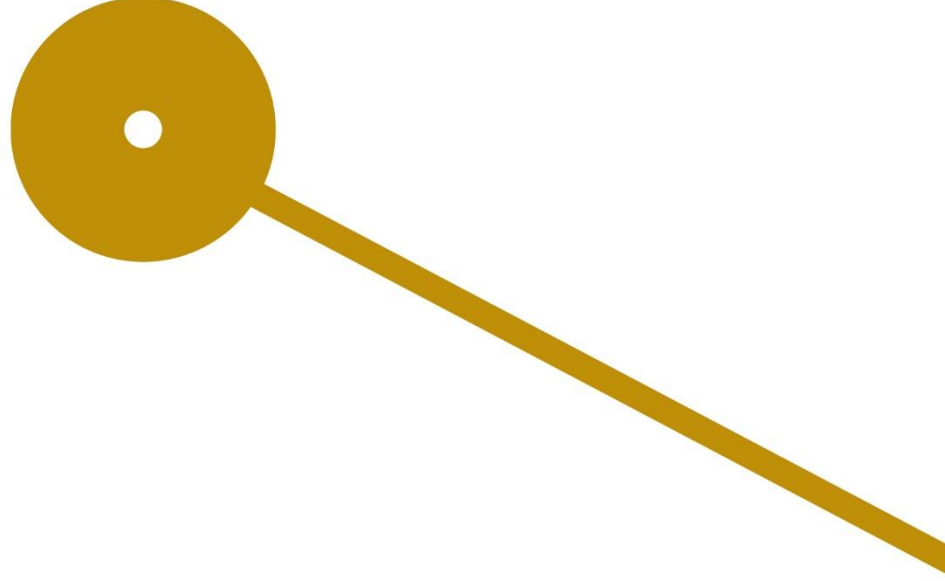
## Bibliografia

- Boulez, P. (1966). *Relevés d'apprenti*. Paris: Seuil.
- Bozarth, G., & Frisch, W. (2001). Brahms, Johannes. *Grove Music Online* . Obtido em 29 de 11 de 2020
- Brahms, J. (2017). *Klaviersonate f-moll Opus 5*. (K. Eich, Ed.) München, Alemanha: G.Henle Verlag. (Obra original publicada em 1854)
- Dahlhaus, C. (1987). *Schoenberg and the New Music* . Cambridge: Cambridge University Press.
- Frisch, W. (1982). Brahms, Developing Variation, and the Schoenberg Critical Tradition. *19th-Century Music*, 215 -232.
- Frisch, W. (1990). *Brahms and the principle of Developing Variation*. California : University of California Press .
- Frisch, W. (Ed.). (2009). *Brahms and his world*. New Jersey: Princeton University Press.
- Garcia, S. (2010). Arnold Schoenberg e Alexander Scriabin, a música para piano no processo de suspensão do sistema tonal. Porto, Portugal: ESMAE.
- Kalbeck, M. (1904-1914). *Johannes Brahms*. Berlin: Deutsche Brahms Gesellschaft m. b. H.
- Kandinsky, W. (1987). *Do espiritual na arte*. (M. H. Freitas, Trad.) Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Leibowitz, R. (1949). *Introduction à la musique de douze sons*. Paris: L'Arche.
- Leibowitz, R. (1969). *Schoenberg*. Paris: Seuil.
- May, F. (1905). *Life of Brahms*. London: Edward Arnold.
- Michels, U. (2007). *Atlas de Música*. Lisboa: Gradiva.
- Musgrave, M. (Ed.). (1999). *Cambridge Companion to Brahms*. New York, United States of America: Cambridge University Press.
- Nicolas, F. (1997). *La singularité Schoenberg*. Paris: L'Harmattan, Ircam.
- Revault d'Allonnes, O. (Setembro de 1988). Mémoire et création. *InHarmoniques*(4), 171 - 180.

- Rosen, C. (1975). *Arnold Schoenberg*. New York, U.S.A.: The Viking Press, Inc.
- Rostand, C. (1978). *Johannes Brahms*. Paris: Fayard.
- Schoenberg, A. (1910). *Drei Klavierstücke, Op.11*. Vienna: Universal Edition.
- Schoenberg, A. (1913). *Sechs Kleine Klavierstücke*. Vienna: Universal Edition.
- Schoenberg, A. (1950). *Style and Idea*. (D. Newlin, Ed.) New York, United States of America: Philosophical Library, Inc.
- Schoenberg, A. (1967). *Fundamentals of Music Composition*. London: Faber and Faber Limited.
- Stuckenschmidt, H. H. (1956). *Schönberg*. Monaco: Éditions du Rocher.
- Stuckenschmidt, H. H., & Poirier, A. (1993). *Arnold Schoenberg*. (H. Hildenbrand, Trad.) Paris, França: Librairie Arthème Fayard.
- Swafford, J. (1999). *Johannes Brahms*. New York, United States of America: Vintage Books.
- Todd, R. L. (Ed.). (2004). *Nineteenth-Century Piano Music*. New York: Routledge.
- Webern, A. (1980). *Chemin vers la nouvelle musique*. Paris: J.C. Lattès.

ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO

P.PORTO



**M**

MESTRADO  
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA  
PIANO

A. Schoenberg  
e a herança de J. Brahms  
Francisco de Oliveira Guedes Seabra