

Arnold Schönberg: *Pierrot Lunaire* op. 21 Nr. 7 “Der kranke Mond” (Voz e Flauta)

Lucas Robatto

‘Porque? Porque dificultar tanto para o ouvinte; porque não facilitar-lhe, da maneira que ele necessita; porque dizer somente uma vez coisas que são difíceis de perceber e de lembrar mesmo se ouvidas repetidamente, de forma que perde-se completamente o fio da meada e não começa-se a compreender todas as coisas que ainda estão por vir.’ Quanto a isso eu tenho que afirmar: ‘eu não posso fazê-lo de modo diverso, e não funciona de nenhuma outra forma. Contudo, eu não escolhi escrever desta forma, eu não me desvio do meu rumo ao escrever assim, e seria um alívio sentir que poderia fazê-lo de outro modo.’

Arnold Schönberg, *New Music: My Music*.¹

Introdução

Este texto foi originado como trabalho final do curso “Seminário de Análise de Música do Século XX – 1900 a 1950,” ministrado em 1998 pelo Professor Joel F. Durand na University of Washington, Seattle – EUA.

O processo iniciado com a tradução para o português do trabalho original acarretou numa modificação da sua forma original. O texto, que originalmente tinha como público alvo o professor de uma matéria específica, transformou-se em algo mais eclético. Nesta nova versão, as conseqüências dos procedimentos analíticos adotados foram explicitamente abordadas, o que veio a transformar um pouco o objetivo final da presente análise. Contudo, o resultados advindos das análises musicais, assim como as conclusões destas, permanecem basicamente os mesmos do texto original, se bem que acrescidos umas tantas informações complementares, e de um enfoque um pouco mais crítico.

¹ Todas as traduções são de Lucas Robatto.

Objetivos

O enfoque dado a esta análise advém das atividades musicais a que me dedico majoritariamente, a saber a *performance* (flauta). O meu interesse no presente trabalho é duplo: por um lado pretendo levantar elementos que possam servir de auxílio a futuros intérpretes desta obra, por outro, almejo fornecer *insights* analíticos advindos da minha prática musical. Contudo, o presente ensaio não é um “guia interpretativo,” é uma análise sim, que utiliza-se de procedimentos consagrados pela prática analítica contemporânea, e cujos objetivos são mais próximos aos do analista (“a explicação do texto,” segundo Joseph Kerman²) do que aos do interprete. Certas informações advindas de fontes outras que o texto musical *per se* foram levadas em consideração na adoção das estratégias analíticas deste ensaio. Tal postura está de acordo com um pensamento corrente na área de performance, que postula uma atitude mais “crítica” do interprete em relação ao texto musical.

Em diferenciação a uma análise mais “clássica,” este ensaio tem por objetivo realçar aspectos de um nível mais “superficial” (no sentido schenkeriano do termo) do texto musical. Os questionamentos que guiam a presente análise estão menos preocupados com aspectos generativos (aqui entendidos como as questões que interessam mais a um analista/compositor), e buscam revelar elementos de coerência estrutural, *que possam ser evidenciados numa performance*. Na prática isto apresenta-se como uma análise de estruturas um pouco maiores que as convencionalmente abordadas em enfoques a obras ditas “atonais.” Mais uma vez friso que os resultados aqui obtidos não são indicações de como deve-se executar esta obra (fraseado, articulação, etc.), mas sim, deseja prover subsídios para todos aqueles que queiram refletir sobre esta música, independentemente do enfoque a ser conferido a ela.

² Joseph Kerman, *Musicologia*, trad. Álvaro Cabral (São Paulo: Martins Fontes, 1987), 4.

Estratégias Analíticas

O fato de que a obra aqui analisada recusa intencionalmente o uso de tonalidade e de motivos reconhecíveis,³ exige certas ferramentas analíticas que revelem algumas das características estruturais ocultas sob a aparente desconexão entre as partes que a compõem.

Um olhar mais detalhado sobre a escolha do material sonoro (altura dos sons) pode nos fornecer certos *insights* sobre a organização estrutural, e para tanto, a presente análise utilizou-se da técnica analítica de “classes de conjuntos” (*pitch-classes*) desenvolvidas por Allen Forte⁴. Pode-se afirmar que uma análise “clássica” da música desta fase de Schönberg ocuparia-se de grupos (*sets*) de três ou quatro notas, evidenciando aspectos organicistas presentes na criação schoenberguiana (um organicismo freqüentemente declarado pelo próprio compositor). Por exemplo, o conjunto 3-4 [0,1,5] – apresentado nas primeiras três notas de ambas as frases mostradas no exemplo 3 abaixo (mostrando o conjunto 5-2) – é também um subconjunto do conjunto 6-Z29 (exemplo 2) e interrelaciona ambos, como demonstrado no exemplo 1:

Tal enfoque pode ser muito elucidativo quanto às atitudes criadoras do compositor, porém geralmente não leva em consideração as indicações de agrupamento de notas fornecidas ao interprete pelo compositor.

Boa parte da tarefa do interprete é de evidenciar fraseados, o que nada mais é do que agrupar notas. Partindo-se do princípio que Schönberg viveu, e participou ativamente, de uma tradição interpretativa comumente denominada de “romântica” – e que ainda é, majoritariamente, o enfoque interpretativo vigente para a música erudita ocidental – podemos supor que elementos desta tradição pudessem também fazer parte da sua atitude composicional.

Seguindo este raciocínio, um interprete criado nesta tradição “instintivamente” tenderia a evidenciar na sua interpretação - retornando ao exemplo 1 - os conjuntos 6-Z29 e 5-2, mais do que o 3-5. Isto

³ C.f. a seção *Gênese* abaixo.

⁴ Allen Forte, *The Structure of Atonal Music*, New Haven: Yale University Press, 1973.

advém da tradição de “longas linhas melódicas” que tão freqüentemente sustentam a “tensão emocional,” como pretendida por esta tradição. Mesmo considerando-se a já referida renúncia de Schönberg a vários aspectos tradicionais da música do seu tempo, pode-se perguntar se o conceito (ou pelo menos o tamanho) tradicional de “frase musical,” enquanto elemento estrutural, pode ser aplicado a esta música. Afinal Schönberg desejava que sua música fosse “coerente e compreensível” aos seus contemporâneos.⁵

A presente análise examinará se as “frases,” indicadas aos intérpretes por indícios tradicionais, correspondem a grupos estruturalmente coerentes dentro da obra.

A escolha desta obra específica para este intento não foi fortuita: esta é uma obra com uma parte vocal, que contém um texto. Uma das maneiras tradicionais (na performance) de se determinar o “grupamento” uma frase musical, é através do exame do conteúdo semântico de um texto musicado. Geralmente os compositores criam “frases” musicais que, buscando salvaguardar a compreensibilidade do texto, agrupam notas respeitando divisões semânticas do texto – processo também chamado de prosódia musical.

A presente análise também respeitará a prosódia musical.⁶

A partir das informações obtidas através dos agrupamentos advindos do texto, esta análise buscará relações possíveis, e musicalmente coerentes (no sentido performático).

Análises exclusivamente do tipo de “classes de conjunto” apresentam limitações significativas para um enfoque centrado em estruturas mais “superficiais”(novamente no sentido schenkeriano): não somente desconsideram a duração das notas, como também “reduz” intervalos e notas a conceitos abstratos (números) e “contra” a sua

⁵ C.f. a seção *Gênese* abaixo.

⁶ A despeito de declarações de Schönberg sobre a dissociação de texto e música (c.f. a seção *Gênese* abaixo), pode-se constatar que na presente obra a prosódia foi respeitada. Mais a este respeito na subseção “Estrutura Estrófica” e na “Conclusão” abaixo.

representação (ou seja, desconsiderando a altura real da nota ao adotar a equivalência das oitavas).⁷

Em contrapartida para esta limitação, busquei uma técnica analítica que proporcionasse o movimento contrário a esta “contração”: as técnicas analíticas desenvolvidas por Jonathan Bernard no seu livro sobre Varèse.⁸ Neste método, a música é representada por um gráfico de coordenadas cartesianas, aonde o eixo horizontal representa o tempo, e o eixo vertical a altura dos sons, sendo o espaço correspondente a uma semicircunferência igual ao espaço que representa um semitom (ver apêndice 1). A análise do tipo “Ambiente Espacial” (*Spatial Environment*) pode ser uma ferramenta complementar eficaz para a análise do tipo *pitch-class*, representando (“expandindo”) cada nota e valor rítmico de forma espacial.

A presente análise é uma tentativa de conciliar ambas ferramentas analíticas, aonde *insights* alcançados através de uma metodologia levam à novas descobertas na outra.

Gênese

Em 1912 a *disease* Albertine Zehme⁹ encomendou a Schönberg um ciclo de *Melodramas* para voz e piano que usaria como texto o ciclo de poemas de Albert Giraud, *Pierrot Lunaire*, na tradução de Otto Erich Hartleben, publicada em 1884. Schönberg selecionou somente alguns poemas do ciclo completo. Já durante a fase inicial de composição, a instrumentação foi expandida para cinco instrumentistas e oito instrumentos (flautim, flauta, clarineta, clarone, violino, viola, violoncelo e piano).

⁷ Nesta técnica, por exemplo, um dó é sempre um dó, seja ele a nota mais aguda de um flautim ou a mais grave de um violoncelo, e é sempre representado pela “classe de notas” de número 0.

⁸ Jonathan W. Bernard, “The Spatial Environment: Process, Pitch/Register, and Symmetry” em *The Music of Edgard Varèse* (New Haven: Yale University Press, 1987), 39-72.

⁹ Eberhard Freitag, *Arnold Schönberg mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1973), 79. Albertine Zehme era a esposa de um rico advogado de Leipzig.

Pierrot Lunaire op. 21 pertence a fase composicional de Schönberg tradicionalmente caracterizada como “atonal.”¹⁰ Nesta fase, iniciada em 1908 com o opus 10 (quarteto II, em fá sustenido menor, último movimento), Schönberg intencionalmente evita a caracterização de centros tonais e relações triádicas, porém sem ainda propor nenhuma técnica composicional que venha a organizar metodicamente o material sonoro (alturas de sons).¹¹

A renúncia intencional ao sistema tonal é parte de uma atitude estética original, que - negando a tradição então vigente – direcionasse para a criação de uma nova concepção de música. Esta negação à tradição ia além da renúncia ao sistema tonal, como Schönberg declarou: “De fato, eu e meus alunos Anton von Webern e Alban Berg, e mesmo Alois Hába, acreditávamos que agora a música poderia renunciar a características motivicas e assim mesmo permanecer coerente e compreensível.”¹²

Schönberg encontrou na encomenda de *Pierrot* uma excelente oportunidade de por em prática novas concepções estéticas. Já a adoção do *melodrama* – gênero de música vocal “semi”- cantada, que teve certa aceitação durante o século XVIII e estava sendo revivido ao final do século XIX – refletia uma atitude estética que pregava a negação da voz operística para o canto.¹³ Portanto a voz foi tratada em *Pierrot* de modo peculiar, como *Sprechstimme*: a cantora deve seguir rigidamente a notação rítmica, porém deve evitar “cantar,”

¹⁰ Note-se que Schönberg era contrário à caracterização sua produção desta fase como “atonal,” termo que ele considerava negativo. Schönberg preferia a caracterizar esta fase como de “Emancipação da Dissonância” (*Emanzipation der Dissonanz*) – c.f. Freitag, *Schönberg*, 51.

¹¹ A primeira obra Schönberg composta rigidamente nos preceitos da técnica dodecafônica de composição, desenvolvida por ele mesmo, é o opus 25 (*Suite für Klavier*) de 1921.

¹² Arnold Schönberg, “My Evolution” in *Style and Idea*, editado por Leonard Stein (New York: St. Martin’s Press, 1975), 88.

¹³ Em 1900, Schönberg teve algum contato com este tratamento da música vocal durante seu trabalho como diretor musical do cabaré *Überbrettl* em Berlin, c.f. Jonathan Dunsby, *Schoenberg: Pierrot Lunaire* (New York: Cambridge University Press, 1992), 2-6.

devendo sua voz ser mais próxima à “fala,” contudo ainda seguindo as alturas das notas indicadas.¹⁴

Outro aspecto de *Pierrot* que remete à posturas vanguardistas do *fin-de siècle* é o texto. Este - mais ainda na tradução livre ou quase uma nova versão de Hartleben - remete a um ambiente surrealista e altamente carregado de imagens. Tais características podem ser relacionadas ao expressionismo, força estética influente nas artes visuais e cênicas desta época no mundo germânico. Contudo, Schönberg adotou em toda sua produção musical uma postura estética que condicionava a relação texto/música a parâmetros derivados de concepções estéticas originárias tanto do modernismo do *fin-de-siècle*, como do ideal de “música absoluta.”¹⁵ Esta atitude em relação ao texto foi descrita pelo próprio Schönberg nos seguintes termos: “Além do mais, em toda música composta à poesia, a exatidão da reprodução dos eventos é tão irrelevante para o valor estético quanto a semelhança do retrato com o seu modelo.”¹⁶

Nº 7 e o Ciclo

O *Der kranke Mond* encerra a primeira das três partes de *Pierrot*,¹⁷ e é a única canção acompanhada por somente um instrumento. A sua música é repetida na seção final do número.13 (“*Enthauptung*”) – compassos 22 a 36, onde uma versão encurtada é apresentada: a parte da flauta é ligeiramente modificada (geralmente encurtando trechos), e a parte que originalmente cabia à voz, é aqui dividida entre a clarineta,

¹⁴ Em sua introdução à partitura de *Pierrot*, Schönberg foi bastante detalhado em suas instruções sobre esta maneira de recitar.

¹⁵ O ideal da “música absoluta” preconiza que textos musicais sejam independentes de qualquer relação com fatores extra-musicais, e valoriza tal independência como esteticamente positiva, condenando qualquer música que seja “dependente” de programas, eventos, ou quaisquer associações extra-musicais. As implicações deste ideal - paradigmáticas para o desenvolvimento de vertentes do romantismo musical germânico, e mesmo para a nossa música atual - são desenvolvidas em: Carl Dahlhaus, *The Idea of Absolute Music* (Chicago: University of Chicago Press, 1989).

¹⁶ Schönberg, “The Relationship to the Text” in *Style and Idea*, 145.

¹⁷ O título original do melodrama é *Drei mal sieben Gedichte aus Albert Girauds Pierrot Lunaire* (“Três vezes sete poemas do Pierrot Lunaire de Albert Giraud”).

Ex. 1

Flöte mm. 26

Rezitation

5-2

6-729

du näch - tig to - des - kran - ker Mond!

Detailed description: This musical example shows two staves. The top staff is for Flöte (Flute) and the bottom for Rezitation (Recitation). The Flöte part starts at measure 26 and has a '5-2' annotation above it. The Rezitation part starts at measure 6-729 and has a circled '3' above it. Both parts are connected by lines, indicating a specific rhythmic or melodic relationship. The lyrics are 'du näch - tig to - des - kran - ker Mond!'.

Ex. 2

Rezitation mm. 24

be - lus - tig deiner Strahlen Spiel, dein blei - ches, qual - bor - nes Blut, du näch - tig to - des - kran - ker Mond!

valores rítmicos aumentados

Detailed description: This musical example shows a single staff for Rezitation starting at measure 24. The lyrics are 'be - lus - tig deiner Strahlen Spiel, dein blei - ches, qual - bor - nes Blut, du näch - tig to - des - kran - ker Mond!'. There are three circled '3's above the staff, and a wavy line labeled 'valores rítmicos aumentados' (increased rhythmic values) is placed over the final part of the text.

Ex. 3

Flöte mm. 1

Flöte mm. 26

Detailed description: This musical example shows two staves for Flöte. The top staff is labeled 'mm. 1' and the bottom 'mm. 26'. Both staves have a 'p' (piano) dynamic marking. The top staff has a circled '3' above it. The two staves are connected by a long horizontal line, indicating a continuous melodic line across the two measures.

Ex. 4

Rezititation

mm. 4

dort auf des Him - mels schwar - zem Pfühl.

Ex. 5

Flöte

6-7/6

3

3

7-8

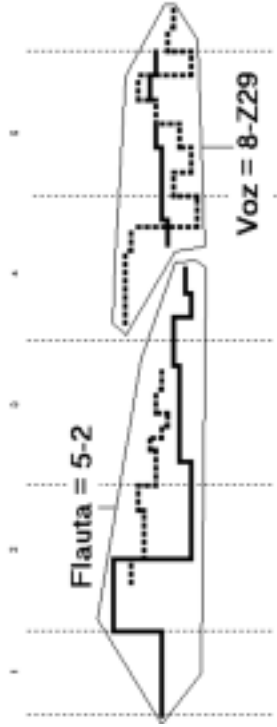
Rezititation

mm. 8

5-8

bannt mich, wie frem - de Me - lo - die.

Ex. 6



a viola e o violoncelo. Estes instrumentos também são responsáveis pela introdução de novo material temático.

Análise

A Visão de Dentro

A recorrência de alguns conjuntos (*sets*), ou tipos de conjuntos, pode ser detectada na peça em questão. Isto é fundamental para a determinação de relações estruturais. A música de Schönberg geralmente não é prodiga em repetições,¹⁸ contudo, ao final da peça aqui analisada, a voz repete uma frase (note-se que aqui utilizo a terminologia tradicional), que é constituída do conjunto 6-Z29 [0,2,3,6,7,9] (ver exemplo 2). Este conjunto é palindrômico (isto é, na sua forma normal, a ordem intervalar do conjunto permanece a mesma quando lida de trás para a frente).

A flauta apresenta o conjunto 5-2 [0,1,2,3,5] ao início da música, e repete o mesmo conjunto ao final (ver exemplo 3).

Se “somarmos” ambos conjuntos 5-2 e 6-Z29 criaremos então o conjunto 8-Z29, o conjunto utilizado por Schönberg para musicar a linha da voz durante o segundo verso (ver exemplo 4):

Na verdade, os conjuntos 5-2 e 6-Z29 são subconjuntos (*subsets*) de 8-Z29. Este último passa a ter um papel estrutural importante nesta música, tanto pela sua recorrência (c.f. a subseção “A vista de Fora”), quanto pela abundância dos seus subconjuntos. O conjunto 8-Z29 é apresentado pela flauta ao decorrer dos compassos 13 a 18 (c.f. exemplo 12), e logo em seguida voz apresenta o conjunto 8-Z15 (exemplo 17). O conjunto 8-Z15 tem um grau de parentesco próximo ao conjunto 8-Z29, pois ambos têm o mesmo conteúdo intervalar, (a única relação do tipo Z entre os conjuntos de 8 notas).¹⁹

Outro grupo de conjuntos é de importância estrutural: os conjuntos palindrômicos. Os conjuntos 6-Z29 (exemplo 2), 7-8 e 5-8 pertencem a este conjunto, e estão presente em diversos trechos desta obra. Um exemplo disto são os compassos 8 a 11 (ver exemplo 5).

¹⁸ C.f. “Conclusão” abaixo.

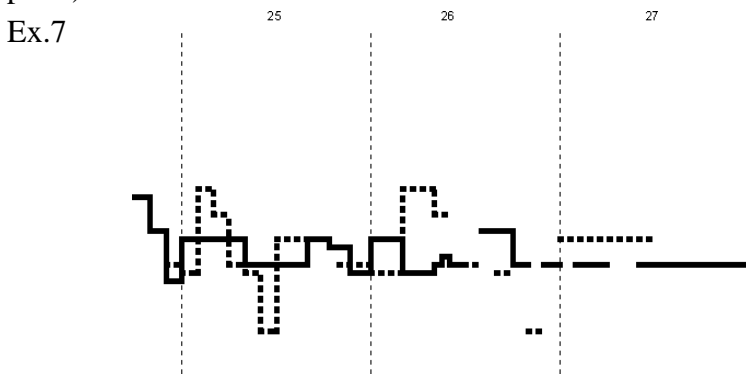
¹⁹ O prefixo Z assinala os conjuntos com o mesmo conteúdo intervalar.

Note-se que 6-Z6 e 5-8 são subconjuntos tanto de 8-Z29 como de 8-Z15, e que 5-8 e 7-8 são complementares, isto é, somados em suas formas primas, estes conjuntos completam a coleção das 12 “classes de notas” existentes.²⁰

A Visão de Fora

Utilizando-se de um gráfico espacial representando a música, a situação dos conjuntos citados acima foi examinada. Os primeiros cinco compassos apresentam o conjunto 5-2, na parte da flauta, e o conjunto 8-Z29, na parte da voz (exemplo 6)²¹:

Enquanto a flauta apresenta o conjunto 5-2, a voz apresenta uma frase construída num conjunto cromático de 6 notas, e inserido no “centro” do âmbito da frase da flauta. Na frase seguinte, enquanto a voz apresenta o conjunto 8-Z29, a flauta também apresenta um conjunto cromático (quatro notas) no “interior” do âmbito da frase da voz. Este padrão de uma parte “circundando” a outra é bastante comum no decorrer desta peça, sendo que a parte “circundada” tem intervalos menores e é mais cromática²² - em seu conteúdo intervalar. Esta parte parece ser a “linha central” (*centerline*) de uma parte externa mais larga. Um exemplo deste padrão é mostrado pelos três últimos compassos, sendo que aqui a flauta é a “linha central” (exemplo 7):



²⁰ Neste trecho, o conjunto 7-8 é complementar em T^4 ao conjunto 5-8.

²¹ Em todos os exemplos de gráficos espaciais do presente trabalho, a linha contínua representa a flauta, e a pontilhada a voz.

No entanto, existem alguns desvios deste padrão, como nos compassos 6 e 7, aonde a voz parece mais estar “abaixo” da “linha central” da flauta. Porém, ao conferir-se o conteúdo intervalar neste trecho, pode-se notar que inicialmente a flauta apresenta o conjunto 8-Z29 (!), imediatamente seguido por um conjunto cromático (9-1), “dividido” entre ambas as partes²³ (exemplos 8 e 9). Deste modo pode-se entender este trecho como uma variação da conexão, já apresentada, de um conjunto mais “largo” – mais característico – com um conjunto cromático.

Por outro lado, alguns trechos que apresentam partes “circundantes” não apresentam conjuntos facilmente relacionáveis à quaisquer outros conjuntos previamente apresentados. Os compassos 12 a 18 mostram um padrão espacial recorrente (exemplo 10). Um olhar mais atento revela que aqui a parte da voz pode ser dividida em dois conjuntos complementares - 7-Z18 e 5-Z18 – e um conjunto palindrômico - 7-Z37.²⁴ As frases da flauta podem ser reunidas como um conjunto cromático – 9-1 (exemplo 11).

Uma outra leitura deste mesmo trecho pode considerar a prosopopéia adotada por Schönberg, que modifica neste trecho (equivalente à segunda estrofe) a estrutura original do texto.²⁵ Sob esta ótica, o novo agrupamento de notas dá-se em grupos maiores, como demonstrado no exemplo 12, aonde o grupo indicado na parte da flauta corresponde ao conjunto 8-Z29, e o total do material melódico da parte da voz (equivalente à segunda estrofe) perfaz o grupo 11-1, cujo complemento²⁶ é exatamente o lá # (última nota da flauta, no trecho aqui destacado). Esta outra “versão” para o agrupamento de notas (análoga talvez a uma visão mais distante) apresenta também o padrão “circundado-circundante,” como o exemplo 13 demonstra.

²² Aqui, entende-se por “cromático” um conteúdo intervalar em progressões de semitons.

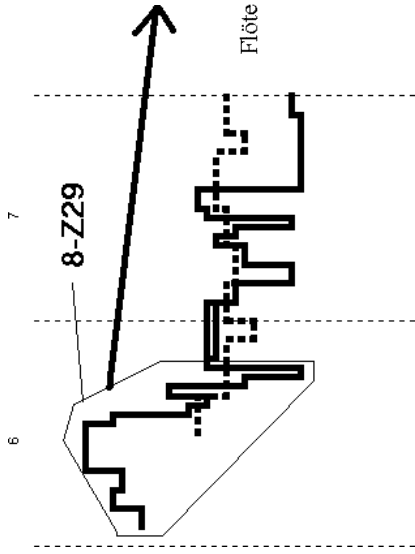
²³ Neste trecho, o conjunto apresentado exclusivamente pela voz é o 6-2, e o conjunto restante da frase da flauta é o 7-4.

²⁴ Note-se que as divisões de conjuntos na parte da voz, neste trecho, correspondem às divisões dos versos originais do texto.

²⁵ C.f. a subseção “Estrutura Estrófica” abaixo.

²⁶ Complemento significando a classe de nota (*pitch-class*) que completaria um conjunto de 12 notas.

Ex.8



Ex. 9 8-Z29

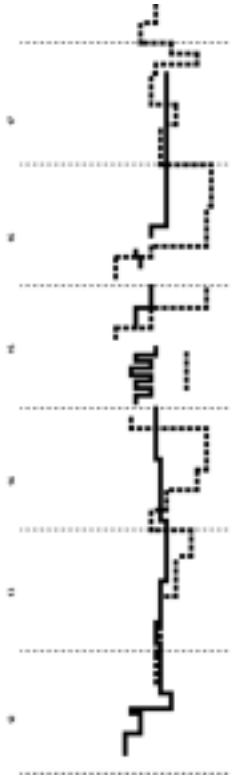
mm. 6

Flöte

f

tr

Ex.10



Ex.11

mm. 12

Flöte

Rezitation

9-1

f pppp

molto dim.

dim.

ppp

p

An un - still - ba - rem Lie - bes - leid stürbst du, tief er - stich - an Sehnsucht, nach - tig to - des - kran - ker Mond

5-Z18

7-Z37

Ex.12

mm. 12

Flöte

Rezitation

f pppp

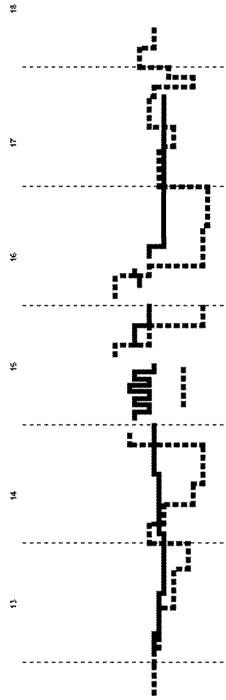
dim.

molto dim.

p

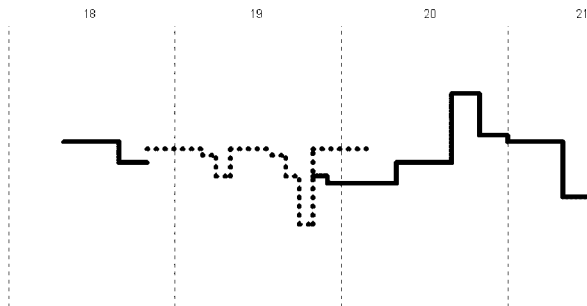
An un - still - ba - rem Lie - bes - leid stürbst du, tief er - stich - an Sehnsucht, nach - tig to - des - kran - ker Mond

Ex.13



Numa visão mais próxima, os compassos 18 a 21 apresentam uma arrumação espacial simétrica, porém as partes não se “circundam (exemplo 14). O conteúdo intervalar refere-se a conjuntos apresentados previamente: 5-2 e 7-Z18 (exemplo 15).

Ex. 14



Mais problemáticos são os compassos 21 até 24. Aqui a flauta e a voz movem-se mais independentemente, de modo que não apresentam o padrão “circundante.” (exemplo 16).

Contudo, os conjuntos apresentados (exemplo 17) – apesar de inéditos na obra, até então – são relacionáveis ao material previamente apresentado: 8-9 é um conjunto palindrômico, e o conjunto 8-Z15 é “aparentado” ao conjunto 8-Z29 por relação do tipo Z.

Estrutura Estrófica

Ao musicar *Pierrot*, Schönberg modificou a versificação original de Hartleben. Apesar do agrupamento do material melódico seguir fielmente os versos da primeira estrofe, “aglutinações” e novas divisões ocorrem na segunda estrofe e ao início da terceira. A parte da voz do exemplo 11 apresenta a linha da voz correspondente ao início da segunda estrofe, sendo a versificação original demonstrada ao destacar-se os conjuntos 7-Z18, 5-Z18 e 7-Z37.

Ao início da terceira estrofe, Schönberg “aglutina” os dois versos iniciais da versão de Hartleben,²⁷ criando deste modo um conjunto 8-Z15 na parte da voz (c.f. o exemplo 17).

²⁷ A versão de Hartleben é dividida da seguinte forma: “Den Liebsten, der im Sinnenrausch / Gedankenlos zur Liebsten schleicht* / Belustigt deiner Strahlen Spiel – / Dein bleiches, qualgebornes Blut, / Du nächtig todeskranker Mond.” * Note-se que aqui Schönberg substitui o “schleicht” original pelo sinônimo “geht.”

Um outro padrão recorrente posto em evidência pela clarificação da estrutura estrófica é o padrão de contorno espacial apresentado em certos finais de “versos.” Estes finais são por vezes o mesmo conjunto – de três notas – transposto (flauta, compasso 4 e voz compasso 7; voz, compassos 19-20 e 26-27 – ver exemplo 18), por vezes apresentando o mesmo conjunto em formas invertidas (voz, compasso 8-9 e 17-18, ver exemplo 19).

De fato, examinando-se atentamente todos os finais de versos (no texto) apresentados pela parte da voz, um padrão é perceptível: os padrões de contorno espacial são recorrentes, e todas estrofes terminam de forma similar (exemplo 19).

Vale a pena mencionar aqui que este padrão espacial de três notas, apresentado aqui pelos estes finais de versos- ou “rimas,” tem grande semelhança com o conceito de “neumas” (*neumes*) desenvolvido por Charles Seeger²⁸ no seu texto da década de 1930 “Tradition and Experiment.” Segundo Seeger, “neuma” é a estrutura básica na música, sendo uma sucessão de pelo menos três notas (ou “eventos”) que possam realizar as três operações seriais básicas: inversão, retrogrado e retrogrado da inversão.

Conclusão

Schönberg declarou o seguinte sobre a compreensão de uma peça:

Quanto mais uma peça venha a ser facilmente inteligível, mais freqüentemente suas seções, pequenas e grandes, terão que ser repetidas. Inversamente, quanto menos seções são repetidas, mais difícil de entender é uma peça²⁹

E sobre sua própria música:

²⁸ Charles Seeger e Ann M. Pescatello, *Studies in musicology II, 1929-1979* (Berkeley: University of California Press, 1994) vii, 438.

²⁹ Schönberg, “New Music: My Music” em *Style and Idea*, p. 103.

Fundamentalmente, eu digo algo somente uma vez, isto é, repito pouco ou nada.³⁰

O número 7 de *Pierrot* demonstra claramente os princípios declarados acima pelo compositor: repete-se pouco ou nada, e quando repete-se algo (como nos últimos compassos na parte da voz), nenhuma conexão imediata com o material prévio pode ser reconhecida. Tal fato está totalmente de acordo com a premissa estética que guiou Schönberg através de toda sua vida: a criação do novo. Novos valores estéticos exigem novas percepções e técnicas artísticas, novas formas. Uma quebra intencional com a tradição.

As relações musicais apresentadas por esta peça são “novas” (ao menos na época de sua criação): as relações entre os conjuntos (*sets*), apesar de importantes estruturalmente, não são de imediato audíveis; e, ao examinar-se a notação musical tradicional, o arranjo espacial não é perceptível. Contudo, certas características “ocultas” dão a peça um arranjo estrutural que fazem esta música mais coerente, e portanto mais inteligível para a mente e para o ouvido.

A repetição de padrões de contorno espacial, sempre apresentando diferentes conjuntos ou tipos de conjuntos; e a recorrência de conjuntos, construindo diferentes padrões espaciais, são exemplos claros destas novos procedimentos composicionais. A grande independência das partes (Schönberg uma vez recordou-se do número 7 de *Pierrot* como “...[uma das] peças para instrumentos solo...”)³¹ é confirmada pela quase total coerência no uso de conjuntos “grandes” completos em cada parte (os conjuntos quase que não “cruzam” as partes).

Tais conjuntos “grandes” - reconhecíveis em “frases musicais” agrupadas de acordo com atitudes interpretativas tradicionais - são indícios de que a negação à tradição, preconizada por Schönberg, nem sempre se referia às tradições interpretativas de seu (e de nosso) tempo. Aqui, os versos e estrofes constituem ainda a base de estruturas formais da música.

³⁰ Ibid, 102.

³¹ Schönberg, “My Life” em *Style and Idea*, 94.

Ex. 15

Flöte

5-2

7-Z18

p

mm. 18

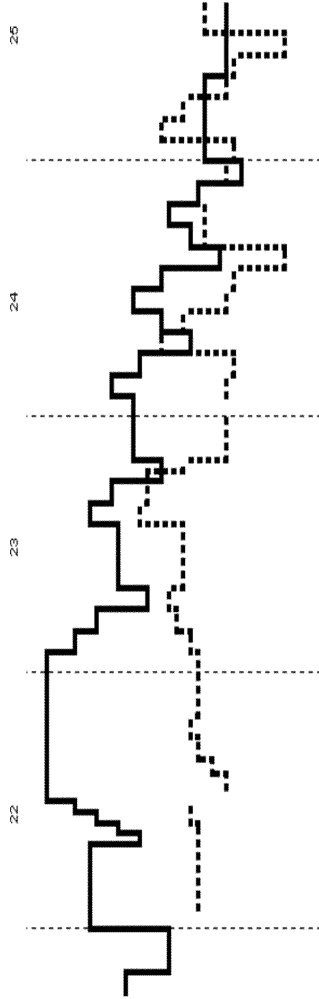
Rezitation

p

dort - auf des Him - mels schwar-zen Pfähl.

Mond

Ex. 16



Ex. 17

Flöte

8-9

mm. 21

f

f p

3

8-Z15

Rezitation

Den Lieb - sten, der im Sin - nem-rausch ge - dan - ken - los zur lieb - sten geht,

Ex. 18

mm. 3

Flöte

Rezitation

mm. 7

3-2

pp subito
fie - bernd ü - ber-gross,

mm. 19

Flöte

Rezitation

mm. 24

3-4

dort - auf des Him - mels schwar - zem Pfühl.
p be - lus - tig demer
Strahlen Spiel,

Ex. 19

mm. 8

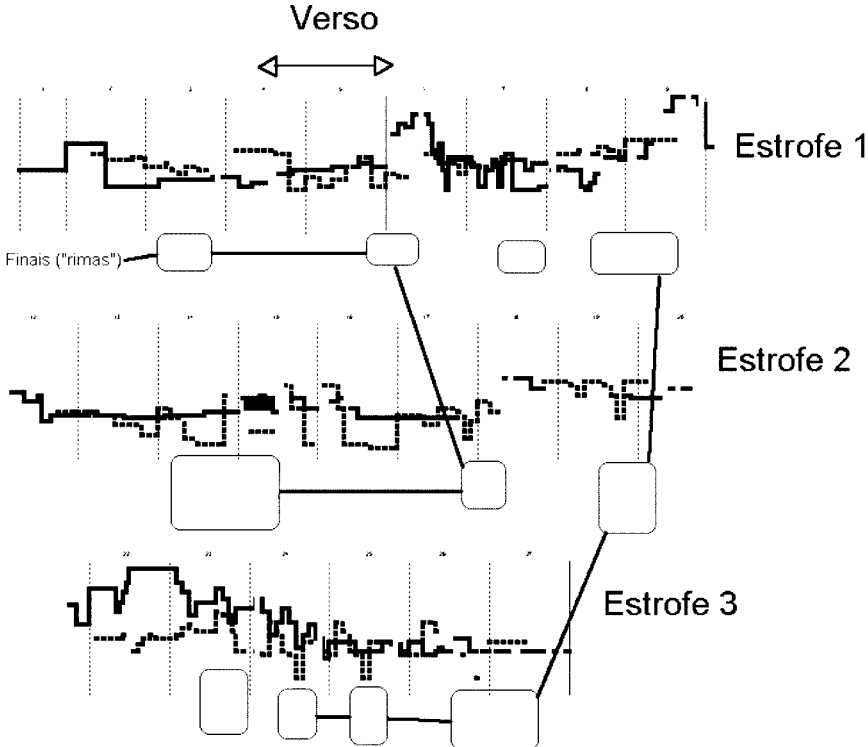
Rezitation

3-10

mm. 17

pp
bannt mich, wie frem - de Me - lo - die.
p An un näch - tig to - des-kraan-ker Mond

Ex. 20



Bibliografia

- Bernard, Jonathan W. *The Music of Edgard Varèse*. New Haven: Yale University Press, 1987.
- Dunsby, Jonathan. *Schoenberg: Pierrot Lunaire*. New York: Cambridge University Press, 1992.
- Freitag, Eberhard. *Arnold Schönberg mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Rowohlts Monographien, ed. Beate Kusenberg and Klaus Schröter. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1973.
- Forte, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.
- Kerman, Joseph. *Musicologia*. Trad. Álvaro Cabral. Coleção Opus 86. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- Michael, Ulrich. *DTV-Atlas zur Musik*. Munich: DTV Verlag, 1985.
- Schönberg, Arnold. *Style and Idea*. Edited by Leonard Stein. New York: St. Martin's Press, 1975.
- Seeger, Charles, and Ann M. Pescatello. *Studies in musicology II, 1929-1979*. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Straus, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Theory*. Englewood Cliffs, N.J. : Prentice Hall, 1990.