

# Sistematização e organicidade por polarização; um estudo sobre a *Quinta das Seis Pequenas Peças para piano Op. 19* de Arnold Schoenberg

José de Carvalho Oliveira<sup>1</sup>

Universidade de São Paulo – ECA/USP-PPGM

Mestrado

SIMPOM: *Linguagem e Estruturação/Teoria/Sonologia*

josedecarvalhosax@gmail.com

**Resumo:** Este estudo analisa a *Quinta das Seis Pequenas Peças para piano Op. 19* de Arnold Schoenberg. Como proposta, este trabalho<sup>2</sup> converge para apontamentos iniciais de sistematização e organicidade por polarização como estruturação do arquétipo composicional por intermédio do conjunto 4-12. Como base metodológica, para destacar a inter-relação por conjuntos, simetria e polarização, como referência, os estudos de Straus (2013). A respeito da movimentação horizontal das vozes condutoras, estrutura e prolongação, utilizaremos os estudos de Salzer (1982).

**Palavras-chave:** Polarização; Teoria dos Conjuntos; Vozes Condutoras; Simetria Intervalar; Organicidade.

## Systematization and organicity by polarization; a study on the *Fifth of the Six Small Pieces for Piano Op. 19* by Arnold Schoenberg.

**Abstract:** This study analyzes the *Fifth of the Six Small Pieces for Piano Op. 19* by Arnold Schoenberg. As a proposal, this work converges to the initial notes of systematization and organicity by polarization as structuring of the compositional archetype through the set 4-12. As a methodological basis, to highlight the interrelationship by sets, symmetry, and polarization, as reference, studies by Straus (2013). Concerning the horizontal movement of conductive voices, structure and extension, we will use the studies of Salzer (1982).

**Keywords:** Polarization; Set theory; Conducting Voices; Intervallic Symmetry; Organicity.

Arnold Schoenberg (1874-1951) compôs as *Seis Pequenas Peças para piano Op. 19* em 1911 num fértil período que teve como duração os anos de 1909 a 1912. As composições deste período possui uma grande concentração de obras que atualmente são classificadas como "atonalismo livre", dentre as quais uma das mais influentes para a música do século XX, *Pierrot Lunaire* - cantata cênica para voz e conjunto de câmara - Op. 21 de 1912. Schoenberg caracteriza-se, neste período, pelo abandono da hierarquia tonal e a ausência de corporativismo entre tônica e dominante.

---

<sup>1</sup> Pesquisa apoiada pela Agência de Fomento: CAPES. Orientador: Dr. Paulo de Tarso Salles

<sup>2</sup> Este estudo originou-se a partir da disciplina Teoria Aplicada à Análise Musical de obras compostas durante o século XX – PPGM – ECA/USP - 2º semestre de 2017. Profs. Drs. Adriana Lopes Moreira e Claudio Vitale

A busca por uma organização composicional que não fosse baseada na polarização de um eixo harmônico central como no sistema tonal o colocou entre os principais nomes da vanguarda europeia da primeira metade do século XX. As composições de Schoenberg deste período (1909 – 1912) mesmo de caráter atonal, tornaram-se verdadeiros clássicos presentes até hoje no repertório da música ocidental.

### **Análise musical da *Quinta das Seis Pequenas Peças para piano Op. 19*, de Arnold Schoenberg (1911).**

*Seis Pequenas Peças para piano*, op. 19, a obra possui uma representatividade e característica do momento composicional ainda não serial e também não-tonal de Schoenberg, fato que potencializa este conjunto de *Seis pequenas peças* num terreno bastante fértil em termos analíticos.

A razão pela qual Schoenberg adotou nesta fase da sua produção musical o estilo atonal, nunca foi um assunto bem esclarecido. Assim, mesmo o próprio Schoenberg afirmava não o saber de forma consciente, dizendo que a transição para esta nova música não teria sido planeada, nem refletia um ato consciente. (SCHOENBERG, 1975 apud BASTOS, 2005, p. 26).

“As *Seis Peças para Piano* op. 19 ilustram a forma como Schoenberg reduz os elementos musicais aos seus limites. Cada uma destas miniaturas musicais contrasta fortemente entre si na sua força expressiva” (BASTOS, 2005, p. 29). As primeiras cinco peças foram escritas num só dia, 19 de Fevereiro de 1911, numa espécie de ímpeto criativo. A sexta peça é composta sob a influência da morte de Gustav Mahler, a 17 de Junho de 1911 (p. 29).

A *Quinta* peça - *Etwas rasch* (Algo rápido) pode ser compreendida em três partes divididas pelas respirações demarcadas pelas vírgulas. Parte 1 – cc. 1 a 3; Parte 2 – cc. 3 a 8 e Parte 3 – cc. 8 a 15. No primeiro compasso, Schoenberg apresenta o conjunto 4-12 (0236) na mão direita na clave de Sol e simultaneamente o mesmo conjunto na mão esquerda na clave de Fá (fig.1-2). Aparentemente de forma despreziosa o conjunto 4-12 reaparece nos compassos 5, 7, 8 e por último no cc.13-14 (fig. 1).

**Fig. 1: Conjunto 4-12 (0236). Schoenberg – *Quinta peça* - *Etwas rasch* (1911). Editoração do autor.**

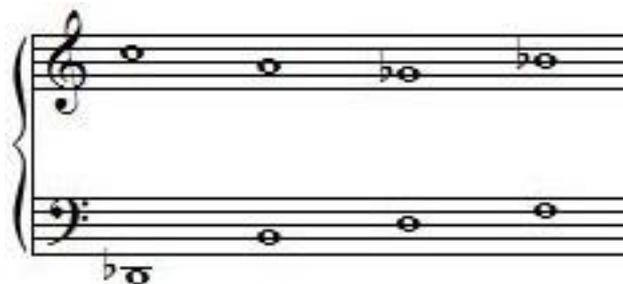
No que diz respeito à organicidade do arquétipo composicional da “*Quinta*” peça das *Seis peças para piano* Op. 19, em uma verificação pormenorizada, encontramos no conjunto 4-12, uma estrutura disposta pelas classes de intervalo 6 (5ª diminuta), 7 (5ª justa) e 8 (5ª aumentada) evidenciando projeção compositiva estruturalista, coerência e sistematização criativa.

A primeira vista ao olharmos o compasso 1, percebemos apenas o conjunto 4-12 em ambas as vozes (fig. 2) em sua normal forma.

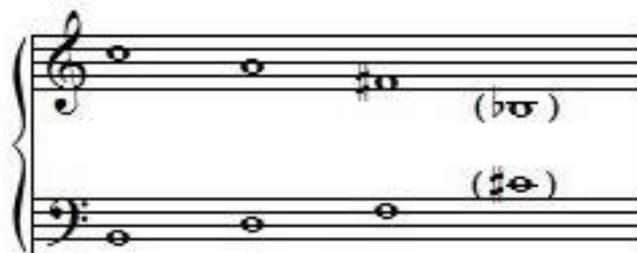
**Fig. 2: Conjunto 4-12, normal forma (c. 1).**

Levando em consideração a equivalência de oitava e a equivalência enarmônica (STRAUS, 2013, p. 4), ao transpor a classe de altura Si b uma oitava abaixo

teremos uma espécie de espelho (não literalmente) do agrupamento de notas da clave de Fá (fig. 3). Se efetuarmos a mesma operação com a classe de altura Re b transpondo uma oitava acima o realocando e invertendo sua posição revelará um panorama mais amplo e significativo do ponto de vista analítico. Após esta operação as duas vozes adquirem as mesmas distancias intervalares assumindo uma disposição simétrica<sup>3</sup> por intermédio do espelhamento invertido<sup>4</sup> e transposto (KOSTKA, 1999, p. 198 in VISCONTI, 2016, p. 31) conforme mostra as figuras 4-5.



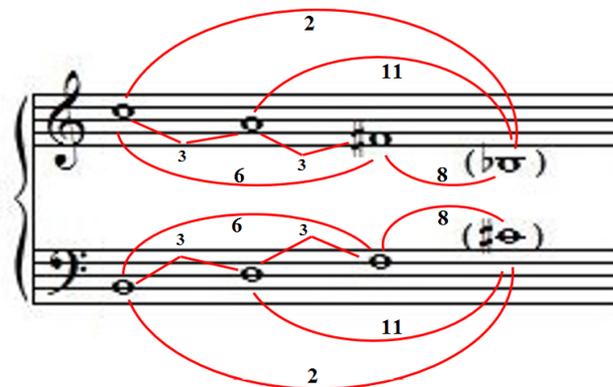
**Fig. 3: Movimento contrário do agrupamento de notas que formam o conjunto 4-12 nas duas vozes.**



**Fig. 4: Espelho do conjunto 4-12.**

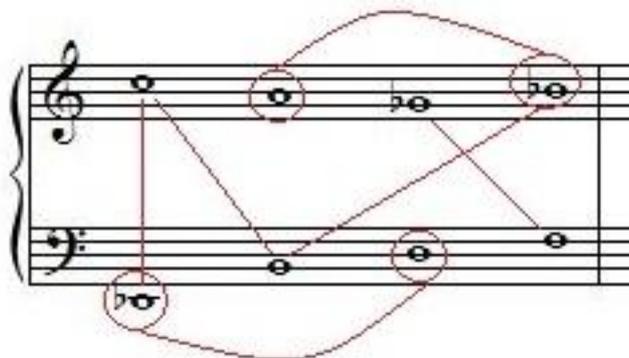
<sup>3</sup> “Podemos verificar mais facilmente quais as operações de simetria são utilizados nos espelhamentos se fizermos uma adaptação e utilizarmos uma forma geométrica como seu módulo de simetria ao invés de notas (VISCONTI, 2016, p. 30)”.

<sup>4</sup> “Os espelhamentos usam as notas como modulo de simetria e são variações derivadas de uma melodia ou série original. Existem três tipos de espelho: o *retrógrado* (...), o *inverso* onde cada intervalo usado na sequência de notas original tem seu sentido trocado e o *retrógrado inverso* (...) (VISCONTI, 2016, p. 31)”.



**Fig. 5: Distâncias intervalares equivalentes. Simetria intervalar multidimensional por espelhamento do CCA 4-12 (c. 1).**

No sentido de organicidade, outro fator nos chamou a atenção, o fato de todas as classes de altura se inter-relacionarem por intermédio da classe de intervalos 1 (fig.6).



**Fig. 6: Inter-relação das classes de altura por intermédio da classe de intervalo 1.**

### **Polarização**

No primeiro compasso, a classe de altura 5 (Fá) aparece solitária acompanhada por uma pausa, seguida da apresentação do conjunto 4-12 em ambas as vozes que, em principio parece não ter relação com a nota que abre a peça (fig.7). Entretanto a classe de altura 5 está estruturando todo o primeiro compasso (fig. 8) e, segue como centro de referência das vozes condutoras que apresentaremos mais a frente.



Fig. 7: Início da *Quinta* peça. Classe de altura Fá (c.1).

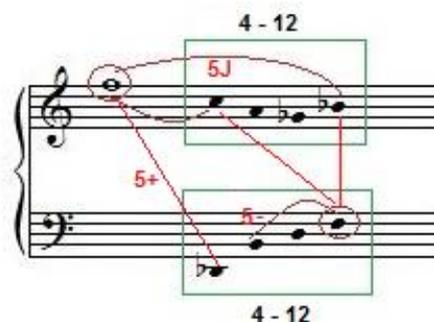


Fig. 8: – Fá como centro sonoro.

Retomando a questão ligada à organicidade do arquétipo composicional numa estrutura disposta pelas classes de intervalos 6 (5ª diminuta), 7 (5ª justa) e 8 (5ª aumentada) evidenciou-se uma certa polarização da classe de altura Fá como eixo estrutural para os intervalos citados acima (fig. 9).

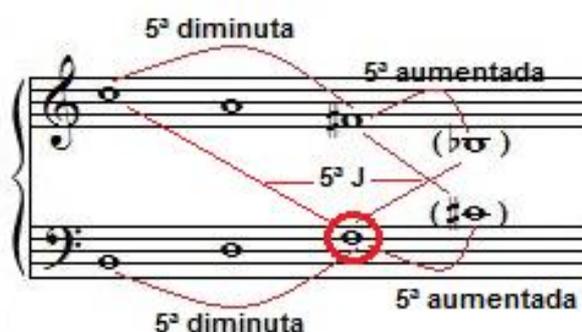


Fig. 9: Polarização da nota Fá como eixo estrutural para a formação dos intervalos 6, 7 e 8 (conjunto 4-12).

### Polarização por ausência

A predileção de Schoenberg pela nota Fá é percebida também na *Quarta* peça das *Seis Pequenas peças para piano* Op. 19, de qual tem a classe de altura 5 (nota Fá) em anacruse do primeiro compasso estabelecendo uma relação contrastante de dinâmica e de trítono com a última nota, classe de altura 11 (nota Si) conforme mostra as figuras 10-11.



Fig. 10: *Quarta* peça – Nota Fá (c.1).



Fig. 11: *Quarta* peça – Nota Si (c.11-12).

Na *Quinta* peça (objeto deste estudo) igualmente a *Quarta*, Schoenberg também inicia com a classe de altura 5 (Fá) e termina com a classe de altura 11 (Si) conforme é possível observar nas figuras 12 e 13. Essa relação entre a *Quarta* e a *Quinta* peça contribui para uma ideia de continuação do desenvolvimento temático da peça anterior (a *Quarta*), variando gradualmente a textura de contrapontística a homofônica, como forma de preparação da *Sexta*, última peça que encerra este ciclo de pequenas peças para piano.

Além de estabelecer uma relação por trítono entre a primeira (CA 5) e última nota da obra (CA11), demonstra também uma predileção por esta classe de intervalo na concepção estrutural e organizacional conforme demonstram as figuras 8, 9, 14 e 15.



Fig. 12: *Quinta* peça: Classe de altura 5 - nota Fá. Relação de trítono entre a primeira e última nota da *Quinta* peça (c.1).

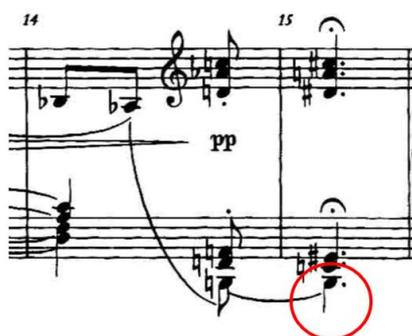
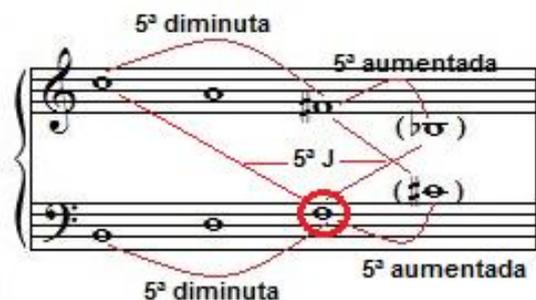
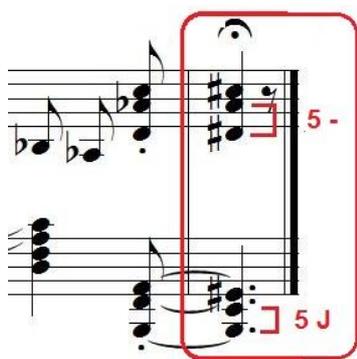


Fig.13: *Quinta* peça: Classe de altura 11- nota Si. (c.14-15).

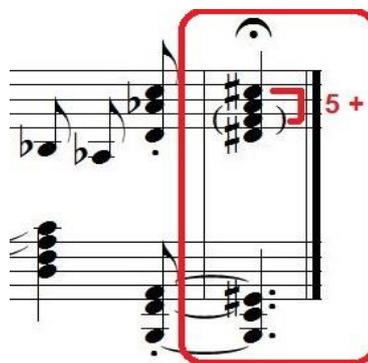
No tocante a polarização, tendo em vista a relação da classe de altura Fá com as classes de intervalos 6, 7 e 8 (quinta justa, aumentada e diminuta - fig. 14) é possível entender o último compasso como uma espécie de polarização por ausência tendo em vista que, assim como no primeiro compasso onde consta os intervalos de quinta justa (5 J), aumentado (5 +) e diminuto (5 -) a ausência da classe de altura Fá deixa o ciclo incompleto (fig.15-16).



**Fig. 14: Polarização da nota Fá como eixo estrutural para a formação dos intervalos 6, 7 e 8 (conjunto 4-12).**



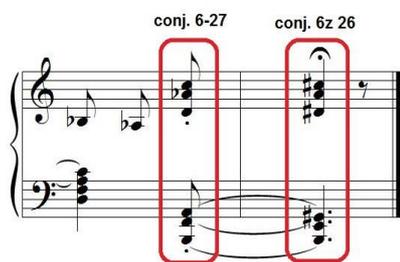
**Fig.15: Polarização por ausência (c.14-15).**



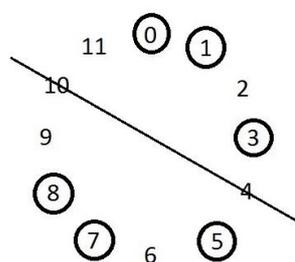
**Fig.16: Polarização por ausência (c.14-15).**

No que desrespeito a um factível movimento cadencial, de forma especulativa pode-se imaginar o agrupamento de notas do compasso 14 (fig.17) como movimento cadencial por assimetria do conjunto 6-27 (013469) e o ultimo agrupamento de notas do compasso 15 no encerramento da peça (fig.17) como resolução por simetria intervalar do conjunto 6z 26 (013578) conforme mostra o clockface (fig. 18).

Para elucidação dos aspectos de sistematização, organicidade e estrutura, sob o ponto de vista desta análise, utilizamos o gráfico de vozes condutoras (fig.19) segundo o teórico Salzer (1982).



**Fig. 17: Resolução por simetria do conjunto 6z 26 (c.14-15).**



**Fig.18: Simetria intervalar - Conjunto 6z 26.**



**Fig. 19: Gráfico das vozes condutoras. Estrutura, prolongação e organicidade.**  
Schoenberg – *Quinta peça - Etwas rasch.*

### Considerações finais

Conforme o título desta análise pressupõe, observamos que alguns critérios adotados por Schoenberg permitiram-nos traçar uma linha de raciocínio convergente para uma *Sistematização e organicidade por polarização*. A abertura da *Quinta* peça com a apresentação da classe de altura Fá seguida do conjunto 4-12 em ambas as vozes simultaneamente na parte 1 (fig.1- c. 1) e a conservação do conjunto por mais três aparições, sendo; na parte 2 (fig.1 – c. 5-6 e 7-8), parte 3 (fig. 1 – c. 13-14) configurou-se como um evento muito importante para este estudo. A polarização em torno da classe de altura Fá se estabelece como centro sonoro sobre as classes de intervalos 6, 7 e 8 (quinta justa, aumentada e diminuta - fig. 14) configurando um eixo meta simétrico tendo Fá como nota de abertura da peça e a classe de altura Si, nota pedal do último compasso estabelecendo uma relação de organicidade em torno no eixo Fá – Si (classe de intervalo 6 – trítone).

Sobre simetria, levando em consideração que esses aspectos foram bastante utilizados como base alternativa por compositores no início do sec. XX, neste estudo observamos que a simetria por espelhamento (fig. 5) e simetria como elemento de fator cadencial (fig. 17 e 18) também se estabeleceram como preponderantes no arquétipo composicional da *Quinta* peça, não menos importantes que a polarização em torno da classe de altura Fá (fig. 12-16).

## Referências

- BASTOS, Paulo Rui de Bessa Monteiro. *Elementos metodológicos e aplicação analítica nas Seis Peças, Op. 19 de Arnold Schoenberg*. A Teoria das Notas Atractivas e sua Aplicação. Dissertação (Mestrado em Música). Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2005.
- FORTE, Allen; GILBERT; Steven. *Introduction to Schenkerian Analysis*. NY: W. W. Norton, 1982.
- FRAGA, Orlando. *Progressão linear: uma breve introdução à teoria de Schenker*. Londrina: Eduel, 2011
- KOSTKA, Stefan. *Materials and techniques twentieth century music*. New Jersey: Pearson Prentice Haal, 2006.
- MOREIRA, Adriana Lopes. *Apostila da disciplina CMU 5983*. Universidade de São Paulo. 2017.
- MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *Olivier Messiaen: inter-relação entre conjuntos, textura, rítmica e movimento em peças para piano*. Tese (Doutorado). Campinas: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes, Departamento de Música, 2008.
- OLIVEIRA, José de Carvalho. Simetria, confluências e inter-relação entre conjuntos nas obras; Fantasia para saxofone soprano em Sib e pequena orquestra de Heitor Villa-Lobos (1948) e Rapsodia para saxofone alto em Mib e orquestra de Claude Debussy (1903). XXVI Congresso da Anppom - Belo Horizonte/MG (2016): n. pág. Web. 24 Mar. 2017.
- OLIVEIRA, José de Carvalho. *Simetria, invariâncias e organicidade escalar, um estudo sobre padrões e similaridades em Villa-Lobos e Debussy*. Anais do III Simpósio Villa-Lobos (ECA/USP 2017) ISBN 978-85-7205-179-8 – Disponível em: [https://drive.google.com/file/d/17kCg\\_8CNZ1MaWNHIGFVGXbCIpNuv400-/view](https://drive.google.com/file/d/17kCg_8CNZ1MaWNHIGFVGXbCIpNuv400-/view)
- SALLES, Paulo de Tarso. Teoria musical: analisando estrutura, estilo e contexto. In: Ilza Nogueira; Fausto Borém. (Org.). *O pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade*. 1ed. Salvador: UFBA, 2015, v. 1, p. 176-190.
- SALZER, Felix. *Structural hearing: tonal coherence in music*. New York: Dover Publications, Inc., 1982.
- SCHOENBERG, Arnold. *Sechs Kleine Klavierstücke Op. 19*. Partitura. Viena: Universal Edition, 1913.
- SCHOENBERG, Arnold (Compositor). RITTNER, Hardy (Intérprete –piano). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=IRewpAecQu4> >. Acesso em: 16/09/17.
- STRAUS, Joseph. *Introdução à Teoria Pós-Tonal*. 3. ed. Tradução de R. Bordini. Salvador: EDUFBA, 2013.
- VISCONTI, Ciro. *Simetria nos Estudos para Violão de Villa-Lobos/Ciro Visconti*. Jundiaí, Paco Editorial: 2016.