

Aspectos de Expressão e Racionalidade em *Pierrot Lunaire* (op. 21) de Arnold Schoenberg: Uma Investigação sobre Relações entre Tempo e Espaço no Trabalho Composicional

Danilo Rossetti

Universidade Estadual Paulista (UNESP) – danilo_rossetti@hotmail.com

Resumo: Neste artigo, que surgiu após uma análise musical da obra *Pierrot Lunaire* (1912), procuramos discutir alguns processos composicionais utilizados especificamente na peça *Der Mondfleck*, pertencente à 3ª parte de *Pierrot*. Iniciamos com uma breve introdução a respeito do movimento expressionista, logo após centramos nossa análise em características estruturais da referida peça. Na sequência, a partir da identificação de alguns aspectos relevantes, buscamos investigar e mostrar como a música, uma arte temporal, pode conter em si uma formalização baseada em propriedades do espaço. Para esta discussão final, nos fundamentamos em obras de Abraham Moles e Henri Bergson, que fazem parte da bibliografia utilizada em nossa pesquisa de Mestrado sobre *o tempo musical*.

Palavras Chave: *Pierrot Lunaire*, Arnold Schoenberg, tempo musical, processos composicionais.

Expression and Rationality Aspects in *Pierrot Lunaire* (op. 21) by Arnold Schoenberg: An Investigation about Time and Space Relations in the Compositional Work

Abstract: This article, which came after a musical analysis of the work *Pierrot Lunaire* (1912), intends to discuss some compositional processes used specifically in the movement *Der Mondfleck*, belonging to the 3rd part of *Pierrot*. The article initiates with a short introduction concerning the expressionist movement, soon after the analysis focus on the structural features of the mentioned movement. Further, after the identification of some relevant aspects, the intention is to investigate and to show how music, a temporal art, can contain in itself a formalization based on space properties. This final discussion is based on works by Abraham Moles and Henri Bergson, which were included in the bibliography used in our master's degree research, about *musical time*.

Keywords: *Pierrot Lunaire*, Arnold Schoenberg, musical time, compositional processes.

1. Introdução: Arnold Schoenberg e o Expressionismo

O expressionismo foi um movimento das artes que surgiu nos primórdios do século XX, como uma forma de oposição à estética romântica a qual, durante o século XIX, permeou o discurso artístico de maneira geral. O pianista e compositor Eduard Steurmann, que atuou em diversas atividades musicais juntamente com Arnold Schoenberg, definiu o expressionismo como “filho da interiorização romântica”. O *tipo ideal*¹ de artista romântico, conhecido normalmente como um ser introspectivo (com relação a seus sentimentos) e até fragilizado, encontra a sua oposição no artista expressionista. Este último tem como uma de suas características a expressão dos sentimentos de forma densa e carregada, fato este muito provavelmente ligado à representação da dura realidade da sociedade européia do início do século XX.

Neste contexto, o belo nunca foi um valor artístico almejado pelos artistas expressionistas, ao contrário dos românticos. Schoenberg, por exemplo, associava a beleza ao comodismo de espírito: “A beleza só existe a partir do momento em que gente improdutiva começa a achar que ela está faltando (...) o artista não precisa dela. Para ele, basta a veracidade”². De certa forma suas composições representavam uma afronta à sociedade, a qual impunha formas artísticas restritivas, privilegiando o conservadorismo, que era representado pelo “culto ao tonalismo” e às sonoridades consonantes.

Segundo René Leibowitz, o termo *atonal* é utilizado para definir o período composicional de Schoenberg compreendido entre 1908 e 1913 (Cf. 1981, p. 77), no qual se encontra *Pierrot Lunaire* op. 21 (1912). No entanto este termo era completamente rejeitado pelo próprio compositor. Nesta passagem presente em *Harmonia*, pode-se entender este fato:

“Devo, contudo, afastar-me disso, pois sou músico e nada tenho a fazer com o 'atonal'. Atonal poderia meramente significar: algo que absolutamente em nada corresponde à essência do som (...) Uma peça musical há de ser *sempre* tonal, no mínimo na medida em que, de som para som, tem que existir uma relação mediante a qual os sons, sucessivos ou simultâneos, resultem numa sequência compreensível como tal (...) Contudo, não se poderia chamar 'atonal' a uma relação de sons, seja qual for, pois seria algo como caracterizar de 'inspectral' (*aspektral*) ou 'incomplementar' uma relação de cores (...) Se há que absolutamente buscar-se um nome, poder-se-ia pensar em politonal (*polytonal*) ou pantonal (*pantonal*). Porém, seja como for, o que por agora ter-se-ia que averiguar é se tal música não é, simplesmente, novamente tonal.” (SCHOENBERG, 2001, p. 558 a 560).

Para Schoenberg, esta busca pela mudança e pelo rompimento com o tradicional se justificava pela necessidade de criar novos tipos de expressão musical. A literatura, por sua vez, tem papel preponderante no desenvolvimento desta nova linguagem que, de início, se apoiou no gênero dramático. Como elementos desta mudança, podemos considerar a rejeição da tonalidade e afirmação da “emancipação da dissonância”, termo adotado pelo próprio compositor.

Além desta expressividade latente, fruto de uma necessidade intrínseca daquele momento histórico, a música de Schoenberg apresentava também como característica uma pura racionalidade. No seu método composicional não havia mais uma hierarquia entre os doze sons do total cromático (tal qual o sistema tonal), porém havia sim uma sistematização rígida e lógica criada por ele para a utilização destes sons. Esta sistematização estava baseada em propriedades de ordenação do espaço, que resultavam em relações entre os sons construídas geometricamente, de maneira semelhante à arquitetura. No entanto, de fato, estas construções sonoras raramente são perceptíveis pelo ouvinte. Isto se deve, na nossa concepção, porque a música é uma arte essencialmente temporal. A percepção musical é um

fenômeno que se dá através do tempo e das durações, e não através do espaço. Este problema será melhor discutido e analisado na conclusão deste trabalho.

Pretendemos, primeiramente, analisar e discutir alguns aspectos de simetria e espelhamento que ocorrem na peça *Der Mondfleck*, parte integrante da obra *Pierrot Lunaire*, que são fundamentais na sua constituição formal, tanto do ponto de vista da sua micro-estrutura quanto da sua macro-estrutura.

2. Aspectos de Simetria na peça *Der Mondfleck*, de *Pierrot Lunaire*

Pierrot Lunaire é uma obra formada por um ciclo de 21 poemas escritos em francês pelo belga Albert Giraud, que foram traduzidos para o alemão por Otto Erich Hartleben, sendo que os poemas também possuem uma tradução para o português feita por Augusto de Campos. É uma obra para voz (normalmente soprano) e conjunto de câmara instrumental solista, formado por flauta (pícolo), clarinete em Sib ou Lá (clarone), violino, viola, violoncelo e piano. O tratamento dado por Schoenberg para a voz é bastante especial: a técnica utilizada na escrita é o *Sprechstimme* (voz-entoada), na qual a melodia representada pelas notas não deve ser cantada. O executante deve levar em conta a altura da nota indicada na partitura para transformá-la em melodia falada. Poderíamos dedicar um trabalho inteiro a respeito desta técnica vocal aqui empregada, mas este não é o nosso intuito. Os 21 poemas de Giraud traduzidos para o alemão, que foram escolhidos por Schoenberg para fazerem parte de sua composição, foram ordenados em três grupos de sete poemas, totalizando três grandes partes. Por sua vez, estas três grandes partes representam os três blocos formadores de *Pierrot Lunaire*.

A peça número dezoito, *Der Mondfleck*, é o eixo central da terceira parte. É uma peça que apresenta intrinsecamente o germe das simetrias e do espelhamento almejado por Schoenberg em suas obras, tanto nas macro quanto nas micro-formas. Vale salientar que esta técnica atingiu o seu ápice no seu período composicional dodecafônico, iniciado com as *Cinco Peças para Piano op. 23* (1920-23), no qual ele trabalha com a série de doze sons a partir de sua ordenação, que pode ter as características a série original, retrogradada, invertida, ou retrogradada e invertida.

Der Mondfleck tem como instrumentação pícolo, clarinete em Sib, violino, violoncelo, voz e piano. Nesta análise, consideraremos apenas os instrumentos de sopro e cordas, pois são neles que encontramos os procedimentos que desejamos mostrar. Logo no início, notamos que há um *cânone de 8ª* entre violino e violoncelo, que inicia logo no

compasso 1 com o violino, a partir da repetição da nota Lá 5 em semicolcheias e fusas. Este cânone é imitado pelo violoncelo a partir do compasso 2, uma oitava abaixo. O movimento em cânone entre estes dois instrumentos segue até o compasso 10. Nota-se também que há um fugato que ocorre entre o clarinete em Sib e o pícolo. No primeiro compasso, o clarinete executa um motivo em semicolcheias que se inicia com Mi 4, motivo este que é repetido uma quinta acima (na realidade soará uma décima-segunda) pelo pícolo, a partir do terceiro tempo deste compasso. Este fugato dura até o terceiro compasso onde há a indicação de “quase cadência” para o pícolo, uma espécie de finalização deste procedimento. A seguir temos a reprodução dos primeiros compassos de *Der Mondfleck*, a fim de visualizarmos estes procedimentos descritos acima:

Fig. 1: *Der Mondfleck* compassos 1 e 2. (SCHOENBERG, 1994, p. 119).

O segundo tempo do décimo compasso de *Der Mondfleck* é o eixo central da peça, em relação aos quatro instrumentos já mencionados. Neste ponto inicia-se um movimento retrogradado de todos os elementos e eventos que aconteceram até então. De certa forma, é como se houvesse uma grande série de notas apresentadas individualmente pelo pícolo, clarinete, violino e violoncelo, que têm a duração de dez compassos e meio. O movimento retrógrado dura até o fim da peça, no compasso dezenove. A retrogradação dos sons é total e abrange suas propriedades características tais como altura, intensidade, duração e, obviamente, timbre. Na metade do segundo tempo do compasso dez temos, no pícolo, a nota Lá^b 6 em colcheia, que é precedida e seguida pelo Lá 5 em semicolcheia. No clarinete em Sib, temos o Fá 4 em semicolcheia, que é precedido por Si 3 e Dó# 4 em semicolcheias, e seguido por Si e Dó# também em semicolcheias. No violino, temos Mi^b 4 em fusa, que é precedido por Sol 4 e Lá^b 4 em fusas, e seguido por Sol 4 e Lá^b 4, também em fusas. Finalmente, no violoncelo, temos Lá 2 que é repetido por quatro vezes em fusas. Para melhor compreensão deste acontecimento apresentamos, na *Figura 2*, o trecho que compreende os

compassos de 9 a 12. O segundo tempo do compasso 10 é exatamente o ponto onde se inicia tal espelhamento. No entanto, obviamente, a maneira ideal é conferir este acontecimento na partitura completa.

Fig. 2: *Der Mondfleck*, compassos 9 a 12. (SCHOENBERG, 1994, p. 121)

A partir destes pontos assinalados, procuramos ressaltar algumas características do pensamento estrutural de Schoenberg na peça *Der Mondfleck*. As simetrias e o espelhamento são ferramentas composicionais muito importantes para a definição de sua técnica, sendo que em muitas outras obras ele se utiliza de procedimentos similares. No próximo item procuraremos discutir a importância destas estruturas simétricas para a concepção de forma de Schoenberg, bem como até que ponto estas estruturas são perceptíveis para o ouvinte. Tentaremos discutir se elas se justificam apenas como estabelecimento de uma estrutura formal de criação de uma obra de arte, porém não se caracterizando como perceptíveis.

3. Estruturação Formal da Música, uma Arte Temporal, a partir de Propriedades do Espaço

Segundo Abraham Moles a música, na sua essência, é uma arte temporal, ou seja, desenvolve-se ao longo do tempo. Em contrapartida, outras artes tais como a escultura, a pintura e a arquitetura desenvolvem-se no espaço, seja em duas ou em três dimensões. Discussões filosóficas e científicas (ou mesmo ambas em conjunto) sobre os fenômenos do

tempo e do espaço sempre fizeram parte de nossa sociedade desde os primórdios. Dentre as características destes dois fenômenos que são relevantes, discutidos e analisados desde a Grécia Antiga até os dias de hoje, podemos enumerar três que nos interessam:

1. Sobre o tempo, há duas características (a primeira vista antagônicas) que descrevem suas propriedades: de um lado se constitui de processos repetitivos ou periódicos, como as estações do ano, o dia e a noite, etc.; de outro lado é irreversível, ou seja, segue inexoravelmente numa direção. Neste sentido, acreditamos que o tempo possa ser pensado como uma *espiral*, pois ele se desenrola ciclicamente, porém com uma direcionalidade. Devido a esta característica, os ciclos nunca se repetem num mesmo ponto.
2. O espaço é um esquema de divisibilidade infinita, ou seja, podemos agrupá-lo ou dividi-lo da maneira que quisermos, dentro das suas três dimensões. No espaço é possível estabelecer grandezas e formas de medição de sua extensão.
3. Leibniz apresentou uma célebre definição que diferencia o tempo do espaço: “o espaço é a ordem dos possíveis coexistentes e o tempo é a ordem dos sucessivos.”

O filósofo francês Henri Bergson procurou discutir o tempo em sua autonomia, separadamente do espaço, em sua obra *Duração e Simultaneidade*, de 1922. Ele já havia afirmado anteriormente em seus trabalhos que a duração é construída na consciência, a partir de percepções que podem ser simultâneas ou sucessivas (sejam elas visuais, sonoras ou de qualquer outro tipo). Bergson defendeu que esta sensação de duração não é divisível nem tampouco mensurável. A *duração pura* (assim definida por ele) é “um decorrer contínuo, onde passamos por gradações insensíveis, de um estado a outro: continuidade realmente vivida, mas artificialmente decomposta para uma maior comodidade do conhecimento usual” (BERGSON, 2010, p. 217). Em contrapartida há o tempo cronométrico, que pode ser medido pelo movimento, pois é associado ao espaço, mais ainda, ele se divide e se mede porque é espaço³. Dentro deste contexto de tempo espacializado, a sucessão dos eventos percebidos nos permitem definir um agora (presente), um passado e um futuro, através de uma “linha” representativa do tempo, na qual elementos perceptivos podem ser justapostos ou sucessivos.

A partir desta breve exposição teórica, colocamos a seguinte questão: Como se justifica uma organização formal ou estruturação composicional baseada em propriedades espaciais, tal como fez Schoenberg (e muitos outros compositores antes dele como Beethoven, Bach e Machaut), através de retrogradações inversões ou espelhamentos; se a música é uma arte estritamente temporal? Podemos ainda incluir uma crítica comumente feita ao dodecafonismo já mencionada anteriormente neste trabalho (que acreditamos também ser pertinente no caso da estruturação de *Pierrot Lunaire*). Esta crítica assevera que as operações

realizadas com a série não são perceptíveis pelos ouvintes. A ela ainda adicionamos que por “percepção” consideramos essencialmente a interiorização do tempo na consciência.

Acreditamos que, do ponto de vista do compositor, é totalmente válida a utilização de esquemas simétricos para a definição de uma forma para a obra. Para isto, nos baseamos nas três categorias temporais do processo musical definidas pelo compositor Iannis Xenakis: *fora-do-tempo*, *no-tempo*, e *temporal*. Um processo de composição inclui estas três etapas: 1) planejamento e estruturação, pertencente à categoria *fora-do-tempo* (no caso de Xenakis são os cálculos matemáticos); 2) transformação destes dados obtidos pelos cálculos em linguagem musical, correspondente à categoria *no-tempo* (escalas, acordes ou séries dodecafônicas, os quais têm embutidos em si uma idéia de tempo); e 3) a execução musical propriamente dita na sua temporalidade (categoria *temporal*).

Para o desenvolvimento do material musical, ou seja, para que seja constituída uma forma para a obra, o compositor deve se valer destas aproximações lógicas e destes recursos estruturais a fim de lhe fornecer uma coerência. Esta coerência deve dar-se tanto nas relações micro (entre notas e vozes) quanto nas relações macro (peças que compõem a totalidade da obra, no caso de *Pierrot Lunaire*; ou mesmo, no caso de uma sinfonia, seus movimentos). Provavelmente uma obra que esteja bem organizada logicamente, através destas relações de espelhamento e simetrias (ou outros tipos de organização), fornece ao ouvinte uma maior clareza na sua estrutura interna.

Por outro lado, uma obra musical somente se factualiza temporalmente quando ocorre a sua execução, sendo este o momento em que a música desempenha o seu papel de comunicação com o ouvinte. Como já foi dito, este é um fenômeno que ocorre no tempo, e a ele acrescentamos que a percepção dos sons e o entendimento da obra também passam por um repertório adquirido anteriormente pelo ouvinte, ou seja, se ele está familiarizado com o tipo de música que está sendo executado.

No nosso entendimento, em *Pierrot Lunaire* (especificamente em *Der Mondfleck*), a percepção de suas simetrias e espelhamentos somente ocorre se houver previamente uma análise detalhada da obra, a partir da partitura. Assim é possível observar de que maneira Schoenberg trabalhou e estabeleceu relações com os materiais que utilizou. Após esta etapa, seguramente uma reescuta trará novas impressões e percepções, tal como se fosse aberto um novo universo. Além disso, finalizada a audição, a obra seguramente continua a ressoar em nossa memória, devido ao impacto de sensações que ela nos causa. Esta sensação de arrebatamento, se de alguma forma pudesse ser medida, seria uma ótima avaliação para estabelecer o conteúdo de uma obra – no entanto, segundo Bergson, as sensações não podem

ser medidas, por serem inextensivas⁴. Numa audição, a surpresa e a novidade sempre geram pontos positivos neste quesito, enquanto que uma previsibilidade exagerada do que pode vir a acontecer causa certa monotonia. E o segundo caso definitivamente não se aplica a *Pierrot*.

Referências

BERGSON, Henri. *Duração e Simultaneidade*. Martins Fontes, São Paulo, 2006.

CAMPOS, Augusto. “*Pierrot, Pierrôs*” in *Música de Invenção*. Perspectiva, São Paulo, 1998, pp. 37 a 44.

LEIBOWITZ, René. *Schoenberg*. Perspectiva, São Paulo, 1981.

MOLES, Abraham. *Teoria da Informação e Percepção Estética*, Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1969.

SCHORSKE, Carl E. “Explosão no Jardim de Kokoschka e Schoenberg” in *Viena Fin-de-Siècle. Política e Cultura*. Companhia das Letras, São Paulo, 1989, pp. 301 a 340.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Editora UNESP, São Paulo, 2001.

_____. *Pierrot Lunaire op. 21 (1912)* (Partitura). Dover, Nova York, 1994.

XENAKIS, Iannis. “Towards a Metamusic” in *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*. Pendragon Press, Stuyvesant NY, 1992.

Notas

¹ Conceito atribuído ao sociólogo Max Weber (1864 – 1920), o qual é um instrumento de análise sociológica para o entendimento da sociedade, que agrupa as características comuns de um grupo ou classe social, com o objetivo de criar tipologias puras. Uma de suas principais características é o fato de que não corresponde à realidade.

² SCHORSKE, 1989, p. 334 apud *die Reihe II* (Ed. Ingl., 1958, p. 6).

³ Bergson considerava o tempo cronométrico a quarta dimensão do espaço.

⁴ Para Bergson, quando lidamos com fenômenos da consciência, não podemos tratá-los como coisas que se justapõem. Estes fenômenos possuem uma certa duração e têm a propriedade de se interpenetrar, sendo que, na medida em que se fusionam, não podem ser divididos. Na consciência não existe espaço, portanto não podemos falar em divisão ou em intensidade de sensações, no entanto podemos falar em qualidade das sensações.