

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE ARTES E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA

“NAS FRONTEIRAS DA TONALIDADE”: TRADIÇÃO E INOVAÇÃO NA  
HARMONIA DA PRIMEIRA SINFONIA DE CÂMARA, OP.9, DE ARNOLD  
SCHOENBERG

CARLOS DE LEMOS ALMADA

RIO DE JANEIRO, 2010

“NAS FRONTEIRAS DA TONALIDADE”: TRADIÇÃO E INOVAÇÃO NA HARMONIA  
DA PRIMEIRA SINFONIA DE CÂMARA, OP.9, DE ARNOLD SCHOENBERG

por

CARLOS DE LEMOS ALMADA

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Artes e Letras da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor, sob a orientação da Professora Dr<sup>a</sup>. Vânia Dantas Leite.

Rio de Janeiro, 2010

A444

Almada, Carlos de Lemos.

“Nas fronteiras da tonalidade” : tradição e inovação na harmonia da primeira sinfonia de câmara, op.9 de Arnold Schoenberg / Carlos de Lemos Almada, 2010.

xii, 209f.

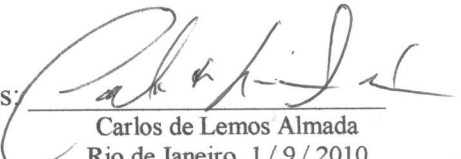
Orientador: Vânia Dantas Leite.

Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

1. Schoenberg, Arnold, 1874-1951 – Sinfonia de Câmara, op.9. 2. Harmonia (Música). 3. Tonalidade (Música). 4. Música – Análise, apreciação. I. Leite, Vânia Dantas. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de Doutorado em Música. III. Título.

CDD – 781.25

Autorizo a cópia desta pesquisa, desde que para fins didáticos:



Carlos de Lemos Almada  
Rio de Janeiro, 1 / 9 / 2010



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA

Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM

Mestrado e Doutorado

**TÍTULO DA TESE**

**“NAS FRONTEIRAS DA TONALIDADE: tradição e inovação na harmonia da Primeira Sinfonia de Câmara op,9, de Arnold Schoenberg”**

por

Carlos de Lemos Almada

**BANCA EXAMINADORA**

Professora Doutora Vania Dantas Leite (orientadora)

Professora Doutora Carole Gubernikoff

Professora Doutora Sara Cohen

Professor Doutor Marcos Vieira Lucas

Professor Doutor Norton Eloy Dudeque

Conceito: APROVADO

AGOSTO DE 2010

*Ao meu querido filho Roberto*

## AGRADECIMENTOS

Há muitos a quem agradecer, a começar pela professora doutora Vânia Dantas Leite, minha orientadora nos dois níveis – mestrado e doutorado – aqui cursados. A ela devo uma orientação firme e serena, muita paciência, compreensão e um apoio que extrapolou as questões diretamente relacionadas às minhas pesquisas, como a preciosa colaboração para minha coleta de informações sobre os princípios da composição eletroacústica, área na qual é uma das mais bem conceituadas figuras no cenário musical brasileiro. Um agradecimento bastante especial devo a outra extraordinária professora doutora da Unirio, Carole Gubernikoff, não por acaso presente em todas as minhas bancas de defesa. Minha gratidão não se deve apenas aos inestimáveis ensinamentos recebidos nas disciplinas por ela lecionadas e que tive a grande felicidade de cursar, mas também ao sincero entusiasmo que ela sempre demonstrou por meu trabalho, pelo apoio constante, pelos elogios e críticas e pelo estímulo dado nos momentos mais difíceis. Ao professor doutor Marcos Lucas, outro grande e querido mestre, além de um compositor inspirado, por suas disciplinas tão informativas e enriquecedoras para minha pesquisa, bem como pelo pronto aceitamento aos meus convites para as várias bancas constituídas durante meus cursos. Aos professores doutores Sara Cohen e Norton Dudeque, cujas presenças em minha banca de defesa de doutorado constituem não apenas uma grande honra para mim, como trazem uma notável contribuição para a riqueza do debate. Aos professores doutores Pauxy Gentil-Nunes e Caio Senna, por se disporem a ler o presente estudo e por aceitarem de pronto e gentilmente a compor a mesma banca, como membros suplentes. Aos colegas e amigos que, para minha grande felicidade, foram numerosos durante o percurso que trilhei nesta instituição, pela acolhedora e descontraída rede de companheirismo e apoio mútuo constantes que se instituiu entre todos naturalmente e da qual tive o enorme prazer de participar. Agradeço também à CAPES (em associação com o programa REUNI), pelo apoio financeiro que possibilitou, principalmente, a obtenção de uma utilíssima e relativamente bem fornida coleção bibliográfica, contribuindo assim para uma fundamentação teórica consistente e diversificada de meu trabalho. À estrutura da Unirio, por tudo que representou na formação de minha nova carreira como docente e pesquisador. Ao sr. Aristides, secretário do PPGM, pela permanente disposição em resolver todas as questões administrativas e curriculares, mesmo as mais complicadas. Ao grande e leal amigo Thiago, a quem devo paciência e atenção para escutar desde desabafos desanimados a descrições empolgadas. A Rosana, pelo grande e entusiasmado apoio, pelo carinho e cuidado, e pela enorme ajuda, que não se limitou a questões técnicas, estendendo-se também a outros âmbitos. Ao caríssimo Betinho que, a despeito de sua pouca idade, soube com enorme paciência e amor compartilhar o pai com as exigências por vezes severas do universo acadêmico. À minha mãe e ao meu pai (que faz hoje tanta falta), por tudo.

*Dois impulsos lutam no homem: o desejo de repetir as sensações agradáveis e o contrário: a ânsia por mudanças, transformações, por novas sensações.*

*Ninguém ama mais profundamente, mais respeitosamente seus predecessores do que o artista que traz o verdadeiro novo, pois o respeito é aqui a consciência da profissão, e o amor, solidariedade. (...)  
O que de melhor se pode é comparar o aparecimento do novo com o florescer de uma árvore: é o devir natural da árvore da vida.*

(Arnold Schoenberg, *Harmonia*)

ALMADA, Carlos de L. “*Nas fronteiras da tonalidade*”: *Tradição e inovação na harmonia da Primeira Sinfonia de Câmara, op.9, de Arnold Schoenberg*. 2010. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## RESUMO

Este estudo dá continuidade ao trabalho iniciado em minha dissertação de mestrado (Almada, 2007b), consistindo o conjunto em uma análise aprofundada da *Primeira Sinfonia de Câmara op.9*, composta por Arnold Schoenberg (1874-1951) em 1906. O presente estudo examina em detalhes a rica e complexa estrutura harmônica desta obra, considerando especialmente suas firmes associações ao seccionamento formal determinado na dissertação supracitada. O trabalho completo (i.e., que engloba as análises formal e harmônica) tem por objetivo validar a hipótese de que a *Sinfonia* é uma peça-chave, não só em relação ao período tonal do compositor, como também à própria história da música. Isto se deveria à conjunção de dois fatores decisivos: uma infraestrutura formal e harmônica solidamente ancorada na tradição musical austrogermânica (da qual Schoenberg considerava-se o principal continuador) e um número surpreendente de inovações (principalmente vinculadas ao campo da harmonia), fruto de um longo e gradual processo de aperfeiçoamento de obras precedentes do compositor. Portanto, o equilíbrio especial entre tradição e inovação que se percebe na *Sinfonia* schoenberguiana é o ponto central deste estudo. Assim, é possível situar esta peça sobre a linha fronteira da Tonalidade: enquanto se mantém firmemente vinculada à tradição clássica-romântica e leva seus recursos ao extremo, ela atua simultaneamente como vitrine de procedimentos futuros, a serem plenamente desenvolvidos durante os períodos schoenberguianos atonal e serial. Como referencial teórico para o trabalho foram levados em conta especialmente diversos textos escritos pelo próprio Schoenberg (livros, artigos e ensaios), que nortearam não só a elaboração de uma contextualização histórica da obra, como também propiciaram uma adequada fundamentação para questões conceituais e terminológicas ligadas aos aspectos formais (aí incluída a construção motivico-temática) e harmônicos. Além de de outras ferramentas metodológicas complementares, a análise aqui empreendida baseou-se na estratificação da estrutura musical da peça, ramificada em dois blocos de organização estreitamente correlacionados: os quatro níveis estruturais (para a análise formal) e os quatro eixos tonais (para a análise harmônica). Tal estratégia permitiu não apenas uma apresentação clara e precisa dos dados coletados (a razão inicial da elaboração de tal metodologia), como acabou por se revelar como um recurso de grande e feliz eficácia na consecução dos objetivos pretendidos pelo estudo como um todo e da própria validação de sua hipótese central.

Palavras-chave: Arnold Schoenberg – *Primeira Sinfonia de Câmara op.9* – Harmonia – Análise – Tradição – Inovação



ALMADA, Carlos de L. *“At the frontiers of tonality”: Tradition and innovation in the harmony of the First Chamber Symphony, op.9, by Arnold Schoenberg*. 2010. Thesis (Doctorate in Music) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## ABSTRACT

This study is an extension of the work initiated in my Master dissertation (Almada, 2007b), as to develop a deep analysis of the *First Chamber Symphony* Op.9, composed by Arnold Schoenberg (1874-1951) in 1906. The present study examines in details the rich and complex harmonic structure of that piece, taking into account particularly the strong associations between this structure and the several formal sections [previously] determined in my previous dissertation. The complete work (i.e., encompassing the formal and harmonic analyses) was aimed at validating the hypothesis that the *Chamber Symphony* is a key-piece, regarding not only Schoenberg's tonal period, but also for the history of music itself. That would be due to the conjunction of two decisive factors: formal and harmonic basis strongly anchored to the Austrian-German musical tradition (of which Schoenberg considered himself the main principal successor) and a surprising number of musical innovations (mainly associated to the harmonic domain) that resulted from a long and gradual process of improvement of his previous compositions. Therefore, the special balance between tradition and innovation observed in the Schoenberg's *Symphony* is the central point of this study. This piece may be placed on the border of Tonality: while it is closely linked with the Classical-Romantic tradition, of which the resources were extended to the extreme, the piece presents itself as a kind of display of the future procedures that would be developed during the Schoenbergian atonal and serial periods. The present study has taken Schoenberg's own writings (books, articles and essays) as the main source of theoretical references. This material not only oriented the elaboration of a historical contextualization of the piece, but also served to fundament for conceptual and terminological questions associated to formal (including motivic-thematic construction) and harmonic features. In addition to other complementary methodological tools, the analysis developed in the present work was based mainly on the stratification of the musical structure of the piece, branched in two organizational and closely correlated blocks: four structural layers (for the formal analysis) and four tonal axes (for the harmonic analysis). This strategy, in addition to permitting a clear and precise presentation of the collected data (the initial reason for the elaboration of such a method), revealed itself as an effective approach for the attainment of the aims of the whole study and for the validation of its proposed hypothesis.

Keywords: Arnold Schoenberg – *First Chamber Symphony* op.9 – Harmony – Analysis – Tradition – Innovation

# SUMÁRIO

|   | Página |
|---|--------|
| LISTA DE FIGURAS.....   | ix     |
| LISTA DE QUADROS E TABELA .....   | x      |
| LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS.....   | xi     |
| LISTA DAS FAIXAS DO CD DE EXEMPLOS SONOROS .....  | xiii   |
| INTRODUÇÃO.....   | 1      |
| Hipótese, questão e objetivos   |        |
| Revisão da literatura   |        |
| Metodologia   |        |
| Estrutura do texto  |        |
| CAPÍTULO I – ASPECTOS CONTEXTUAIS E FORMAIS.....  | 16     |
| I.1 Introdução  |        |
| I.2 Contextualização histórica  |        |
| I.2.1 – O período preparatório para o op. 9 (1899-1905)                                   |        |
| I.2.2 – A <i>Sinfonia de Câmara</i> , op.9 (1906)   |        |
| I.2.3 – O período de transição para o atonalismo (1906-1909)                              |        |
| I.3 Forma da <i>Sinfonia</i>  |        |
| I.3.1 – Macroforma  |        |
| I.3.2 – Microforma  |        |
| I.3.2.1 – Motivos   |        |
| I.3.2.1 – Temas   |        |
| CAPÍTULO II – APRESENTAÇÃO E DEFINIÇÃO DE TERMOS EMPREGADOS NA<br>ANÁLISE HARMÔNICA ..... | 40     |
| II.1 Introdução   |        |
| II.2 Regiões  |        |
| CAPÍTULO III: EIXO TONAL PRIMÁRIO.....  | 52     |
| CAPÍTULO IV: EIXO TONAL SECUNDÁRIO.....   | 57     |
| IV.1 “Cortinas” cadenciais  |        |
| IV.2 “Semicortinas” cadenciais  |        |
| CAPÍTULO V: EIXO TONAL TERCIÁRIO.....   | 86     |
| CAPÍTULO VI: EIXO TONAL QUATERNÁRIO.....  | 99     |
| VI.1 Introdução   |        |
| VI.2 Classificação das texturas harmônicas da <i>Sinfonia</i>                             |        |
| VI.2.1 Texturas tonais  |        |
| VI.2.1.1 Estáveis   |        |
| VI.2.1.2 “Nuvens harmônicas” a partir de <i>t.i.-a</i>                                    |        |
| VI.2.1.3 “Nuvens harmônicas” a partir de <i>t.i.-b</i>                                    |        |
| VI.2.1.4 Tonalidade flutuante   |        |

|          |  |  |
|----------|--|--|
| VI.2.1.5 | Tonalidade suspensa  |  |
| VI.2.1.6 | <i>Roving</i>  |  |
| VI.2.2   | Texturas não-tonais  |  |
| VI.2.2.1 | Orientadas pela polifonia  |  |
| VI.2.2.2 | Orientadas pela escala de tons inteiros (coleções <i>a</i> e/ou <i>b</i> ) |  |
| VI.2.2.3 | Orientadas pelo intervalo de quarta justa                                  |  |
| VI. 3    | – Painel geral das texturas harmônicas no eixo quaternário                 |  |

|   |     |
|---|-----|
| CONCLUSÕES .....  | 184 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....  | 196 |
| GLOSSÁRIO .....   | 203 |
| ANEXO: QUADRO DAS REGIÕES TONAIIS PRESENTES NA <i>SINFONIA DE CÂMARA</i> E AS DIFERENTES SIMBOLOGIAS EMPREGADAS ..... | 208 |

## LISTA DE FIGURAS

| FIGURA  | Página |
|---|--------|
| 1 – Linha evolutiva dos parâmetros inovadores no período preparatório .....                           | 20     |
| 2 – Árvore genealógica dos motivos da <i>Sinfonia de Câmara</i> .....                                 | 32     |
| 3 – Árvore genealógica dos temas da <i>Sinfonia de Câmara</i> .....                                   | 39     |
| 4 – Quadro de regiões / tônica maior como referência .....  | 48     |
| 5 – Quadro de regiões / tônica menor como referência .....  | 48     |
| 6 – Relacionamento entre as regiões das cinco Partes da <i>Sinfonia</i> .....                         | 53     |
| 7 – Relacionamento entre as regiões das Partes II, III e IV da <i>Sinfonia</i> .....                  | 54     |
| 8 – Disposição das “cortinas” e das “semicortinas” em relação à estrutura da <i>Sinfonia</i><br>..... | 82     |
| 9 – Tradição e Inovação na <i>Sinfonia</i> .....  | 186    |

## LISTA DE QUADROS

| Quadro   | Página |
|--|--------|
| 1 – Primeiro nível estrutural .....  | 24     |
| 2 – Segundo nível estrutural .....   | 25     |
| 3 – Terceiro nível estrutural .....  | 26     |
| 4 – Quarto nível estrutural .....  | 27     |
| 5 – Eixo tonal primário .....  | 52     |
| 6 – Eixo tonal secundário .....  | 57     |
| 7 – Correspondências entre regiões do eixo primário e os eventos formais na Exposição e na Reexposição ..... | 59     |
| 8 – Resumo das “cortinas” cadenciais .....   | 82     |
| 9 – Resumo das “semicortinas” cadenciais .....   | 83     |
| 10 – Eixo tonal terciário (Parte I) .....  | 87     |
| 11 – Eixo tonal terciário (Parte II) .....   | 93     |
| 12 – Eixo tonal terciário (Parte III) .....  | 94     |
| 13 – Eixo tonal terciário (Parte IV) .....   | 95     |
| 14 – Eixo tonal terciário (Parte V) .....  | 95     |
| 15 – Eixo tonal quaternário .....  | 168    |

## TABELA

|  |     |
|--|-----|
| 1 – Comparação das texturas harmônicas do eixo quaternário ..... | 180 |
|--|-----|

## LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

| Exemplo   | Página |
|---|--------|
| 1 – Motivos da Parte I da <i>Sinfonia</i> .....   | 29     |
| 2 – Motivos da Parte II da <i>Sinfonia</i> .....  | 30     |
| 3 – Motivos da Parte III da <i>Sinfonia</i> .....   | 30     |
| 4 – Motivos da Parte IV da <i>Sinfonia</i> .....  | 31     |
| 5 – Prototemas da Parte I da <i>Sinfonia</i> .....  | 34     |
| 6 – Temas secundários da Parte I da <i>Sinfonia</i> .....                                     | 35     |
| 7 – Temas principais da Parte I da <i>Sinfonia</i> .....                                      | 36     |
| 8 – Tema secundário da Parte II da <i>Sinfonia</i> .....                                      | 36     |
| 9 – Temas principais da Parte II da <i>Sinfonia</i> .....                                     | 37     |
| 10 – Temas secundários da Parte IV da <i>Sinfonia</i> .....                                   | 37     |
| 11 – Temas principais da Parte IV da <i>Sinfonia</i> .....                                    | 38     |
| 12 – Parte I / entrada de T.P.[I-1] (c.9-10) .....  | 55     |
| 13 – Parte II / Seção 2 / Subseção a (c.200-207) .....  | 62     |
| 14 – Parte II / Seção 2 / Subseção a' (c.212-215) .....                                       | 63     |
| 15 – Parte I / preparação para a Seção Secundária (c.81-82) .....                             | 64     |
| 16 – Continuação do ex.15 (c.82-84) .....   | 66     |
| 17 – Parte V / preparação para a Seção Secundária (c.445-446) .....                           | 67     |
| 18 – Continuação do ex.17 (c.446-448) .....   | 68     |
| 19 – Parte I / 1ª “cortina” cadencial (c.2-4) .....   | 70     |
| 20 – Parte III / 2ª “cortina” cadencial (c. 374-377) .....                                    | 74     |
| 21 – Parte IV / 3ª “cortina” cadencial (c. 411-414) .....                                     | 75     |
| 22 – Parte II / preparação e 1ª “semicortina” cadencial (c.274-280) .....                     | 77     |
| 23 – Parte III / 2ª “semicortina” cadencial (c.296-297) .....                                 | 79     |
| 24 – Parte V / 3ª “semicortina” cadencial (c. 573-575) .....                                  | 81     |
| 25 – Comparação entre as estruturas das “cortinas” e das “semicortinas” .....                 | 85     |
| 26 – Parte I / Seção Principal / preparação para a subseção <i>b</i> (c. 28-29) .....         | 88     |
| 27 – Parte I / preparação para a Transição (c.65-67) .....                                    | 89     |
| 28 – Parte I / preparação para a Seção Conclusiva (c.112-113) .....                           | 91     |
| 29 – Parte I / comparação entre finalizações do tema principal: (a) c.15-16; (b) c.141-142).. | 92     |
| 30 – Parte V / Coda / seção 2 / primeira recapitulação de T.P.[IV-1] (c.507-510) .....        | 96     |
| 31 – Parte V / Coda / seção 4 / parte b (c. 562-564) .....                                    | 98     |
| 32 – Acompanhamento harmônico de T.P.[I-2] (c.84-91) .....                                    | 110    |
| 33 – Acompanhamento harmônico de T.P.[IV-1] (c. 382-385) .....                                | 111    |
| 34 – Parte I / desfecho da Seção Principal (c. 62-66) .....                                   | 112    |
| 35 – Início da Parte III (c. 280-284) .....   | 113    |
| 36 – <i>Endkoda</i> / grupo inicial de cadências (c. 587) .....                               | 114    |
| 37 – <i>Endkoda</i> / cadência final (c. 588-593) .....                                       | 115    |
| 38 – Enunciado de T.P.[I-1] (c. 10-11) .....  | 117    |
| 39 – Recapitulação de T.P.[I-1] (c. 58-61) .....  | 118    |
| 40 – Parte I / acompanhamento ao prototema P.T.[I-3] (c. 50-53) .....                         | 120    |
| 41 – Parte V / acompanhamento ao prototema P.T.[I-3] (c. 551-554) .....                       | 121    |
| 42 – Parte I / Seção Principal / preparação para a Subseção <i>b</i> (c.30-31) .....          | 124    |
| 43 – Parte V / preparação para a Coda (c.496-497) .....                                       | 125    |
| 44 – Parte V / recapitulações de T.S.[IV-1] e T.S.[I-2] (c.536-541) .....                     | 127    |
| 45 – Parte V / Coda / seção 5 / combinação de T.P.[I-1] e P.T.[I-1] (c.575-577) .....         | 128    |

|   |     |
|---|-----|
| 46 – Parte I / Seção Principal / preparação cadencial de T.P.[I-1] (c.5-10) .....                         | 132 |
| 47 – Parte I / Seção Principal / T.P.[I-1] – 2ª parte (c. 16-22) .....                                    | 135 |
| 48 – Parte IV / Seção Principal / episódio 1 (c. 385-389) .....   | 136 |
| 49 – Parte I / final da Seção Secundária (c.106-113) .....  | 137 |
| 50 – Parte V / Coda / seção 4 / recapitulação do diálogo entre de T.S.[I-8] e P.T.[I-6] (c.554-558) ..... | 139 |
| 51 – Parte II / Seção 1 / preparação para a retomada de T.P.[II-1] (c.182-183) .....                      | 141 |
| 52 – Parte II / preparação para a Seção 2 (c.198-199) .....   | 143 |
| 53 – Parte II / preparação a Seção 3 (c.222-226) .....  | 145 |
| 54 – Parte III / Seção 2 / cânone a3 a partir de T.S.[I-3] (c.319-324) .....                              | 148 |
| 55 – Parte III / Seção 3 / 1ª <i>situação</i> / segmento (a) (c.335-337) .....                            | 154 |
| 56 – Parte III / Seção 3 / 1ª <i>situação</i> / segmento (b) (c.346-350) .....                            | 155 |
| 57 – Parte III / Seção 3 / 1ª <i>situação</i> / segmento (c) (c.350-352) .....                            | 156 |
| 58 – Parte III / Seção 3 / 3ª <i>situação</i> (c.355-361) .....   | 158 |
| 59 – Continuação do ex. 58: detalhamento harmônico do plano quartal .....                                 | 161 |
| 60 – Continuação do ex. 58: associação harmônica dos dois planos (c. 355-370) .....                       | 162 |
| 61 – Parte III / estrutura harmônica da ponte para a Parte IV (c.368-373) .....                           | 164 |
| 62 – Comparação entre entradas de P.T.[I-1] – Parte I (c.5-6) e Parte V (c.473-474) .....                 | 166 |

## INTRODUÇÃO

Este trabalho dá continuidade e complementa uma ampla pesquisa que, em linhas gerais, realiza uma análise profunda de uma das obras mais notáveis e decisivas da história da música: a *Primeira Sinfonia de Câmara*, op.9, escrita em 1906 pelo compositor austríaco Arnold Schoenberg. Tendo como base o estudo da estrutura formal da *Sinfonia* (incluindo uma complexa rede de inter-relações motivico-temáticas), empreendido durante nosso curso de mestrado, devidamente publicado em formato de dissertação (Almada, 2007b), a presente pesquisa focaliza a estrutura harmônica da referida obra, buscando trazer novas luzes para a compreensão dos processos composicionais schoenberguianos (e – acrescente-se – não só aqueles empregados na peça que é aqui estudada, mas também em outras de seu período tonal) e das inúmeras inovações harmônicas por ele introduzidas, bem como reforçar e complementar as considerações apresentadas em caráter parcial na seção conclusiva de nossa dissertação, surgidas em resposta à hipótese e à questão centrais que deram origem ao estudo como um todo.

### **Hipótese, questão e objetivos**

Segundo a hipótese aqui adotada, a *Primeira Sinfonia de Câmara* teria sido uma obra-chave não somente em relação ao período tonal schoenberguiano (entre 1893 e 1908), como à própria história da música moderna, pois representaria o ponto extremo das fronteiras da Tonalidade, alcançado com o esgotamento de seus recursos, considerando a totalidade de possíveis relações entre eventos melódico-harmônicos e um centro de referência dentro de uma determinada peça musical. Numa formulação alternativa para nossa hipótese, a *Sinfonia*



op.9 seria a obra que encerra a Era Tonal<sup>1</sup> (não no sentido meramente cronológico – já que Schoenberg ainda comporia algumas peças dentro do idioma tonal, antes de abandoná-lo em definitivo –, mas, antes de tudo, quanto ao repertório de possibilidades), simultaneamente trazendo em seu bojo vislumbres do Atonalismo e do Dodecafonismo.

A busca pela validação dessa hipótese compreendeu dois caminhos investigativos. No primeiro deles, que parte de um estudo contextual (realizado durante nosso mestrado, e que se encontra resumido no capítulo I do presente trabalho), a *Sinfonia* foi observada sob uma perspectiva histórica diacrônica, com o foco em aspectos que tornassem evidentes o grau de importância que a obra exerceu dentro do período tonal do compositor. Foram detectadas linhas evolutivas em relação a várias técnicas e procedimentos composicionais (principalmente associadas a parâmetros harmônicos), nas quais a *Sinfonia de Câmara* revelasse nitidamente como ponto ótimo de aperfeiçoamento. Além disso, foram coletados na literatura que aborda essa obra diversos depoimentos, citações e comentários (principalmente aqueles enunciados pelo próprio Schoenberg), nos quais o caráter de peça decisiva é inequivocamente destacado.<sup>2</sup>

A segunda linha de investigação envolveu aspectos mais técnicos (suscitando todo o trabalho analítico que é descrito na seção sobre a metodologia), e baseou-se naquela que consideramos ser a questão central deste estudo: o equilíbrio entre forças construtivas tradicionais e inovadoras que atuam na constituição da *Sinfonia*. Embora a interdependência entre tradição e inovação seja um dos traços mais marcantes e característicos da personalidade composicional de Schoenberg, podendo ser rastreado – em maior ou menor medida – em toda sua trajetória criativa, julgamos que a magnitude e a forma especial com que os elementos

---

<sup>1</sup> Compreendendo, a grosso modo, o período temporal compreendido entre o século XVII e a primeira década do século XX.

<sup>2</sup> Para maiores detalhes ver Almada (2007b, p. 30-6)

associados a ambas as vertentes agem nessa obra específica são únicos e decisivos para torná-la o marco histórico que propõe nossa hipótese.

A tradição, para Schoenberg, referia-se essencialmente àquela produzida pela música austrogermânica, numa linhagem iniciada com J. S. Bach e passando por Mozart, Beethoven, Brahms e Wagner.<sup>3</sup> Como foi demonstrado em nossa pesquisa de mestrado, as características tradicionais presentes na *Sinfonia* tendem a se “depositar” nos estratos mais básicos, gerando uma espécie de infraestrutura de forte solidez sobre a qual incorporam-se os elementos musicais mais excêntricos. Assim, quanto mais profunda é a camada estrutural considerada, mais forte é a associação com aspectos ligados à tradição clássica-romântica. Além disso, foi constatado em nossa pesquisa inicial que a estrutura formal (incluindo a arquitetura motivico-temática) dessa obra age como uma espécie de contrapeso ou compensação gravitacional, permitindo uma maior “ousadia” para a estrutura harmônica.

A despeito de ser considerado (principalmente por si próprio) um conservador ferrenho, Schoenberg sempre fugiu do conformismo e da estagnação, que na verdade deplorava. Considerava-se, sem qualquer traço de falsa modéstia (porém – e faz justiça destacar – a contragosto, na falta de outro que lhe tomasse a frente na tarefa), como a ponta de lança da gloriosa linha trilhada pelos seus grandes mestres. Incansavelmente perscrutava novos caminhos que o levassem ao futuro, sem no entanto perder a ligação com o passado. Um número notavelmente alto dessas inovações tem lugar na *Sinfonia* (a maior parte delas como aperfeiçoamentos gradual e cuidadosamente levado a cabo). Como já mencionado, elas se localizam principalmente na estrutura harmônica e, dentro desta, nos níveis mais próximos à superfície musical.

---

<sup>3</sup> Evidentemente, outros nomes são também cultuados por Schoenberg (por exemplo, Haydn, Schubert, Schumann, Reger, Strauss, Mahler etc.). Contudo, aqueles supracitados representam para o compositor o grupo dos “grandes mestres”, aos quais deve a formação de sua própria maneira de compor (ver Schoenberg, 1984, p. 172-4).

## Metodologia

Os métodos adotados no estudo como um todo (mestrado e doutorado) podem ser subdivididos em duas classes básicas: preliminares e principais. Os métodos preliminares (que precederam a análise formal) consistiram em uma profunda revisão bibliográfica, especialmente voltada para o estudo histórico-contextual já mencionado, e a construção de uma *short score* (i.e., uma transcrição da partitura orquestral reduzida a um número mínimo de pautas – variável de acordo com as circunstâncias de cada trecho – e sem a indicação de instrumentos), de modo a facilitar o trabalho analítico posterior.

Os métodos principais, todos eles ligados diretamente a aspectos da análise musical, por sua vez, associam-se às duas estruturas selecionadas como objetos de exame: a formal (correspondente ao estudo realizado em nosso mestrado) e a harmônica (a pesquisa atual). Considerando as estreitas relações de interdependência, integração e complementaridade que ligam ambas as categorias, faz-se necessário uma descrição, ainda que sumária, dos métodos empregados para a análise da estrutura formal, de modo que se tenha uma melhor compreensão da variante metodológica que é utilizada no presente estudo e de sua decisiva importância para a adequada consecução do mesmo.<sup>4</sup>

### Análise formal

- De início, a partir da *short score*, foi empreendida uma análise completa da obra sob os aspectos macro (análise da estrutura) e micro (identificação de motivos e temas, determinações de suas organizações internas e mapeamento das diversas inter-relações existentes entre eles). Para isso, foram utilizadas essencialmente as ferramentas

---

<sup>4</sup> É importante acrescentar que o detalhamento das ferramentas metodológicas é devidamente realizado no corpo do texto, de acordo com as necessidades surgidas.

analíticas criadas pelo próprio compositor em seus textos teóricos que tratam da forma musical: Schoenberg (1984, 1988, 1991, 1994 e 2006).<sup>5</sup>

- A necessidade de encontrar uma maneira ao mesmo tempo clara e precisa de apresentar os dados coletados na análise macroformal levou-nos a elaborar uma nova metodologia de abordagem, que acabou por se revelar no decorrer do processo como uma ferramenta decisiva e de grande eficácia para a realização dos objetivos de todo o estudo. Trata-se da apresentação em camadas, que na análise formal recebeu a denominação de segmentação em níveis estruturais.<sup>6</sup>
- Para a análise microformal, a profusão de motivos e temas (grande parte deles derivados de outros, por combinação e incontáveis processos variativos) tornou necessária a criação de esquemas de organização de dados, de modo a que as complexas relações hierárquicas existentes entre tais elementos se tornassem mais evidentes, contribuindo até mesmo para uma maior compreensão do conteúdo das estruturas macroformais. Assim, foram desenvolvidos para os temas e motivos esquemas de classificações hierárquicas (complementadas com a criação de nomenclaturas específicas e a determinação de critérios limitadores e classificatórios) e em forma de árvores genealógicas. Os abundantes processos de variação em desenvolvimento<sup>7</sup> existentes na *Sinfonia* foram contemplados em nossa dissertação dentro de seu terceiro capítulo (Almada 2007b, p. 189-209), no qual alguns dos principais temas da obra são acompanhados em todas as transformações por eles

---

<sup>5</sup> Ver as Referências Bibliográficas.

<sup>6</sup> Para uma descrição detalhada e exemplificada dos níveis estruturais, ver cap. I (p. 22-7)

<sup>7</sup> Tradução para o termo *developing variation*, cunhado pelo próprio Schoenberg. Embora reconheçamos que a versão em português de Eduardo Seincman – “variação progressiva” – seja talvez mais apropriada, em razão da problemática gerada pelo uso da palavra “desenvolvimento” (agradecemos ao prof. Norton Dudeque por ter-nos alertado sobre o fato), optamos por manter nossa versão, em nome de uma maior consistência do estudo como um todo, tendo em vista que tal termo é empregado em larga escala em nossa dissertação.

sofridas no decorrer do percurso musical, através de esquemas gráficos especialmente por nós desenvolvidos.

### Análise harmônica

- Tendo também por base a *short score*, a *Sinfonia* foi analisada harmonicamente a partir dos métodos e da terminologia criados por Schoenberg (2001 e 2004).
- De modo a encontrar um ajuste ótimo com os elementos da análise formal, a análise da estrutura harmônica é nesta pesquisa apresentada também em camadas, denominadas eixos tonais. Estes, assim como os níveis estruturais da forma, são em número de quatro e organizados hierarquicamente do mais “profundo” (o primeiro) ao mais “superficial” (o quarto). Como ficará evidente no desenvolvimento do presente trabalho, a integração dos esquemas formal e harmônico é decisiva para a realização dos objetivos de todo o estudo.
- A apresentação da análise dos eixos tonais mais “externos” (segundo, terceiro e quarto) encontrou como obstáculos a inexistência de descrição teórica e de terminologia adequada para certos eventos melódico-harmônicos, alguns deles constituindo justamente as principais inovações introduzidas (ou, mais apropriadamente, refinadas) por Schoenberg em sua *Sinfonia*. A evidente importância que possui o estudo dessas inovações para a própria razão de ser de nossa pesquisa obrigou-nos esmiuçar o assunto, através de uma revisão bibliográfica aprofundada (confrontando diversos autores na busca de consenso sobre informações conflitantes ou insuficientes sobre certas situações musicais) e do próprio estabelecimento de novas descrições para circunstâncias harmônicas nunca antes abordadas teoricamente. É o caso das “cortinas” e “semicortinas” cadenciais (capítulo IV), das “nuvens harmônicas” e das zonas de incerteza tonal (capítulo VI). Tornou-se também necessária a criação de uma tipologia que abrangesse não só as novas categorias acima

mencionadas como aquelas já descritas nos textos teóricos escritos por Schoenberg, de modo a permitir a normatização do processo analítico no quarto eixo tonal (que constitui a superfície musical da obra).

## Revisão da literatura

### - Antecedentes<sup>8</sup>

Desde sua composição, em 1906, diversos textos têm abordado especificamente a *Primeira Sinfonia de Câmara* op.9, a começar pelas notas introdutórias da partitura orquestral, escritas pelo próprio compositor (Schoenberg, 1924). Obviamente, tais notas têm um caráter bastante superficial, com o principal intuito de apresentar, em linhas gerais, a forma básica da obra. O mesmo pode ser dito a respeito dos comentários posteriores (Schoenberg, 1949) que constam na contracapa do disco com a primeira gravação do op.9, realizada pela *Orchestra Concerts Pas de Loup* (regência de Pierre Dervaux). Ambos os textos apresentam, entre si, algumas divergências e incoerências, o que é devidamente examinado e explorado no capítulo II de nossa dissertação (Almada, 2007b, p. 50).

A primeira análise aprofundada da *Sinfonia* op.9 foi escrita por Alban Berg em 1918, por ocasião de uma série de dez ensaios abertos ao público associado no auditório da Associação para Concertos Privados (*Verein für musikalische Privataufführungen*), criada então recentemente por Schoenberg, em Viena, para apresentações preferencialmente de música nova. A motivação do trabalho de Berg foi fornecer à audiência presente aos ensaios uma noção suficientemente precisa da estrutura da obra. Apesar dessa função específica, que sugere uma abordagem superficial, a análise de Berg é bastante detalhada e acurada, tendo se tornado uma importante referência para trabalhos posteriores. Seu foco principal é a

---

<sup>8</sup> Tendo em vista que esta subseção apresenta os fundamentos bibliográficos utilizados em todo o estudo, optamos por reproduzir o texto apresentado em nossa dissertação (Almada, 2007b, p. 7-11), devidamente revisado e com o acréscimo de atualizações e de tópicos específicos ligados aos aspectos harmônicos.

forma (embora informações importantes sobre a harmonia sejam também ocasionalmente fornecidas), abordando tanto os aspectos macroestruturais quanto os referentes à construção temática e motívica (tem como anexo um abrangente quadro-resumo com todos os temas analisados). Utilizamos aqui a versão traduzida (para o inglês) e comentada por Mark DeVoto, publicada em 1993 pelo *Journal of Arnold Schoenberg Institute* (que também inclui outras análises de Berg sobre obras schoenberguianas: os *Gurrelieder* e o poema sinfônico *Pelleas und Melisande*, op.5). Embora reconheçamos o grande valor do trabalho de Berg sobre o op.9, utilizando, inclusive, várias de suas proposições, seguimos por caminhos diferentes, tanto em relação a objetivos quanto ao que se refere à terminologia adotada e às realizações e métodos investigativos.

Payne (1974) apresenta em seu livro, no trecho referente à *Sinfonia* op.9, a nosso ver, uma visão equivocada, que decorre principalmente da superficialidade de sua análise. Embora admita ser a obra o “ponto culminante” do estilo tonal schoenberguiano, o autor aponta diversas inconsistências em sua construção, as quais atribui a uma “polifonia livre” (com “procedimentos pré-barrocos”), à ausência de contrastes tonais entre o Desenvolvimento e as demais seções e à falta de pontos cadenciais que enfatizem “a importância estrutural da tonalidade”. É principalmente este último aspecto que cria os maiores conflitos com os resultados obtidos por nossa análise.

Schoenberg (1984)<sup>9</sup> apresenta alguns comentários sobre a *Sinfonia de Câmara*, principalmente relacionados à gênese de alguns temas (exame que foge aos objetivos principais de nosso estudo) e à posição da obra como ponto-chave de seu período tonal, o que é suficientemente explorado na investigação contextual de nossa dissertação.

---

<sup>9</sup> *Style and Idea* é uma coletânea de ensaios, cuja primeira edição, a cargo de Dika Newlin, data de 1950. Abrange escritos sobre os mais diversos assuntos (musicais, na maior parte), apresentando um extraordinário painel do pensamento schoenberguiano, de 1909 (data do primeiro artigo) até 1950, um ano antes do falecimento do compositor.

Schibli (1984) enfoca a estrutura formal compactada da *Sinfonia de Câmara*, estudada comparativamente com duas outras obras schoenberguianas de idêntica construção, *Noite Transfigurada* (op. 4) e *Pelleas und Melisande* (op. 5). O autor considera que no op.9 a combinação entre a estaticidade e a simetria do primeiro movimento e o processo dinâmico elaborativo que perpassa toda a peça é, em relação às obras anteriores, pela primeira vez plenamente realizada.

Frisch (1993) estuda o op.9 inserido na cadeia evolutiva do período tonal schoenberguiano (entre 1893 e 1908), o que traz significativas contribuições para a realização de nossos objetivos, tornando-se uma de suas principais fontes. Além disso, seu estudo é de grande valor pela abordagem dos diversos elementos que compõem a estrutura harmônica da *Sinfonia*. Embora não se detenha muito no exame da infraestrutura tonal da obra, Frisch enfoca de maneira precisa e detalhada os elementos que compõem planos harmônicos mais “elevados”, subdividindo-os em tópicos (relações de dominante, a relação napolitana e os elementos quartais e em tons inteiros).

Manhkopf (1994) se aproxima de uma das linhas investigativas deste estudo no que se refere à questão do peculiar equilíbrio entre tradição e inovação que tanto caracteriza a *Sinfonia*. O autor analisa o op.9 em comparação às duas obras principais schoenberguianas que lhe são vizinhas, o primeiro e o segundo quartetos de cordas (respectivamente, op.7, de 1905, e op.10, de 1907), objetivando uma perspectiva diacrônica de seus processos composicionais. O trabalho de Mahnkopf, originalmente uma tese de doutorado (de 1992), é dividido em três partes principais: *Gestalt* (que poderíamos traduzir como idéia, no sentido do material temático e motivico), *Gestaltung* (o método de composição) e *Werk* (a obra propriamente e seu significado contextual). Essa abordagem, embora baseada firmemente na análise de Berg, é original e aprofundada, revelando novas perspectivas, algumas delas em concordância com este trabalho. No entanto as análises formal e harmônica realizadas pelo



autor são consideravelmente confusas, o que atribuímos não só à escassa quantidade de exemplos musicais e esquemas explicativos, como à terminologia adotada e, principalmente, à abordagem linear dos fenômenos musicais, o que traz grandes dificuldades para o acompanhamento do texto, mesmo a um profundo conhecedor da *Sinfonia* schoenberguiana.

Jestremski (1996) enfatiza a importante posição histórica de divisor de águas do op.9, servindo como reforço a nossos pressupostos. O enfoque do artigo, no entanto, é antes de tudo nas questões interpretativa e genética, a partir do exame de fontes recentemente descobertas, apresentando a hipótese de a obra ter sido originalmente concebida para orquestra sinfônica.

Frisch (1997) aborda as oposições dialéticas que percebe na *Sinfonia*, envolvendo gênero, sociedade, expressão e substância musical, contextualizando-as em relação à situação cultural, social e política da Europa na virada do século XIX. O autor parece dar, nesse novo texto, continuidade a seu trabalho anterior (1993). Ao centrar sua investigação sobre a *Sinfonia* op.9 ele destaca implicitamente sua importância entre outras obras schoenberguianas do mesmo período.

Brinkmann (1999), em que pese a superficialidade com que trata os aspectos formais e harmônicos do op.9 (abordados em tópicos, ao lado da instrumentação, da polifonia e do timbre), traz à tona uma questão crucial que se sintoniza plenamente com os objetivos deste trabalho: a posição histórica da obra, na bifurcação entre a tonalidade e a atonalidade. O autor destaca ainda como a importância da *Sinfonia* se revela não só pela quantidade de novos elementos que traz mas, principalmente, pelo tratamento bidimensional que empreende sobre o material musical, tratamento até então inédito em tal magnitude, antecipando procedimentos dodecafônicos.

Dale (2000) subdivide a questão da forma em dois capítulos em seu livro: estrutura (cujo ponto forte é a investigação sobre a evolução da forma compactada, empregada no op.9) e processo temático (que tem como base o trabalho de Berg, o qual aprofunda, incluindo

informações sobre a gênese de diversos temas, baseadas em pesquisas sobre manuscritos). O capítulo que trata da expansão tonal do op.9 é quase uma revisão do texto de Frisch (1993), reapresentando basicamente suas idéias, com poucas contribuições relevantes.

Doran (2002) aborda em artigo a visão da unidade na construção temática dentro da concepção de Schoenberg, a partir dos comentários deste sobre as relações entre dois dos principais temas da *Sinfonia*. Subjacentemente, o autor trata de aspectos ligados a elementos não-tonais empregados na estrutura harmônica da obra, o que nos serve especialmente para a consolidação de certas formulações conceituais por nós próprios desenvolvidas.

Molina (2003) faz uma abordagem da *Sinfonia de Câmara* fundamentada nos escritos literários de Harold Bloom, focalizando a influência da música do compositor austríaco Gustav Mahler (1860-1911) sobre a obra tonal de Schoenberg. O autor se apoia principalmente na análise realizada por Dale (2000) para a discussão de seus pressupostos. Embora compartilhem o mesmo objeto de estudo, há poucos pontos de contato entre os objetivos do trabalho de Molina e os de nossa pesquisa.

#### - Referencial teórico<sup>10</sup>

Entre as diversas fontes teóricas relacionadas à análise harmônica aqui consideradas, sem qualquer dúvida, a mais importante é Schoenberg (2001), em sua primeira edição em português. Trata-se de um dos mais completos e influentes tratados sobre harmonia já escritos. Foi publicado originalmente em 1911 (portanto, apenas cinco anos após a composição da *Sinfonia*), e revisado pelo autor em 1922, sofrendo diversas modificações. Embora seu surgimento tenha ocorrido já dentro do período atonal schoenberguiano, a obra trata exclusivamente da harmonia tonal, em todos os seus aspectos. Nos capítulos finais do livro (a partir daquele nomeado “Nas fronteiras da tonalidade”, expressão que é justamente

---

<sup>10</sup> Para o referencial teórico adotado para os estudos histórico-contextual e formal ver a Introdução de nossa dissertação de mestrado (Almada, 2007b, p. 12-3).

citada nos títulos de nossa dissertação e da presente tese), são abordados elementos harmônicos encontrados principalmente nas obras do chamado tonalismo expandido, no qual se insere o período composicional schoenberguiano que é foco deste estudo e, mais especificamente, a própria *Sinfonia de Câmara*. São particularmente valiosas as informações apresentadas nos capítulos que tratam da incorporação à funcionalidade tonal do intervalo de quarta justa e da escala de tons inteiros (p. 537-63), dando suporte teórico e conceitual para fundamentais discussões desenvolvidas nesta pesquisa.

A segunda fonte teórica importante por nós adotada é Schoenberg (2004).<sup>11</sup> Esse livro foi publicado após a morte do compositor, em 1954, com edição de Leonard Stein, aluno e assistente de Schoenberg na organização dos escritos.<sup>12</sup> A obra trata especificamente dos aspectos funcionais e estruturais da harmonia tonal, conjugando-os à forma musical, o que é especialmente valioso e adequado para nossos procedimentos e objetivos. Diversos conceitos revolucionários (principalmente, *monotonalidade*, *região tonal*, *tonalidades suspensa e flutuante*) e esquemas gráficos para análise elaborados ou aperfeiçoados por Schoenberg nesse livro formam a espinha dorsal dos processos analíticos que são aqui desenvolvidos. Outros textos de Schoenberg (1984, 1994 e 2006) trazem informações complementares sobre harmonia, sendo também, portanto, bastante úteis em nosso estudo.

Pillin (1970) trata especificamente do aspecto contrapontístico em diversas obras de Schoenberg, entre as quais se encontra a *Sinfonia* op.9. É particularmente interessante neste trabalho a abordagem a respeito do contraponto tonal schoenberguiano: como o compositor pôde conciliar o “renascimento” polifônico surgido na virada do século XIX (pelo qual foi um dos principais responsáveis) com uma linguagem harmônica extraordinariamente expandida.

---

<sup>11</sup> A data se refere à versão em português, que é adotada preferencialmente neste trabalho. Isso não impede, entretanto, a utilização como fonte alternativa de uma edição mais antiga (Schoenberg, 1969), no inglês original, sempre que houver discordâncias em relação à tradução.

<sup>12</sup> Pelo que se pode deduzir do prefácio do autor, escrito em 1948, a elaboração do livro remonta a 1939 (Schoenberg, 2004, p.5).

As considerações de Pillin tornam-se especialmente valiosas para o entendimento teórico de certos procedimentos composicionais encontrados na superfície musical da obra e descritos em nosso capítulo VI.

Meyer (1989) apresenta reflexões profundas sobre tendências e particularidades da música do chamado Romantismo tardio alemão, período ao qual a *Sinfonia* pode ser associada. Seus comentários ajudam sobremaneira a compreender as peculiaridades da construção harmônica da obra, permitindo-nos fundamentar com solidez vários de nossos pressupostos, especialmente aqueles relacionados à interação construtiva dos eixos tonais.

Como relevante fonte de apoio a nossos estudos acrescentamos a dissertação de mestrado de Dudeque (1997), que tem por objetivo primordial reunir, mapear e analisar criticamente os mais importantes conceitos desenvolvidos por Schoenberg no campo da harmonia, dispersos em suas obras teóricas. A síntese conseguida por Dudeque é precisa e ajusta-se bem aos objetivos de nossa pesquisa.

A concepção do espaço tonal, de sua estratificação e de seus possíveis “caminhos” [*paths*] de Lerdahl (2001), desenvolvida a partir de sua prévia Teoria Gerativa da Música Tonal (Lerdahl & Jackendoff, 1983), apresenta uma instigante perspectiva alternativa ao esquema schoenberguiano das regiões tonais e da monotonalidade. Embora não adotemos sua teoria em bloco como referência, diversas de suas formulações, proposições e conceitos são extremamente úteis para este estudo, com muitos pontos em sintonia (ainda que sob vieses distintos), o que é devidamente apontado no corpo do texto.

A abordagem de Dudeque (2005) – que aprofunda as questões apresentadas em seu texto anterior (Dudeque, 1997) – é de grande utilidade para a consecução dos objetivos de nosso estudo, ao investigar profundamente a relação de Schoenberg com a teoria musical e a análise. No que tange especificamente as questões examinadas pelo presente trabalho, a identificação e interpretação dos dados e eventos coletados em nossa análise harmônica

recebem desse texto um sólido suporte, pois nele são apresentados e minuciosamente discutidos vários dos conceitos e princípios advindos do pensamento schoenberguiano relacionado ao assunto (entre eles, regiões, monotonalidade, acordes construídos por quartas e a partir da escla de tons inteiros etc.), tópicos de suma importância para uma apropriada fundamentação de nossos resultados.

É importante ainda acrescentar que, além daqueles citados, diversos outros textos sobre os assuntos ligados ao campo da análise harmônica (e de tópicos correlatos) são também neste estudo levados em conta e serão mencionados à medida em que isso se faça necessário.

### **Estrutura do texto**

O texto desta tese subdivide-se em seis capítulos, um glossário e um anexo, descritos sumariamente como se segue:

Capítulo I: Aspectos contextuais e formais – consiste em uma breve revisão do estudo realizado em nossa dissertação, principalmente visando ressaltar os aspectos ligados aos pressupostos básicos de todo o trabalho e as conexões vitais entre as análises das estruturas formal e harmônica;

Capítulo II: Apresentação e definição de termos a serem empregados na análise harmônica. Refere-se não só à descrição da terminologia analítica schoenberguiana (simbologia das regiões, p.ex.), como a um detalhamento de características harmônicas da obra (relação napolitana, escala de tons inteiros e intervalos de quartas) e à metodologia central do trabalho (o esquema de eixos tonais);

Capítulo III: Eixo tonal primário: corresponde à primeira etapa da análise (cada capítulo subsequente trata de um dos demais eixos);

Capítulo IV: Eixo tonal secundário;

Capítulo V: Eixo tonal terciário;

Capítulo VI: Eixo tonal quaternário;

Glossário da terminologia harmônica;

Anexo: Quadro das regiões tonais presentes na *Sinfonia de Câmara* e as diferentes simbologias empregadas;

Como acompanhamento do texto foi elaborado um CD contendo gravações dos trechos correspondentes a vários dos exemplos musicais, com o objetivo de melhor ilustrá-los.

## **CAPÍTULO I: ASPECTOS CONTEXTUAIS E FORMAIS**

### **I.1 – Introdução**

Este capítulo visa essencialmente resumir o que foi realizado em nossa dissertação de mestrado: a apresentação das questões de estudo e de suas linhas de investigação, descrição das metodologias empregadas, a contextualização da obra e o processo da análise de sua estrutura formal, bem como a discussão dos resultados obtidos. Tal revisão tem por finalidade não só evidenciar os fundamentos referenciais sobre os quais o presente estudo se baseia – reforçando seu caráter de continuidade analítica – como facilitar o acompanhamento para seus eventuais leitores.

Visando uma melhor organização dos assuntos pertinentes a este resumo, eles são aqui apresentados em estruturas de tópicos, adequadamente hierarquizados, seguindo basicamente a disposição original dos capítulos de nossa dissertação de mestrado.

### **I.2 – Contextualização histórica**

O estudo contextual desenvolvido em nossa dissertação de mestrado em relação à *Sinfonia* schoenberguiana contemplou, além dos aspectos biográficos, uma perspectiva diacrônica da trajetória do compositor entre os anos 1899 e 1909, compreendendo a quase totalidade de sua fase tonal.<sup>13</sup> O op. 9, composto em 1906, está, portanto, inserido nesse intervalo temporal, ocupando uma posição privilegiada, como seu ápice. Por conveniência, de modo a melhor evidenciar o posto de destaque da obra, subdividimos esse período em três segmentos bem definidos, dedicando a cada um deles uma seção do capítulo: (a) período

---

<sup>13</sup> O início da atuação de Schoenberg como compositor remonta a 1893. Contudo, para os propósitos de nossa pesquisa, o ano de 1899 marca o que poderíamos considerar o desencadear do período preparatório para a *Sinfonia de Câmara*.

preparatório (1899-1905); (b) o período correspondente à composição da *Sinfonia de Câmara* (1906); (c) período transitório para o atonalismo (1906-1909).

### I.2.1 – O período preparatório para o op. 9 (1899-1905)

Nesse período Schoenberg consolidou sua formação como compositor, tendo justamente como seu ponto culminante a realização da *Sinfonia de Câmara*. É nesta obra que se observa uma confluência de todas as experimentações técnicas logradas pelo compositor nos sete anos que a precederam, num grau de aperfeiçoamento e magnitude até então inédito. A despeito desse intenso e veloz progresso, uma constante preocupação com a manutenção de princípios tradicionais – especialmente aqueles relacionados à estrutura formal – permeia todo o período.

A metodologia empregada nessa seção do capítulo original consistiu na seleção de certos elementos inovadores marcantes, presentes no op. 9, e na observação de sua consequente transformação em parâmetros comparativos. Em seguida foram rastreados os traços desses elementos em outras obras do compositor – no mesmo período considerado – com o objetivo de traçar uma linha evolutiva do processo de preparação para a composição da *Sinfonia*. Os cinco parâmetros selecionados foram os seguintes:

- Forma compactada – consiste basicamente na compressão de vários movimentos em um só. Tendo como modelos históricos inspiradores obras de Beethoven, Liszt, Brückner e Mahler, tal recurso arquitetônico resulta de uma incessante busca pela concisão na apresentação da ideia musical. A forma compactada é empregada por Schoenberg no sexteto de cordas *Noite Transfigurada* (op.4), no poema sinfônico *Pelleas und Melisande* (op.5) e no *Primeiro Quarteto de Cordas* (op.7), porém é na *Sinfonia* que alcança sua máxima eficácia, no que se refere aos quesitos de concisão e



economia.<sup>14</sup> No op. 9 a estrutura em um longo e único movimento se subdivide em cinco grandes Partes: Exposição (em forma-sonata), Scherzo, Desenvolvimento (do material temático da Exposição), Adágio e Finale (reexposição dos temas da primeira seção em ordem alterada e coda).<sup>15</sup>

- Relação napolitana – numa definição mais geral, é a relação entre uma determinada altura referencial e outra dela distanciada por intervalo de segunda menor ascendente. Tal relação pode acontecer tanto no nível das notas, quanto no dos acordes e das regiões tonais. A relação napolitana é quase uma ideia fixa entre as obras do período preparatório,<sup>16</sup> contudo, no op. 9 ela ocupa um papel de enorme destaque estrutural, formando um dos pilares de sua arquitetura harmônica, ao lado dos seguintes elementos:
- Escala de tons inteiros e intervalos de quartas justas – o aspecto revolucionário que esses recursos assumem na *Sinfonia* não se apoia tão-somente em seu emprego,<sup>17</sup> mas principalmente na maneira especial com que isso é feito, a saber: funcionalmente, a serviço da própria expressão tonal. Representam ainda um considerável incremento no processo de expansão da tonalidade, que chega no op. 9 (em relação às obras anteriores do período) a uma latitude extrema.

---

<sup>14</sup> Para maiores detalhes, ver Almada (2007b, p. 21-30)

<sup>15</sup> A peça possui 596 compassos e dura cerca de 21 minutos.

<sup>16</sup> É bastante provável que Schoenberg tenha se inspirado em um de seus principais mestres – Beethoven, e mais especificamente, em suas sonatas para piano op.57 (dita *Appassionata*) e op.106 (ou *Hammerklavier*), no emprego da relação napolitana infiltrada nos três níveis principais da estrutura harmônica (notas / acordes / regiões). Para uma discussão mais aprofundada sobre essas obras beethovenianas, no que tange à presença estrutural da relação napolitana, ver Carpenter (1983, p. 17-38) e Rosen (1998, p. 89 e p. 409-35). A relação napolitana como recurso de forte importância na organização estrutural também pode ser detectada em outra obra – desta vez de Schubert –, o *Quinteto em Dó Menor* op.163, cujo segundo movimento baseia-se na interlocução entre as tonalidades Mi maior e Fá menor, revelando interessantes semelhanças com o op.9 schoenberguiano (somos gratos ao prof. Dudeque por tal informação).

<sup>17</sup> Afinal, não só outras obras schoenberguianas anteriores ao op.9 já apresentam trechos melódicos e acordes construídos a partir de intervalos de quartas e da escala de tons inteiros, como o fazem também outros compositores contemporâneos a Schoenberg, como Debussy e Scriabin, por exemplo.

- Apresentação bidimensional de ideias musicais – em estado embrionário nas primeiras obras tonais schoenberguianas, a concepção do espaço musical como um desdobramento em duas dimensões – horizontal / melodia x vertical / harmonia – é no op. 9 pela primeira vez empregado com consistência e assumidamente como um dos principais elementos construtivos de sua estrutura. A interpenetração desses dois aspectos da mesma natureza sonora tornar-se-ia uma das principais características da música composta por Schoenberg nos seus períodos subsequentes – o atonal (a partir de 1909) e o dodecafônico (a partir de 1923). Observa-se no op.9, portanto, um teste em larga escala e talvez definitivo antes do decisivo passo em direção ao rompimento com os paradigmas tonais.<sup>18</sup>

Em relação às principais obras que formam, dentro do período preparatório, a linha evolutiva apoiada nesses cinco parâmetros que culmina com a *Sinfonia de Câmara*, é possível apresentar o seguinte esquema (ver figura 1):<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Em *Style and Idea* (Schoenberg, 1984), o compositor apresenta seu pensamento sobre a unidade do espaço musical, definindo uma concepção ligada aos procedimentos construtivos seriais (o ensaio no qual encontra-se o seguinte texto é intitulado “*Composition with twelve tones (I)*” [“Composição com doze sons”]. Afirma Schoenberg:

O ESPAÇO EM DUAS OU MAIS DIMENSÕES NAS QUAIS AS IDEIAS MUSICAIS SÃO APRESENTADAS É UMA UNIDADE. Embora os elementos dessas ideias apareçam separados e independentes ao olho e ao ouvido, eles revelam seu verdadeiro significado apenas através de sua cooperação (...) Tudo o que acontece em qualquer ponto desse espaço musical tem mais do que um efeito local. Ele funciona não apenas em seu próprio plano, mas também em todas as outras direções e planos, e não é menos influente mesmo em pontos remotos. (“THE TWO-OR-MORE-DIMENSIONAL SPACE IN WHICH MUSICAL IDEAS ARE PRESENTED IS A UNIT. Though the elements of these ideas appear separate and independent to the eye and to the ear, they reveal their true meaning only through their co-operation (...) All that happens at any point of this musical space has more than a local effect. It functions in not only its own plane, but also in all other directions and planes, and it is not without influence even at remote points”). (Schoenberg, 1984, p. 220, grifos originais).

<sup>19</sup> A figura 1 reproduz o esquema original apresentado em nossa dissertação de mestrado (Almada, 2007b, p. 30)

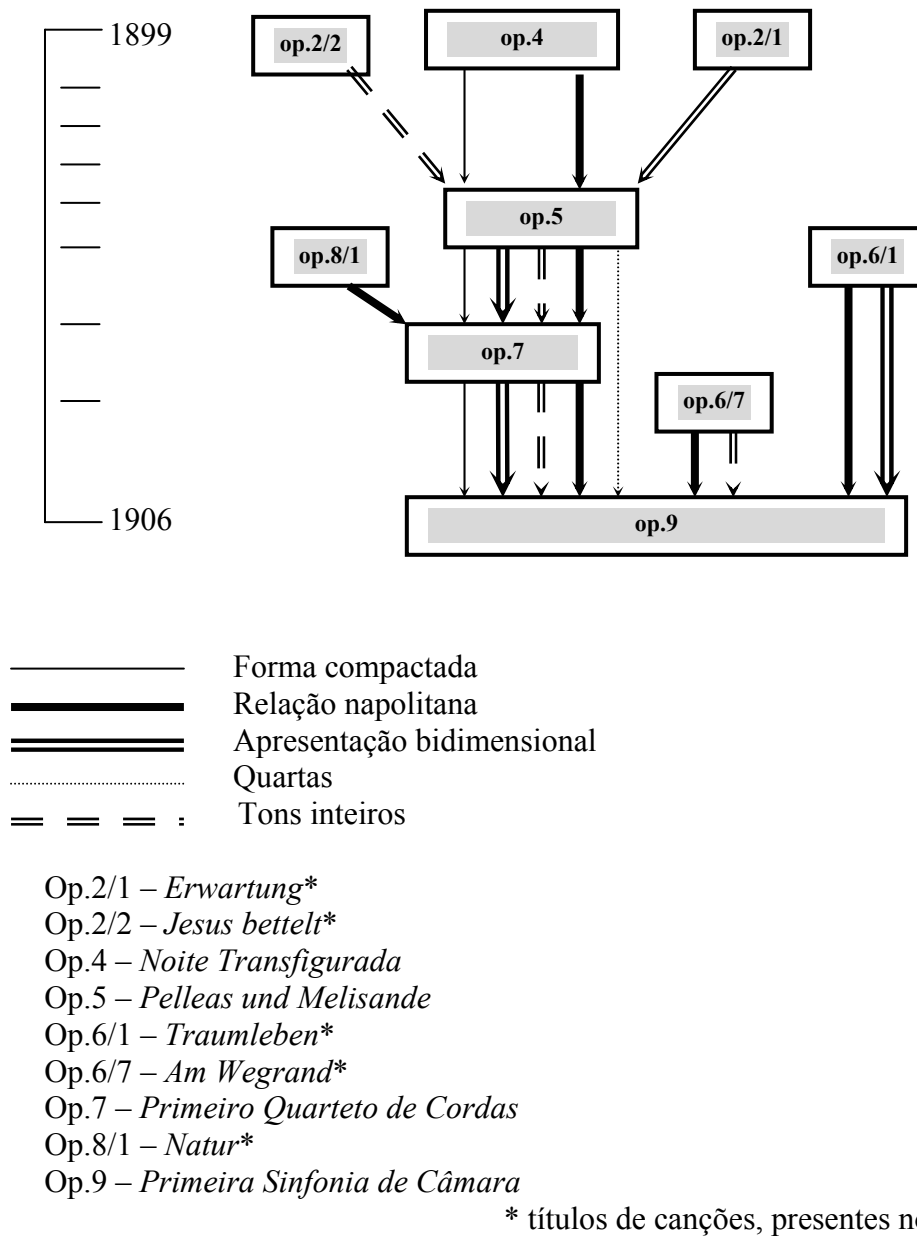


Figura 1: linha evolutiva dos parâmetros inovadores no período preparatório

### I.2.2 – A *Sinfonia de Câmara*, op.9 (1906)

De acordo com o texto original correspondente a este tópico (Almada, 2007b, p. 30-6), além de informações básicas sobre a *Sinfonia*, são de grande pertinência os comentários (do próprio compositor e de outros autores) a respeito da importância da obra dentro do período tonal schoenberguiano. Tais comentários se adequam ao principal pressuposto de nosso

estudo, que considera a *Sinfonia* um ponto-chave na consolidação do estilo inicial de Schoenberg, representando, além disso, a última fronteira da tonalidade, com a expansão máxima dos recursos técnicos sendo levada a cabo a partir da coleção de elementos inovadores presentes na obra.

### I.2.3 – O período de transição para o atonalismo (1906-1909)

A composição do op. 9 levou Schoenberg a um estado de grande entusiasmo e à convicção de ter finalmente consolidado seu estilo (ibid., p. 34). Imediatamente (na verdade, uma semana após a conclusão do op. 9) começou a compor sua *Segunda Sinfonia de Câmara*, op. 38, a qual, contudo, só iria concluir 32 anos depois. Esse hiato de tempo, por si só, é bastante significativo, pois sugere que o entusiasmo inicial teria rapidamente se desvanecido, dando lugar a uma nova direção. De fato, apoiando-nos em análises e comentários de diversos autores (ibid., p. 36-8), constatamos, tanto no op. 38 quanto nas demais obras que fazem parte desse período transitório,<sup>20</sup> o abandono de várias das conquistas técnicas efetuadas pela *Primeira Sinfonia*,<sup>21</sup> em prol de novas experimentações. É como se Schoenberg percebesse subitamente que não havia mais sentido em continuar lutando por algo que se dissolvia à sua volta. Em outros termos, parece ter acontecido nesse período uma mudança, antes de tudo, de concepção composicional, de tendência centrípeta para centrífuga.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> São elas: o *Segundo Quarteto de Cordas*, op.10, as *Duas Baladas*, op.12, a peça para coro misto *a capella Friede auf Erden* [Paz na Terra], op.13, as *Duas Canções*, op.14 e o ciclo de 15 canções *Das Buch der hängenden Garten* [O Livro dos Jardins Suspensos].

<sup>21</sup> De forma sumária, diríamos que a principal e mais original das contribuições trazidas pelo op. 9 resulta essencialmente das tentativas bem sucedidas de ampliar o espectro tonal pela inclusão de elementos originalmente não-tonais (os tons inteiros e as quartas justas) a serviço da organização funcional da tonalidade.

<sup>22</sup> Há na literatura diversos estudos analíticos que abordam peças desse período transitório, principalmente sob a perspectiva da transformação da linguagem tonal em atonal, efetuada por Schoenberg. Seus resultados e discussões ajudam a corroborar nossas premissas. Ver, por exemplo, Cone (1974), Dean (1974), Forte (1978), Ogdon (1981), Krebs (1984), Larson (1987), Frisch (1993) e Dudeque (2007).

Em suma, poderíamos analisar tal mudança sob a perspectiva da questão central de nosso trabalho (englobando os níveis de mestrado e doutorado): a dualidade tradição e inovação. Assim, é possível considerar que o equilíbrio entre essas duas forças, cuidadosamente construído na fase preparatória e finalmente estabilizado com a *Sinfonia*, tenha pendido um tanto brusca e decisivamente para o lado do novo durante o período transitório, precipitando a ruptura definitiva com a tonalidade, que se daria a partir de 1909.

### **I.3 – Forma da *Sinfonia***

A análise morfológica da *Sinfonia* foi subdividida em dois aspectos principais: macroformal (estrutura) e microformal (motivos e temas).

#### **I.3.1 – Macroforma**

Para a análise macroformal foi desenvolvida uma metodologia específica que, devido à sua importância e às suas próprias consequências (que incluem o presente estudo, como será oportunamente avaliado), merece ser aqui explanada em maiores detalhes.

A necessidade de criar tal estratégia metodológica surgiu das dificuldades encontradas na organização e apresentação dos dados formais obtidos durante as análises, dificuldades essas que tiveram como origem a enorme complexidade – em todos os sentidos possíveis – que possui a peça schoenberguiana. Como comentado anteriormente, o único e ininterrupto movimento que engloba a *Sinfonia* subdivide-se em cinco grandes Partes que, por sua vez, apresentam inúmeras seções internas, num desdobramento estrutural consideravelmente intrincado. Como se pode bem imaginar, o exame analítico de uma arquitetura com tantos estratos formais, organizados em uma hierarquia precisa e muito bem articulada, como é o que acontece na obra, torna a tarefa da análise morfológica bastante problemática, o que se agrava ainda mais quando é considerada a necessidade de uma apresentação suficientemente

clara e precisa das informações coletadas. Pensando na apreciação do texto por seus leitores (que provavelmente não possuem uma tão estreita familiaridade com a obra), e ao mesmo tempo convictos da necessidade de apresentá-lo com a profundidade julgada imprescindível para seu correto entendimento, deparamo-nos com um sério obstáculo: justamente *como* fazê-lo. Se optássemos pela maneira tradicional – isto é, o acompanhamento linear da análise, comentando os fenômenos musicais e suas relações com as estruturas local e global, às quais estariam subordinadas, seguindo a ordem cronológica dos acontecimentos – isso, por certo, traria enormes dificuldades para sua compreensão. Desenvolvemos então uma metodologia de apresentação dos dados que segue uma trajetória não linear, mas espiralada, o que significa que toda a arquitetura da *Sinfonia* deve ser percorrida analiticamente em quatro etapas, cada uma delas com abordagens detalhadas das seções internas de estruturas já examinadas. Como fotografias aéreas de um mesmo território com lentes cada vez mais potentes, esse método fornece ao leitor um devido aprofundamento na estrutura através de um processo gradual, conquistando aos poucos um grau suficiente de familiaridade com a obra, o que em muito facilita – acreditamos – a compreensão do texto analítico. A metodologia para a análise formal da *Sinfonia*, portanto, envolveu sua decomposição em quatro camadas superpostas, que foram denominadas níveis estruturais.

Em suma, a análise da estrutura se deu em quatro etapas, cada qual dedicada a um dos quatro níveis estruturais, seguindo um roteiro do mais básico ao mais detalhado, como pode ser constatado nos seguintes esquemas (quadros 1, 2, 3 e 4).<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Os quatro níveis são mostrados aqui juntos apenas por conveniência e também pelo fato de ter este texto um caráter de resumo. Para maiores informações sobre as inúmeras subdivisões apresentadas e a terminologia formal adotada, ver Almada (2007b) e o Glossário.

**Quadro 1: primeiro nível estrutural**

| N-1 *               | e ** | N-1                         | e  | N-1               | e   |
|---------------------|------|-----------------------------|----|-------------------|-----|
| Parte I (Exposição) | 0    | Parte II (Scherzo)          | 38 | Parte IV (Adágio) | 79  |
|                     | 1    |                             | 39 |                   | 80  |
|                     | 2    |                             | 40 |                   | 81  |
|                     | 3    |                             | 41 |                   | 82  |
|                     | 4    |                             | 42 |                   | 83  |
|                     | 5    |                             | 43 |                   | 84  |
|                     | 6    |                             | 44 |                   | 85  |
|                     | 7    |                             | 45 |                   | 86  |
|                     | 8    |                             | 46 |                   | 87  |
|                     | 9    |                             | 47 |                   | 88  |
|                     | 10   |                             | 48 |                   | 89  |
|                     | 11   |                             | 49 | Parte V (Finale)  | 90  |
|                     | 12   |                             | 50 |                   | 91  |
|                     | 13   |                             | 51 |                   | 92  |
|                     | 14   |                             | 52 |                   | 93  |
|                     | 15   |                             | 53 |                   | 94  |
|                     | 16   |                             | 54 |                   | 95  |
|                     | 17   |                             | 55 |                   | 96  |
|                     | 18   |                             | 56 |                   | 97  |
|                     | 19   |                             | 57 |                   | 98  |
|                     | 20   |                             | 58 |                   | 99  |
|                     | 21   |                             | 59 |                   | 100 |
|                     | 22   | Parte III (Desenvolvimento) | 60 |                   | 101 |
|                     | 23   |                             | 61 |                   | 102 |
|                     | 24   |                             | 62 |                   | 103 |
|                     | 25   |                             | 63 |                   | 104 |
|                     | 26   |                             | 64 |                   | 105 |
|                     | 27   |                             | 65 |                   | 106 |
|                     | 28   |                             | 66 |                   | 107 |
|                     | 29   |                             | 67 |                   | 108 |
|                     | 30   |                             | 68 |                   | 109 |
|                     | 31   |                             | 69 |                   | 110 |
|                     | 32   |                             | 70 |                   | 111 |
|                     | 33   |                             | 71 |                   | 112 |
|                     | 34   |                             | 72 |                   | 113 |
|                     | 35   |                             | 73 |                   | 114 |
|                     | 36   |                             | 74 |                   | 115 |
|                     | 37   |                             | 75 |                   | 116 |
|                     |      |                             | 76 |                   |     |
|                     |      |                             | 77 |                   |     |
|                     |      |                             | 78 |                   |     |

\* primeiro nível estrutural

\*\* números de ensaio da partitura

As colunas nomeadas “N-1” no quadro 1 indicam os acontecimentos formais revelados no primeiro nível estrutural, de acordo com os 116 números de ensaio que constam da partitura (colunas “e”). Estes, mais do que os números de compasso, possuem no esquema gráfico a função de unidade na demarcação formal.

O segundo nível detalha as estruturas que possuem um posto hierárquico imediatamente inferior àqueles das fronteiras estabelecidas pelo primeiro nível, revelando um seccionamento arquitetônico tipicamente clássico, a despeito de algumas pequenas discrepâncias. Assim, como pode ser constatado no quadro 2, a Parte I, apresentada no

primeiro nível como exposição de uma forma-sonata é subdividida em introdução, seção principal, transição, seção secundária e seção conclusiva.

**Quadro 2: segundo nível estrutural**

| N-1     | N-2                               | e  | N-1       | N-2                   | e  | N-1      | N-2                   | e   |
|---------|-----------------------------------|----|-----------|-----------------------|----|----------|-----------------------|-----|
| Parte I | Introdução                        | 0  | Parte II  | Seção 1 (scherzo)     | 38 | Parte IV | Seção Principal       | 79  |
|         |                                   | 1  |           |                       | 39 |          |                       | 80  |
|         |                                   | 2  |           |                       | 40 |          |                       | 81  |
|         | Seção Principal                   | 3  |           |                       | 41 |          |                       | 82  |
|         |                                   | 4  |           |                       | 42 |          |                       | 83  |
|         |                                   | 5  |           |                       | 43 |          |                       | 84  |
|         |                                   | 6  |           |                       | 44 |          |                       | 85  |
|         |                                   | 7  |           |                       | 45 |          | Seção Secundária      | 86  |
|         |                                   | 8  |           | Seção 2 (Trio)        | 46 |          |                       | 87  |
|         |                                   | 9  |           |                       | 47 |          |                       | 88  |
|         |                                   | 10 |           |                       | 48 |          |                       | 89  |
|         |                                   | 11 |           | Seção 3 (Desenvolv.)  | 49 | Parte V  | Seção 1 (Reexposição) | 90  |
|         |                                   | 12 |           |                       | 50 |          |                       | 91  |
|         |                                   | 13 |           |                       | 51 |          |                       | 92  |
|         |                                   | 14 |           | Seção 4 (Reexposição) | 52 |          |                       | 93  |
|         |                                   | 15 |           |                       | 53 |          |                       | 94  |
|         | Transição                         | 16 |           | Seção 5 (Coda)        | 54 |          |                       | 95  |
|         |                                   | 17 |           |                       | 55 |          |                       | 96  |
|         |                                   | 18 |           |                       | 56 |          | Seção 2 (Coda)        | 97  |
|         |                                   | 19 | Parte III | Seção 1               | 57 |          |                       | 98  |
|         | Seção Secundária                  | 20 |           |                       | 58 |          |                       | 99  |
|         |                                   | 21 |           |                       | 59 |          |                       | 100 |
|         |                                   | 22 |           |                       | 60 |          |                       | 101 |
|         |                                   | 23 |           |                       | 61 |          |                       | 102 |
|         |                                   | 24 |           | Seção 2               | 62 |          |                       | 103 |
|         |                                   | 25 |           |                       | 63 |          |                       | 104 |
|         |                                   | 26 |           |                       | 64 |          |                       | 105 |
|         | Seção Conclusiva                  | 27 |           |                       | 65 |          |                       | 106 |
|         |                                   | 28 |           |                       | 66 |          |                       | 107 |
|         |                                   | 29 |           | Seção 3               | 67 |          |                       | 108 |
|         |                                   | 30 |           |                       | 68 |          |                       | 109 |
|         |                                   | 31 |           |                       | 69 |          |                       | 110 |
|         |                                   | 32 |           |                       | 70 |          |                       | 111 |
|         | (Recapitulação do tema principal) | 33 |           |                       | 71 |          |                       | 112 |
|         |                                   | 34 |           |                       | 72 |          |                       | 113 |
|         | Ponte para a Parte II             | 35 |           |                       | 73 |          |                       | 114 |
|         |                                   | 36 |           | Ponte para a Parte IV | 74 |          |                       | 115 |
|         |                                   | 37 |           |                       | 75 |          |                       | 116 |
|         |                                   |    |           |                       | 76 |          |                       |     |
|         |                                   |    |           |                       | 77 |          |                       |     |
|         |                                   |    |           |                       | 78 |          |                       |     |

O terceiro (quadro 3) e o quarto (quadro 4) níveis estruturais dão prosseguimento a esse processo gradual de seccionamento, com a complexidade interna das novas estruturas crescendo de maneira inversamente proporcional aos seus postos formais hierárquicos. É também a partir desses dois níveis que se inicia no trabalho analítico o exame dos conteúdos motivico e temático, revelando não só as inter-relações das diversas ideias



musicais presentes na obra como seus significados dentro da arquitetura, nos quatro níveis estruturais.<sup>24</sup>

**Quadro 3: terceiro nível estrutural**

| N-1     | N-2                   | N-3    | e  | N-1       | N-2            | N-3    | e  | N-1      | N-2                   | N-3           | e   |
|---------|-----------------------|--------|----|-----------|----------------|--------|----|----------|-----------------------|---------------|-----|
| Parte I | Intro                 | 1ª p.  | 0  | Parte II  | S. 1           | Ss. a  | 38 | Parte IV | S. Principal          | introdução    | 79  |
|         |                       | 2ª p.  | 1  |           |                |        | 39 |          |                       | 1ª entrada    | 80  |
|         | S. Principal          | Ss. a  | 2  |           |                | Ss. b  | 40 |          |                       | episódio 1    | 81  |
|         |                       |        | 3  |           |                |        | 41 |          |                       | 2ª entrada    | 82  |
|         |                       |        | 4  |           |                |        | 42 |          |                       | episódio 2    | 83  |
|         |                       |        | 5  |           |                |        | 43 |          |                       | 3ª entrada    | 84  |
|         |                       |        | 6  |           |                |        | 44 |          |                       | ponte         | 85  |
|         |                       | Ss. b  | 7  |           | S. 2           | Codeta | 45 |          | S. Secund.            | 1ª p.         | 86  |
|         |                       |        | 8  |           |                |        | 46 |          |                       | 2ª p.         | 87  |
|         |                       |        | 9  |           |                |        | 47 |          |                       |               | 88  |
|         |                       |        | 10 |           |                |        | 48 |          |                       |               | 89  |
|         |                       |        | 11 |           | S. 3           | Ponte  | 49 |          | Seção 1 (Reexposição) | seção 1       | 90  |
|         |                       |        | 12 |           |                |        | 50 |          |                       | T.S.[I-3]     | 91  |
|         |                       | Ss. a' | 13 |           | S. 4           | 1ª p.  | 51 |          |                       |               | 92  |
|         |                       |        | 14 |           |                |        | 52 |          |                       | seção 2       | 93  |
|         |                       |        | 15 |           | S. 5           | 2ª p.  | 53 |          |                       | T.P.[I-2]     | 94  |
|         | Trans.                | 1ª p.  | 16 |           |                |        | 54 |          |                       |               | 95  |
|         |                       |        | 17 |           |                |        | 55 |          |                       |               | 96  |
|         |                       |        | 18 |           |                |        | 56 |          |                       | seção 3       | 97  |
|         |                       |        | 19 |           |                |        | 57 |          |                       | T.P.[I-1] (1) | 98  |
|         |                       |        | 20 |           |                |        | 58 |          |                       |               | 99  |
|         | S. Secundária         | 1ª p.  | 21 | Parte III | S. 1 T.P.[I-2] | ponte  | 59 | Parte V  | Seção 2 (Coda)        |               | 100 |
|         |                       |        | 22 |           |                |        | 60 |          |                       | seção 1       | 101 |
|         |                       |        | 23 |           |                |        | 61 |          |                       | T.P.[I-1] (2) | 102 |
|         |                       |        | 24 |           |                |        | 62 |          |                       |               | 103 |
|         |                       |        | 25 |           | S. 2 T.S.[I-3] | p. A   | 63 |          |                       | seção 2       | 104 |
|         | S. Conclusiva         | 2ª p.  | 26 |           |                |        | 64 |          |                       | T.P.[IV-1]    | 105 |
|         |                       |        | 27 |           |                |        | 65 |          |                       |               | 106 |
|         |                       |        | 28 |           |                |        | 66 |          |                       | seção 3       | 107 |
|         |                       |        | 29 |           |                |        | 67 |          |                       | T.S.[I-2]     | 108 |
|         |                       |        | 30 |           | S. 3 T.P.[I-1] | p. B   | 68 |          |                       |               | 109 |
|         |                       |        | 31 |           |                |        | 69 |          |                       | seção 4       | 110 |
|         |                       |        | 32 |           |                |        | 70 |          |                       | T.S.[I-8]     | 111 |
|         | (Rec / t. princ.)     | 3ª p.  | 33 |           |                |        | 71 |          |                       | P.T.[I-6]     | 112 |
|         |                       |        | 34 |           |                |        | 72 |          |                       |               | 113 |
|         |                       |        | 35 |           |                |        | 73 |          |                       | ss. a         | 114 |
|         | Ponte para a Parte II | codeta | 36 |           | Ponte          | p. A   | 74 |          |                       | ss. b         | 115 |
|         |                       |        | 37 |           |                |        | 75 |          |                       |               | 116 |
|         |                       |        |    |           |                |        | 76 |          |                       |               |     |
|         |                       |        |    |           |                |        | 77 |          |                       |               |     |
|         |                       |        |    |           |                |        | 78 |          |                       |               |     |

<sup>24</sup> Recordamos que as informações aqui apresentadas constituem-se apenas um resumo das análises realizadas em nosso estudo de mestrado. Para seu aprofundamento ver Almada (2007b).

**Quadro 4: quarto nível estrutural**

| N-1     | N-2                   | N-3          | N-4    | e      | N-1       | N-2               | N-3               | N-4               | e                 | N-1      | N-2               | N-3            | N-4                      | e    |     |  |  |
|---------|-----------------------|--------------|--------|--------|-----------|-------------------|-------------------|-------------------|-------------------|----------|-------------------|----------------|--------------------------|------|-----|--|--|
| Parte I | Intr.                 | 1ª p         |        | 0      | Parte II  | S. 1              | Ss. a             | 1ª p.             | 38                | Parte IV | S. Principal      | introdução     |                          | 79   |     |  |  |
|         |                       | 2ª p         |        | 1      |           |                   |                   | 2ª p.             | 39                |          |                   | 1ª entrada     |                          | 80   |     |  |  |
|         | Ss. a                 | 1ª p         | 2      | Ss. b  |           |                   | 1ª p.             | 40                | episódio 1        |          |                   | 81             |                          |      |     |  |  |
|         |                       | 2ª p         | 3      |        |           |                   |                   | 41                | 2ª entrada        |          |                   | 82             |                          |      |     |  |  |
|         |                       |              | 4      |        |           |                   | 2ª p.             | 42                | episódio 2        |          |                   | 83             |                          |      |     |  |  |
|         |                       |              | 5      | Ss. a' |           |                   | 43                | 3ª entrada        |                   |          |                   | 84             |                          |      |     |  |  |
|         |                       | 6            | Codeta |        |           |                   | 44                | ponte             |                   |          |                   | 85             |                          |      |     |  |  |
|         | Ss. b                 | 1ª p         | 7      | S. 2   |           | Ss. a             |                   | 46                | S. Sec.           |          | 2ª p.             | 1ª p.          | 86                       |      |     |  |  |
|         |                       | 2ª p         | 8      |        |           | Ss. b / a'        |                   | 47                |                   |          |                   | s. 1           | 87                       |      |     |  |  |
|         |                       |              | 9      |        |           | Ponte             | 1ª p.             | 48                |                   |          |                   | s. 2           | 88                       |      |     |  |  |
|         |                       |              | 10     |        |           |                   | 2ª p.             | 49                |                   |          |                   | s. 3           | 89                       |      |     |  |  |
|         |                       | 3ª p         | 11     | S.3    |           | 1ª p.             |                   | 50                | S.1 (Reexposição) |          | s. 1<br>T.S.[I-3] | p. A           | 90                       |      |     |  |  |
|         | ponte                 | 1ª p         | 12     |        |           | 2ª p.             |                   | 51                |                   |          |                   | p. B           | 91                       |      |     |  |  |
|         |                       | 13           |        |        |           | 52                | s. 2<br>T.P.[I-2] | p. A              |                   |          | 92                |                |                          |      |     |  |  |
|         | 2ª p                  | 14           | S. 4   | 1ª p   |           | 53                |                   | p. B              |                   |          | 93                |                |                          |      |     |  |  |
|         |                       | 15           |        | 2ª p   |           | 54                |                   | p. C              |                   |          | 94                |                |                          |      |     |  |  |
|         | Trans                 | 1ª p         |        | 16     |           | S. 5              | 1ª p              |                   |                   |          | 55                | Seção 2 (Coda) | s. 3<br>T.P.[I-1]<br>(1) | p. D | 95  |  |  |
|         |                       | 2ª p         |        | 17     |           |                   |                   |                   |                   |          | 56                |                |                          | p. A | 96  |  |  |
|         |                       | 3ª p / ponte |        | 18     |           |                   | 1ª p              |                   |                   |          | 57                |                | p. B                     | 97   |     |  |  |
|         |                       |              |        | 19     |           |                   | Ponte             |                   |                   |          | 58                |                | p. C                     | 98   |     |  |  |
|         | S. Secundária         | 1ª p         | s. 1   | 21     | Parte III | S. 1<br>T.P.[I-2] | p. A              | s. 2              | 59                | Parte V  | Seção 2 (Coda)    |                | s. 1<br>T.P.I-1] (2)     | p. D | 99  |  |  |
|         |                       |              | s. 2   | 22     |           |                   |                   | s. 3              | 60                |          |                   |                |                          | p. A | 100 |  |  |
|         |                       | 2ª p         | s. 1   | 23     |           |                   |                   |                   | 61                |          |                   |                | s. 2<br>T.P.[IV-1]       | p. B | 101 |  |  |
|         |                       |              | s. 2   | 24     |           | p. B              |                   | s. 1              | 62                |          |                   |                |                          | p. A | 102 |  |  |
|         |                       |              | s. 2   | 25     |           |                   |                   | s. 2              | 63                |          |                   |                |                          | p. B | 103 |  |  |
|         |                       | codeta       | s. 1   | 26     |           |                   |                   | s. 3              | 64                |          |                   | p. C           | 104                      |      |     |  |  |
|         | s. 2                  |              | 27     | p. B   |           |                   | s. 1              | 65                | p. D              |          |                   | 105            |                          |      |     |  |  |
|         | s. 3                  | 28           | s. 2   |        |           |                   | 66                | p. E              | 106               |          |                   |                |                          |      |     |  |  |
|         | S. Conclusiva         | 1ª p         | s. 1   |        |           |                   | 29                | S. 2<br>T.S.[I-3] | p. A              |          |                   | 67             | s. 3<br>T.S.[I-2]        | p. A | 107 |  |  |
|         |                       |              | s. 2   | 30     |           | p. B              |                   |                   | s. 1              |          |                   | 68             |                          | p. B | 108 |  |  |
|         |                       | 2ª p         | 31     | p. C   |           | s. 2              | 69                |                   | p. C              |          |                   | 109            |                          |      |     |  |  |
|         |                       | 3ª p         | 32     | p. A   |           |                   | 70                | s. 4<br>*         | ss. a             |          |                   | p. A           | 110                      |      |     |  |  |
|         | 4ª p.                 | 33           | p. B   |        |           | s. 1              | 71                |                   |                   |          |                   | ss. b          | p. B                     | 111  |     |  |  |
|         | (Rec / t. pr..)       | Ss. a        | 34     | p. C   |           | s. 2              | 72                | p. C              | 112               |          |                   |                |                          |      |     |  |  |
|         |                       | codeta       | 35     | p. D   |           |                   | 73                | p. D              | 113               |          |                   |                |                          |      |     |  |  |
|         | Ponte para a Parte II |              |        | 36     |           | S. 3<br>T.P.[I-1] | p. B              |                   | 74                |          |                   | seção 5        | p. A                     | 114  |     |  |  |
|         |                       |              |        | 37     |           |                   | p. C              |                   | 75                |          |                   |                | p. B                     | 115  |     |  |  |
|         |                       |              |        |        |           |                   | p. E              |                   | 76                |          |                   |                | p. C                     | 116  |     |  |  |
|         |                       |              |        |        |           | Ponte             | 1ª p.             | 77                |                   |          |                   |                |                          |      |     |  |  |
|         |                       |              |        |        |           |                   | 2ª p.             | 78                |                   |          |                   |                |                          |      |     |  |  |

\* T.S.[I-6] e P.T.[I-8]

### I.3.2 – Microforma

Há um grande número de motivos e temas na *Sinfonia de Câmara*. Este fato, por si só, constituiu-se em um fator problemático para a análise microformal. Afinal, o que deveria ser considerado motivo? Como delimitar as estruturas temáticas? Como classificá-los segundo suas importâncias estruturais? Todas estas e mais outras questões acarretaram a criação de novas metodologias específicas para o tratamento de motivos e temas, tais como: estabelecimento de critérios objetivos para sua classificação (Almada, 2007b, p. 64-5 e p.96),<sup>25</sup> quadros classificatórios segundo uma hierarquia estrutural (ibid., p. 67 e p. 98), árvores genealógicas (ibid., p. 230-1) e esquemas gráficos de derivação (ibid., p. 77, 88, 90 etc.). O emprego de tais ferramentas no estudo permitiu uma melhor integração entre as dimensões macro e microformal. A seguir, apresentamos um resumo de todos os motivos e temas da *Sinfonia* considerados.

#### I.3.2.1 – Motivos

A nomenclatura dos motivos baseia-se na seguinte fórmula: [x-n], onde x representa, em algarismos romanos minúsculos, o número da Parte no qual origina-se o motivo (ou seja, x pode ser *i*, *ii*, *iii* e *iv*<sup>26</sup>) e n, em algarismos arábicos, a ordem de seu surgimento (1, 2, 3, ...).

De acordo com nossa análise, a Parte I contém 22 motivos (ex. 1)

---

<sup>25</sup> Em resumo, os critérios adotados para a classificação dos motivos são os seguintes: (a) tipo (se rítmico, intervalr, rítmico-intervalar ou de contorno); (b) frequência e posicionamento dentro das cinco Partes do op.9; (c) relevância construtiva (ou seja, se o motivo é ou não empregado na formação de um ou mais temas); (d) linhas de ascendência ou descendência (a capacidade de um motivo propagar-se em linhagens, o que revela sua importância dentro dos processos de variação em desenvolvimento); (e) função (que mede a importância estrutural do motivo: grande, média ou pequena, ou se trata meramente de um motivo de acompanhamento). Os critérios de classificação de temas consideram: (a) os motivos construtivos empregados; (b) sua localização e como se dá sua distribuição dentro da peça; (c) o parentesco com outras ideias temáticas (em busca de linhagens evolutivas).

<sup>26</sup> Porém não v, devido à inexistência de novos motivos na Parte V.

The musical score consists of six staves of music, each containing a series of motifs labeled from [i-1] to [i-22]. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and triplets.

- Staff 1:** Contains motifs [i-1] through [i-4]. [i-1] and [i-2] are in the bass clef, while [i-3] and [i-4] are in the treble clef. [i-3] and [i-4] feature triplets.
- Staff 2:** Contains motifs [i-5] through [i-8], all in the treble clef.
- Staff 3:** Contains motifs [i-9] through [i-12], all in the treble clef. [i-12] features triplets.
- Staff 4:** Contains motifs [i-13] through [i-15], all in the treble clef.
- Staff 5:** Contains motifs [i-16] through [i-18], all in the treble clef.
- Staff 6:** Contains motifs [i-19] through [i-22], all in the treble clef.

Exemplo1 – motivos da Parte I da *Sinfonia*

A Parte II possui 13 motivos (ex. 2)



Exemplo 2 – motivos da Parte II da *Sinfonia*

Embora a Parte III seja uma longa seção de desenvolvimento do material apresentado na Exposição do op.9 (Parte I), julgamos oportuno, durante a análise microformal, considerar como motivos autônomos os elementos [iii-1] e [iii-2], ainda que sejam derivados da combinação de outras ideias previamente estabelecidas (ver ex. 3).<sup>27</sup> Tal decisão advém do fato de que esses novos motivos ganham, por assim dizer, sua emancipação a partir das circunstâncias com que são empregados na Parte III.



Exemplo 3 – motivos da Parte III da *Sinfonia*

<sup>27</sup> Mais especificamente, o motivo [iii-1] é uma espécie de síntese das frases iniciais dos principais temas do op.9: T.P.[I-1] e P.T.[I-1] (para a terminologia dos temas ver p. 32). Quanto ao motivo [iii-2], sua origem pode ser atribuída a uma combinação entre três ideias: o motivo [ii-3], o fragmento *a* do motivo [i-9] e a frase final do tema T.P.[I-1]. Para maiores detalhes, ver Almada (2007b, p. 90-1)

A Parte IV adiciona ao total mais seis motivos.



Exemplo 4 – motivos da Parte IV da *Sinfonia*

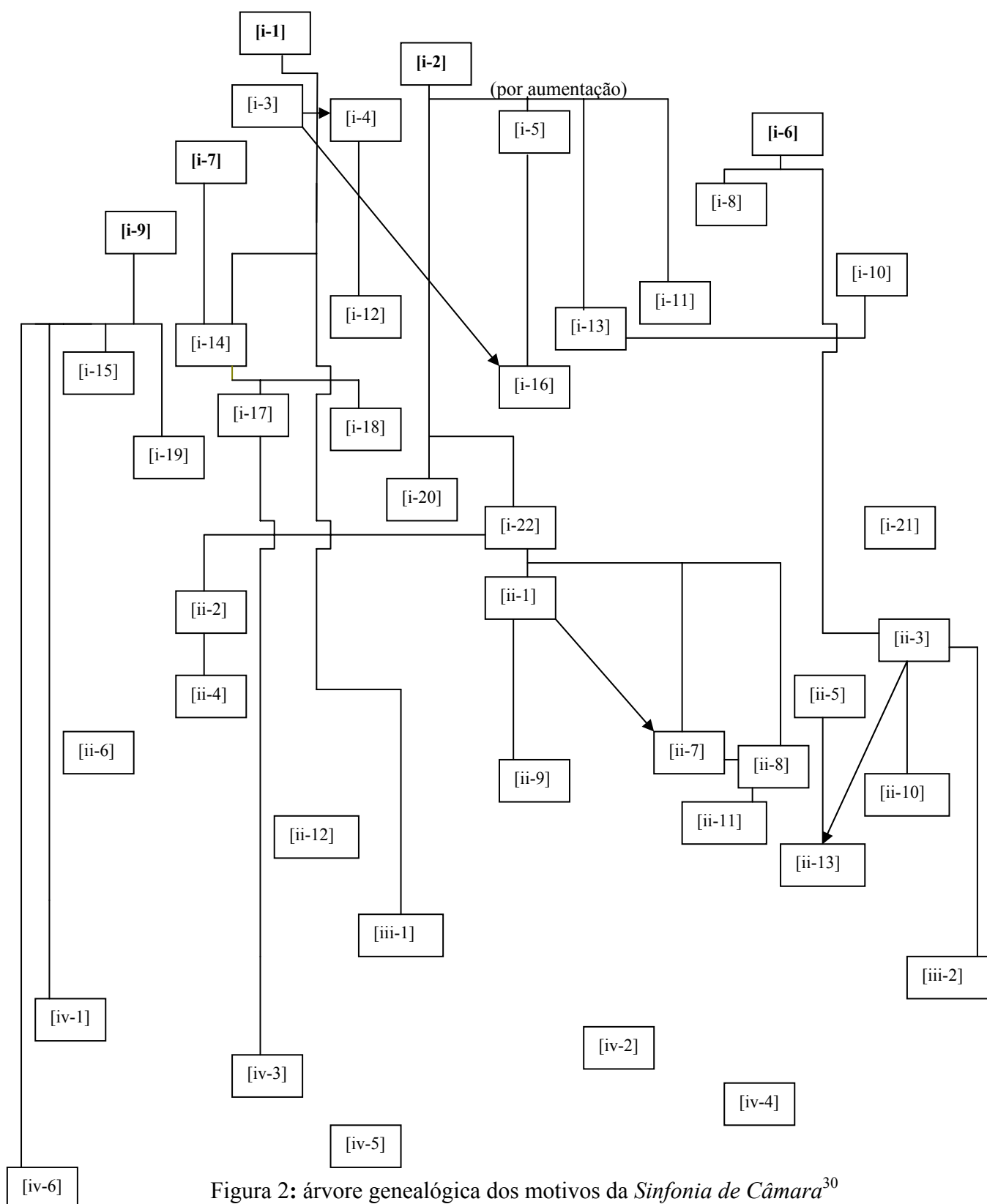
Finalizando, a combinação dos critérios de classificação motívica anteriormente mencionados com outros fatores discutidos em suas análises individuais (Almada, 2007b, p.65-94) permitem uma organização dos 43 motivos relacionados de acordo com as seguintes classes hierárquicas:

- Motivos de grande importância global:<sup>28</sup> [i-2], [i-3], [i-4], [i-10], [i-22];
- Motivos de grande importância local: [ii-1], [ii-3], [ii-5], [ii-8], [ii-13], [iv-4], [iv-5], [iv-6];
- Motivos de média importância global: [i-5], [i-9], [i-16], [i-17], [i-18];
- Motivos de média importância local: [i-6], [i-7], [i-13], [i-14], [ii-2], [ii-4], [ii-10], [iii-1], [iii-2], [iv-2];
- Motivos de pequena importância: [i-8], [i-11], [i-19], [i-20], [ii-6], [ii-7], [iv-1], [iv-3];
- Motivos de acompanhamento: [i-12], [i-15], [i-21], [ii-9], [ii-11], [ii-12].

Sob uma outra perspectiva, os motivos podem ser organizados em um esquema similar ao de uma árvore genealógica, o que permite visualizar com maior facilidade as relações de derivações existentes (ver fig. 2).<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Isto é, considerando sua distribuição, recorrência e influências “além-fronteiras”.

<sup>29</sup> O tratamento claramente hierárquico dado por Schoenberg a motivos e temas na *Sinfonia* revela raízes profundas com seu pensamento teórico sobre o conceito (por ele próprio elaborado) de *Grundgestalt* [traduzido



por Mojola (1983) como “idéia primordial”), firmemente associado aos processos de variação em desenvolvimento. Para uma aprofundada discussão sobre as relações entre ambos os princípios, decisivos para a melhor compreensão do próprio pensamento schoenberguiano, ver Dudeque (2005, p. 135-72).

<sup>30</sup> Os motivos da fig.2 são apresentados em ordem de surgimento na peça. Linhas simples indicam derivações diretas, enquanto setas constituem relações indiretas (quase sempre mais remotas). As genealogias dos motivos e

### I.3.2.1 – Temas

Alguns dos motivos mais importantes tomam parte na construção dos temas da *Sinfonia*. Esses temas foram previamente subdivididos em três classes, de acordo com um critério que combina constituição estrutural interna com importância estratégica: (a) temas principais (simbolizados por TP); (b) temas secundários (TS) e (c) prototemas (PT). Esta última classe é destinada a ideias temáticas bem curtas, quase “unicelulares”, que poderiam também ser consideradas como estágios intermediários entre motivos e temas. De uma maneira geral, os prototemas (todos eles contidos na Parte I) possuem pouco relevo estrutural (ou seja, quase sempre são ideias subsidiárias), com a exceção do primeiro: o arpejo de cinco quartas ascendentes que surge ainda dentro da introdução da *Sinfonia*. Na verdade, tal prototema exerce um papel de enorme importância dentro da obra, funcionando como um preciso meio de articulação entre as seções mais relevantes.<sup>31</sup>

Análoga àquela empregada para a nomeação dos motivos, a terminologia dos temas adota a seguinte fórmula: Y [X-n], com Y simbolizando a classe temática (ou seja, T.P., T.S. ou P.T.), X a Parte à qual pertence, em algarismos romanos maiúsculos (I, II ou IV) e n, em algarismos arábicos, sua ordem de surgimento.

Visando uma organização mais clara, apresentamos a seguir, separadamente, as classes dos prototemas (ex.5), dos temas secundários (ex.6) e dos temas principais (ex.7) existentes na Parte I.<sup>32</sup>

---

dos temas (ver p. 39) são, por si só, indicadores precisos do processo intenso de variação em desenvolvimento [*developing variation*] que envolve todo o trabalho construtivo da *Sinfonia*. Para um estudo em detalhes desse processo ver o terceiro capítulo de nossa dissertação (Almada, 2007b, p. 189-209).

<sup>31</sup> É também preciso registrar a existência um outro prototema com um certo destaque (embora bem menor do que a do prototema quartal): trata-se de P.T.[I-4] (ver o ex.5).

<sup>32</sup> Para uma análise detalhada dos temas do op. 9, sob o ponto de vista da estrutura e do conteúdo, ver Almada (2007b, p. 97-126).



P.T.[I-1]

P.T.[I-2]

P.T.[I-3]

P.T.[I-4]

P.T.[I-5]

P.T.[I-6]

The image displays six musical staves, each representing a different prototema (P.T.) from Part I of a symphony. The notation is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). P.T.[I-1] is a single note. P.T.[I-2] is a single note. P.T.[I-3] is a single note. P.T.[I-4] is a single note. P.T.[I-5] is a single note. P.T.[I-6] is a single note.

Exemplo 5 – prototemas da Parte I da *Sinfonia*

T.S.[I-1] 

T.S.[I-2] 

T.S.[I-3] 

T.S.[I-4] 

T.S.[I-5] 

T.S.[I-6] 

T.S.[I-7] 

T.S.[I-8] 

Exemplo 6 – temas secundários da Parte I da *Sinfonia*



Exemplo 7 – temas principais da Parte I da *Sinfonia*

A Parte II apresenta apenas um tema secundário (ex.8) e dois temas principais (ex.9).



Exemplo 8 – tema secundário da Parte II da *Sinfonia*

T.P.[II-1]

T.P.[II-2]

The image shows two musical staves for T.P.[II-1] and T.P.[II-2]. T.P.[II-1] consists of two staves in 3/4 time, with a key signature of two flats. The first staff has a half note, a quarter note, and a half note. The second staff has a half note, a quarter note, and a half note. T.P.[II-2] consists of three staves in 3/4 time, with a key signature of two flats. The first staff has a half note, a quarter note, and a half note. The second staff has a half note, a quarter note, and a half note. The third staff has a half note, a quarter note, and a half note. Trills are marked above several notes in the second and third staves.

Exemplo 9 – temas principais da Parte II da *Sinfonia*

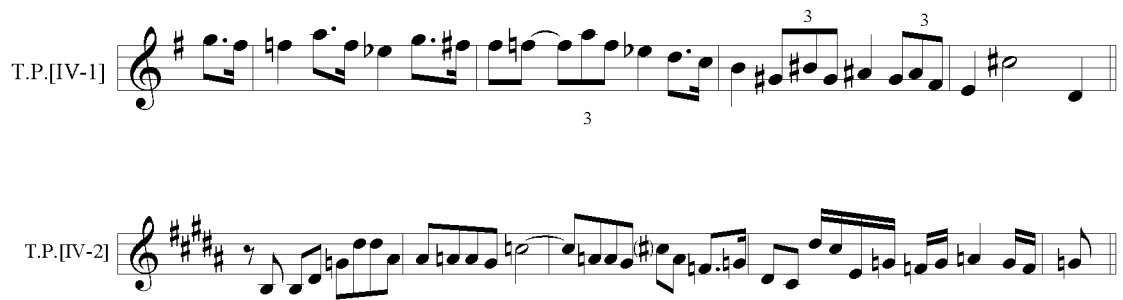
Dois temas secundários (ex.10) e dois temas principais (ex.11) na Parte IV concluem o quadro temático da *Sinfonia*.

T.S.[IV-1]

T.S.[IV-2]

The image shows two musical staves for T.S.[IV-1] and T.S.[IV-2]. T.S.[IV-1] is a single staff in 3/4 time, with a key signature of one sharp. It features a half note, a quarter note, and a half note. T.S.[IV-2] is a single staff in 3/4 time, with a key signature of one sharp. It features a half note, a quarter note, and a half note.

Exemplo 10 – temas secundários da Parte IV da *Sinfonia*



Exemplo 11 – temas principais da Parte IV da *Sinfonia*

Assim como foi feito para os motivos, os 24 temas da *Sinfonia* podem ser classificados hierarquicamente, como se segue:

- Tema de articulação (categoria à parte): P.T.[I-1];
- Tema principal da *Sinfonia*: T.P.[I-1] – 1ª parte;
- Outros temas de maior importância global (em ordem de surgimento): T.S.[I-1], T.S.[I-3], P.T.[I-4], T.P.[I-2] e T.P.[IV-1];
- Temas de média importância (local): T.P.[I-1] – 2ª parte, T.S.[I-2], T.S.[I-8], P.T.[I-6], T.P.[II-1], T.P.[II-2], T.P.[IV-2];
- Temas de pequena importância (local): P.T.[I-2], P.T.[I-3], T.S.[I-4], P.T.[I-5], T.S.[I-5], T.S.[I-6], T.S.[I-7], T.S.[II-1], T.S.[IV-1] e T.S.[IV-2].

É também possível apresentar uma árvore genealógica para os temas, como mostra a fig. 3.

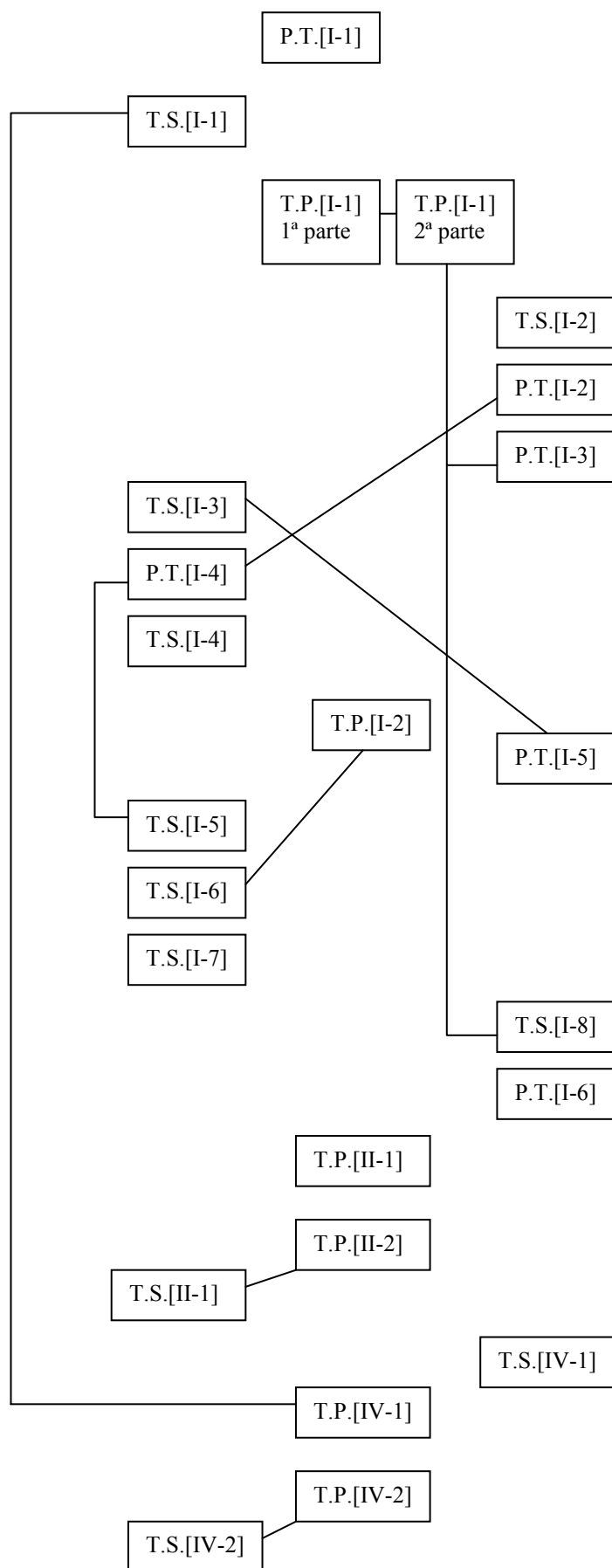


Figura 3: árvore genealógica dos temas da *Sinfonia de Câmara*

## CAPÍTULO II: APRESENTAÇÃO E DEFINIÇÃO DE CONCEITOS E TERMOS EMPREGADOS NA ANÁLISE HARMÔNICA<sup>33</sup>

### II.1 – Introdução

Os diversos recursos harmônicos que Schoenberg lançou mão na composição de sua *Primeira Sinfonia de Câmara* parecem, antes de tudo, estar a serviço da estruturação formal. Tal constatação se ajusta ao pensamento do compositor, enunciado em alguns de seus escritos sobre a relação entre harmonia e forma. Num deles, datado de 1917, Schoenberg (1994, p. 47) afirma que a “*aderência a uma tonalidade é um dos mais comprovados princípios de forma*. Ela garante: a) *uniformidade (...)*; b) *diversidade*.” (grifos originais).<sup>34</sup> Em outro comentário, de 1925: “Qualquer um que deseje usar a função coesiva da tonalidade apropriadamente, pode fazê-lo com apenas um objetivo em vista: uma forma segura e efetiva”. (Schoenberg, 1984, p.262).<sup>35</sup> Em 1936: “anteriormente [i.e., durante o período tonal] a harmonia servia não apenas como fonte de beleza, mas, mais importante, como um meio de distinguir os elementos da forma” (ibid., p. 217).<sup>36</sup> Sobre a inter-relação de forma e harmonia/tonalidade no contexto específico do op. 9 há dois textos opinativos escritos por outros autores que merecem ser aqui citados: “a *Sinfonia de Câmara* conduz a um ponto no qual já não é mais possível fazer

---

<sup>33</sup> Diversas definições complementares sobre a terminologia harmônica adotada neste capítulo encontram-se no Glossário.

<sup>34</sup> “*Adherence to the key is one of the most proven principles of form*. It guarantees: a) *uniformity (...)*; b) *diversity*.”

<sup>35</sup> “Anyone who wishes to use tonality’s cohesive function appropriately can do so with only one end in view: a reliable and effective form.”

<sup>36</sup> “Formerly the harmony had served not only as a source of beauty, but, more important, as a mean of distinguishing the features of the form.”

distinções entre o exame puramente formal e a observação dos processos harmônicos” (Stuckenschmidt, 1991, p. 79);<sup>37</sup> “Eu acredito que a *Primeira Sinfonia de Câmara* é (...) uma obra que confirma ou afirma o poder da tonalidade para articular formas em larga escala.” (Frisch, 1993, p. 247).<sup>38</sup>

A correlação entre forma e harmonia, evidentemente, não é novidade introduzida pelo op. 9; muito pelo contrário, seu emprego reflete mais uma vez o estreito apego à tradição por parte do compositor. Contudo, parece haver na obra uma intensificação dessa interdependência harmônico-formal, o que se explicaria talvez pela necessidade de compensar as complexidades derivadas de um discurso melódico-harmônico de intensa tendência centrífuga. Como demonstrado por Almada (2007b), a estrutura formal da obra é bem definida e solidamente enraizada. Essa clareza da forma se deve em grande parte à sua firme adequação a uma estrutura harmônica baseada no que denominaremos eixos tonais. Tais eixos, por analogia aos níveis estruturais da forma, apresentam-se superpostos em diferentes estratos de significação harmônica. Como veremos, os pontos fundamentais de apoio desses eixos coincidem com as principais fronteiras formais, ajudando a definir ainda mais seus contornos.

Segundo o plano de análise dos próximos capítulos, as camadas que compõem o tecido harmônico são as seguintes:

- a) Eixo primário, apresentando as regiões tonais<sup>39</sup> de apoio, que coincidem com as divisões básicas das cinco Partes da *Sinfonia* (capítulo III);
- b) Eixo secundário, no qual as mudanças de regiões marcam subdivisões importantes (quase sempre Seções) no interior das Partes (capítulo IV);

---

<sup>37</sup> “La Sinfonía de Cámara conduce a un punto en el que ya no es posible hacer distinciones entre el examen puramente formal y la observación de procesos armónicos, melódicos y contrapuntísticos.”

<sup>38</sup> “I believe that the First Chamber Symphony is [...] a work that confirms or affirms the power of the tonality to articulate large-scale forms.”

<sup>39</sup> Ver o tópico II.2.



- c) Eixo terciário, que sublinha harmonicamente pontos formais de média importância (capítulo V);
- d) Eixo quaternário (capítulo VI), no qual as várias trocas de regiões que apresenta não possuem explicitamente, como nas demais camadas, a função articuladora em relação à forma, mas antes, de contraste tonal e de ligação entre pontos estruturais (ou seja, subordinando-se, neste caso, diretamente ao eixo terciário). No eixo quaternário podemos encontrar diversas possibilidades: trechos ambientados em uma determinada região (em diversas gradações de “clareza” tonal), trechos em tonalidade flutuante, trechos em tonalidade suspensa<sup>40</sup> ou mesmo situações “quase” atonais, originadas do emprego desfuncionalizado de elementos simétricos não-tonais:<sup>41</sup> o hexacorde quartal e a escala hexatônica de tons inteiros.<sup>42</sup> Ao contrário do que acontece quando estão explicitamente subordinadas a procedimentos tonais (assunto que será tratado mais adiante), as passagens calcadas inteiramente na escala de tons inteiros e nos intervalos de quartas justas criam um ambiente inédito (em relação à prática tonal), percebido

<sup>40</sup> Em virtude de uma certa confusão terminológica existente na literatura que aborda este assunto específico, adotamos neste trabalho as definições muito bem sintetizadas por Norton Dudeque em sua dissertação de mestrado (Dudeque, 1997). A tonalidade suspensa, segundo esse autor, tem as seguintes características:

o centro tonal permanece latente, isto é, sem apresentar nenhuma ambigüidade e, no entanto, [podendo] não ser explicitado; a rápida alternância entre várias regiões tonais como, por exemplo, em seções de desenvolvimento de uma forma-sonata; e principalmente passagens onde predominam acordes vagantes [ou *errantes* – ver definição no Glossário] (ibid., p.136).

Em alguns dos trechos em tonalidade suspensa se observa uma qualidade harmonicamente instável, resultante principalmente do emprego de diversos acordes errantes, muitas vezes em sucessões simétricas (como veremos oportunamente estas são as características um caso especial de tonalidade suspensa, denominado *roving* ou *roving harmonies*). Em relação à tonalidade flutuante, de acordo com o mesmo autor, entende-se que exista a “ideia de ambigüidade tonal, isto é, a oscilação entre duas ou mais tonalidades, sem apresentar o sentido de troca de centro tonal, de modulação, mas sim apresentando a possibilidade de relacionamento simultâneo a centros tonais distintos” (ibid., p.134). Dudeque destaca ainda que os conceitos de tonalidades flutuante e suspensa estão contidos no procedimento mais geral de expansão da tonalidade, que abrange ainda a incorporação dos elementos quartais e da escala de tons inteiros (ibid., p.129-152), o que se daria efetiva e completamente na composição da *Sinfonia de Câmara*

<sup>41</sup> Termo empregado originalmente por Dudeque (1997, iii). Talvez fosse também apropriado denominá-los “extratonais”, pois, como veremos, são também empregados *funcionalmente* em vários trechos da obra, como meios de expansão da tonalidade.

<sup>42</sup> O fato de os conteúdos de ambas as coleções de alturas serem numericamente idênticos não é, evidentemente, casual: isso, na verdade, facilita as diversas operações e inter-relações existentes entre elas no decorrer da obra.

harmonicamente como uma completa e explícita suspensão da funcionalidade. Tais trechos parecem ter, basicamente, três propósitos definidos: (1) servir como contraste a passagens tonalmente mais estáveis; (2) preparar uma mudança harmônico-formal importante; (3) incrementar a tensão geral, em uma dimensão além daquelas que são convencionalmente empregadas para essa finalidade (ou seja, a densidade orquestral, a intensidade dinâmica, rítmica e agógica, a liquidação motivica e a manipulação das alturas de som). É o que acontece no clímax da obra, durante a Seção 3 do Desenvolvimento.<sup>43</sup>

O aproveitamento desses mesmos elementos extratonais a serviço da expansão do conceito de tonalidade tem no op. 9 um papel de enorme importância.<sup>44</sup> Dois dos capítulos finais do livro *Harmonia* (Schoenberg, 2001) são dedicados à construção de acordes com significado funcional formados por quartas justas e pelas notas da escala de tons inteiros.<sup>45</sup> No texto, além de apresentar exemplos da utilização de tais recursos como um “meio expressivo impressionista” (ibid., p.541) na música de outros autores – como Debussy, Mahler e Strauss – e em suas próprias obras que antecedem o op.9, como *Noite Transfigurada*, op.4, *Pelleas und Melisande*, op.5, o *Primeiro Quarteto de Cordas*, op.7, e os *Gurrelieder* –, o autor, como que evidenciando o fato de que quase sempre a teoria segue-se à prática, relaciona diversas possibilidades nas quais acordes formados por quartas (com três, quatro, cinco e seis vozes) e pela escala de tons inteiros (com cinco e seis vozes) substituem dominantes (ou dominantes secundários) em trechos cadenciais. Ora, tal procedimento harmônico foi justamente

---

<sup>43</sup> Para maiores detalhes sobre os aspectos formais desse trecho, ver Almada (2007b, p. 142-3).

<sup>44</sup> Papel que é devidamente destacado por Dudeque (1997, p. 172) como “um provável último estágio” do processo de expansão da tonalidade”. Goehr (1975, p. 16) denomina tais acréscimos “constelações verticais não-tonais” [“non-tonal vertical constellations”], destacando o fato de serem eles descritos no tratado *Harmonielehre* e em mais nenhum outro texto.

<sup>45</sup> São os seguintes os títulos desses capítulos: “A escala de tons inteiros e os respectivos acordes de cinco e seis vozes” (Schoenberg, 2001, p.537-48) e “Acordes por quartas” (ibid., p.549-64).

experimentado pela primeira vez na *Sinfonia*, como o próprio compositor admite no mesmo texto, quando trata das quartas:

Aqui, as quartas, nascidas de uma necessidade expressiva completamente diferente (um [por assim dizer] júbilo impetuoso), formam um sólido tema das trompas (...), e se estendem arquitetonicamente sobre toda a obra, dando o seu caráter a tudo que aparece. Assim, não surgem aqui meramente como melodia ou se manifestam como puro efeito acórdico impressionista, mas a sua característica penetra a inteira construção harmônica, onde são acordes como todos os demais. (ibid., p.554)

No caso específico dos hexacordes quartais, observamos que no op.9, exatamente devido à sua indissociável ligação com a ideia temática que paira sobre toda a obra – P.T.[I-1]<sup>46</sup> – sua utilização cadencial ganha ares de suma importância no papel de articulação de pontos-chave na estrutura arquitetônica. Tais trechos serão neste estudo denominados “cortinas” cadenciais (ver p. 68 ff).

Embora não documentado teoricamente, o op. 9 é ainda palco para outros empregos harmônicos da escala de tons inteiros com fins nitidamente funcionais. São trechos nos quais – a exemplo do que acontece entre o hexacorde quartal e P.T.[I-1] – percebe-se o conceito da funcionalidade em processo de expansão, resultado do tratamento bidimensional. Isso pode ser observado, por exemplo, na entrada do tema T.P.[I-1] (c.10), cuja linha melódica da frase inicial (que se segue à anacruse), bem como o acompanhamento em quiálteras (a partir do segundo tempo), encontram-se embebidos na escala de tons inteiros construída a partir da nota *mi*. Ora, esse compasso, no qual encontram-se presentes as seis notas da escala (*mi*, *fã#*, *sol#*, *lá#* [*si*], *dó* [*si#*] e *ré*) soa-nos como uma expressão mais ampla do I grau da tonalidade central, *Mi maior*.<sup>47</sup> Outro exemplo do uso dos tons inteiros enfatizando a função dominante pode ser encontrado no c. 30 (ver a análise detalhada do mesmo trecho na p. 124), onde as

<sup>46</sup> Para ser mais preciso, o hexacorde quartal é o tema P.T.I-1] (e vice-versa, evidentemente)! Ambos são apenas aspectos distintos de uma mesma natureza.

<sup>47</sup> Impressão acentuada pelo V grau que lhe antecede. A respeito dessa conciliação entre a escala de tons inteiros e da coleção diatônica de *Mi maior* que sustenta o tema principal da *Sinfonia*, Doran (2002, p.17-8) tece interessantes comentários, criando o termo extradiatônico [*extra-diatonic*] para denominar tal peculiar tipo de expansão tonal criado por Schoenberg.

seis notas daquela escala, distribuídas pelas linhas da textura somam-se à sonoridade do V grau “convencional” (i.e., C7, na cifragem comumente empregada na música popular) em relação à região sobre a qual se desenrola a próxima seção (Fá menor): ouvimos a passagem dos c. 30-31 não como dois momentos harmônicos distintos, mas como uma homogênea sonoridade de acorde dominante, ainda que enriquecida – expandida – pelas notas da escala de tons inteiros apresentadas preliminarmente. Em outros trechos da obra, a mesma escala, porém em contexto diverso, soa funcionalmente como a dominante-da-dominante.<sup>48</sup> Apenas para ilustrar situações semelhantes, a segunda alternativa para a escala de tons inteiros (ou seja, a coleção *b*, começando em fá, por exemplo) pode, dependendo das circunstâncias, estar tanto ligada funcionalmente ao V grau (ou à região dominante) quanto ao acorde (ou região) napolitano(a). Tal importantíssimo procedimento, como enriquecedor da linguagem tonal e de uso típico (e, até onde vai nosso conhecimento, também único) na *Sinfonia de Câmara*, envolve o conceito de “nuvem harmônica”<sup>49</sup> e será descrito e detalhado oportunamente.

Voltando aos eixos tonais, resta mencionar nesta introdução a importância que têm as cadências na precisa articulação das divisões formais. A relativa volatilidade nas trocas de regiões (na maioria das vezes remotas) que ocorre na *Sinfonia*, principalmente se observada do ponto de vista do eixo quaternário, teve que ser compensada por um número relativamente alto de pontuações cadenciais, tendo em vista, provavelmente, dois principais propósitos construtivos: destacar as fronteiras formais, marcando nitidamente o início e o fim das ideias (com pesos proporcionais às suas importâncias estratégicas) e facilitar a compreensão da obra, através de uma melhor “digestão auditiva” por parte do ouvinte.

---

<sup>48</sup> Neste caso poderíamos, apenas por uma questão de conveniência, “transpor” a escala para fá# (o que, na prática, seria indiferente, já que, devido à simetria interna, ambas as coleções são idênticas em seus conteúdos). É sabido que apenas duas coleções distintas da escalas de tons inteiros são possíveis: uma começada em determinada nota e sua transposição por semitom ascendente ou descendente. Neste trabalho tais coleções serão identificadas pelas letras *a* (dó-ré-mi-fá#-sol#-si<sub>2</sub>) e *b* (ré<sub>2</sub>-mi<sub>2</sub>-fá-sol-lá-si).

<sup>49</sup> Ver p. 115 ff.

A pura observação desses pontos cadenciais sob a ótica do encadeamento harmônico já se revela interessante. Como será mostrado mais adiante, utilizando como base teórica os próprios escritos de Schoenberg (1984, 2001 e 2004), várias dessas cadências nada mais são do que extrapolações de modelos envolvendo diversos tipos de acordes errantes, a partir de um pensamento de condução de vozes preferencialmente cromático.<sup>50</sup>

## II.2 – Regiões

Antes de apresentar a estrutura dos quatro eixos tonais num esquema de correspondência à arquitetura formal do op.9, torna-se conveniente uma familiarização com a terminologia harmônica schoenberguiana, que será adotada no presente trabalho.<sup>51</sup>

Duas das mais importantes elaborações teóricas no campo da harmonia que foram realizadas pelo compositor são as ideias de regiões e de monotonalidade (Schoenberg, 2004, p. 37).<sup>52</sup>

O conceito de região é uma consequência lógica do princípio da *monotonalidade*. De acordo com este princípio, considera-se que qualquer desvio da Tônica ainda permanece na tonalidade, não importando se a sua

<sup>50</sup> Cone (1974, p. 28) cita como um precedente para tal tipo de encadeamento o acorde cromático que inicia a canção schoenberguiana *Erwartung* (op.2/1), que resolve em seguida no I grau (a tonalidade da peça é Mi, maior). Chama especialmente a atenção neste caso o destaque que é dado na canção a esse acorde errante, que assume, segundo a análise de Cone, um papel de *leitmotiv* na estrutura da peça (isto, por sua vez, liga-se a outra importante característica do período tonal de Schoenberg, e que tem no op.9 um relevo especial: a apresentação bidimensional das ideias).

<sup>51</sup> Observações que são complementadas pelo Glossário da terminologia harmônica.

<sup>52</sup> É preciso que se diga que, apesar de tais conceitos terem sido formalmente introduzidos somente na obra citada (cuja publicação, póstuma, se deu em 1954), elas estavam já presentes no pensamento do compositor em datas mais remotas. Em *Harmonia* (escrito originalmente em 1911), Schoenberg (2001, p.513) afirma que “as modulações são apenas episódios”, antecipando as ideias de região e monotonalidade, que surgem já em suas nomenclaturas definitivas em um manuscrito do compositor datado de 1934 (Schoenberg, 2006, p.xxiii). Ambos também seriam incluídos no glossário da segunda obra teórica que o compositor publicaria em vida, em 1942 (Schoenberg, 1988, p.14-5). Retrocedendo às possíveis origens teóricas da monotonalidade schoenberguiana, Dunsby e Whittall (1988, p.78) percebem uma ponte ligando-a aos conceitos de multitonalidade [*multi-tonality*] de Tovey e de tonalidade estrutural [*structural tonality*] de Schenker. Outros autores também reconhecem, às suas próprias maneiras, tal derivação. É o caso, por exemplo, de Krebs (1981), que discute a monotonalidade especificamente sob a perspectiva dos conceitos da análise schenkeriana. As diferenças entre as concepções de Schoenberg e de Schenker em relação à monotonalidade são também enfatizadas por Dudeque (2005, p. 116), a partir do elemento musical que é, segundo o autor, prolongado: a tríade do I grau (para Schenker) ou a região tônica (para Schoenberg), o que constitui uma definição bastante elegante em nossa opinião. Ainda sobre interpretações pessoais da monotonalidade, ver também Herschkowitz (1974), cuja interessante abordagem classifica o conceito como uma espécie de “dodecafonismo tonal”..

relação com ela é direta ou indireta, próxima ou remota. Em outras palavras, há somente *uma tonalidade* em uma peça, e cada segmento, considerado antigamente uma outra tonalidade, é apenas uma região, um contraste interno à tonalidade original.

A monotonalidade inclui modulação, ou seja, o movimento na direção de outro *modo* e, inclusive, seu estabelecimento. Mas ela considera tais desvios regiões da tonalidade, subordinadas ao poder central de uma Tônica. Adquire-se, assim, a compreensão da unidade harmônica no interior de uma peça [grifos originais].

A partir dessa revolucionária maneira de se entender a coexistência das diversas regiões harmônicas que compõem uma determinada obra musical, como sujeitas às mesmas forças que regulam a funcionalidade das progressões de acordes (que, por sua vez, emanam das propriedades inerentes do som fundamental – a tônica),<sup>53</sup> Schoenberg criou um sistema de notação próprio. Tal sistema apresenta com grande clareza, eficácia e precisão as redes hierárquicas presentes entre um centro tonal e as diversas regiões possíveis a ela subordinadas (para isso foram elaborados dois quadros de regiões: um referente ao centro tonal em modo maior e o outro ao centro em modo menor, aqui reproduzidos nas figuras 4 e 5).<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Dudeque (1997, p.55), ao comentar sobre a importância da monotonalidade, acrescenta pertinentemente que ela “apresenta-se como um elemento essencial para a compreensão do todo orgânico da música tonal e tem um alcance que pode ser relacionado, através de um desenvolvimento posterior, ao sistema dodecafônico.”

<sup>54</sup> Lerdahl (2001, p.71), comentando os esquemas schoenberguiano para as regiões, afirma serem eles semelhante aos concebidos por David Kellner (em um tratado escrito em 1737) e, especialmente, por Gottfried Weber (entre 1821 e 1824), embora considere que provavelmente Schoenberg tenha tomado contato com tal teoria através dos escritos de H. Erpf (datados de 1927), que emprega a concepção de Weber. Dudeque (2005, p. 62-9) confirma tais influências sobre Schoenberg, incluindo também entre elas o pensamento de Hugo Riemann (cuja concepção sobre o espaço tonal data de 1902), apresentando interessantes comparações das diferentes representações gráficas dos espaços tonais propostos por esses autores.

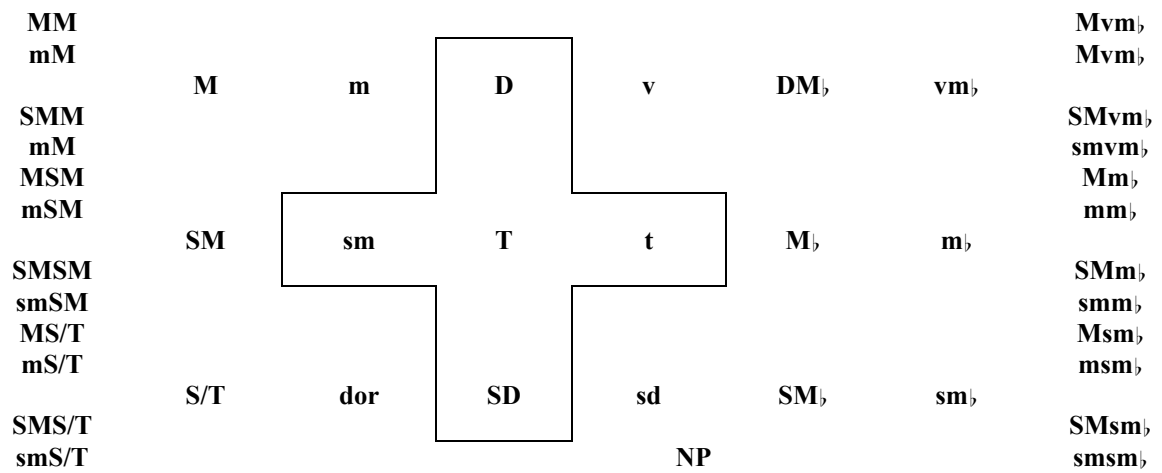


Figura 4: Quadro de regiões / tônica maior como referência<sup>55</sup>

As diferentes regiões são simbolizadas pelas iniciais de seus nomes (a maioria deles derivados dos graus da escala diatônica maior),<sup>57</sup> sendo usadas letras maiúsculas para as regiões em modo maior, e minúsculas para aquelas em modo menor. Algumas regiões são nomeadas, em virtude das distâncias que mantém em relação ao centro tonal, a partir da combinação de duas ou mais regiões “básicas” (p.ex., **mSM**: região da “mediante menor da submediante”). Alterações cromáticas de suas fundamentais são indicadas por bemóis (alterações descendentes) ou sustenidos (alterações ascendentes), posicionados à direita do símbolo da região (p.ex., **SM<sub>b</sub>**: região submediante abaixada). Portanto, em relação a uma tônica maior,<sup>58</sup> segundo Schoenberg, são as seguintes as regiões a ela subordinadas:

- Regiões cuja identificação emprega apenas um símbolo:<sup>59</sup>

**T** – tônica (seja, por exemplo, Dó maior a referência)

**D** – dominante (Sol maior)

**SD** – subdominante (Fá maior)

**t** – tônica menor (Dó menor)

**sm** – submediante menor (Lá menor)

**v** – “quinto-menor”<sup>60</sup> (Sol menor)

**sd** – subdominante menor (Fá menor)

**m** – mediante menor (Mi menor)

**SM** – submediante (Lá maior)

**M** – mediante (Mi maior)

<sup>57</sup> São as seguintes: **T** (tônica), **S/T** (supertônica), **m** (mediante), **SD** (subdominante), **D** (dominante) e **sm** (submediante). Há ainda denominações especiais: **dor** (região dórica, versão em modo menor de **S/T**), **v** (região do “quinto-menor”, versão em modo menor de **D**) e **NP** (região napolitana). Para uma rápida identificação das regiões e de suas diversas nomenclaturas em relação ao centro tonal da *Sinfonia* (Mi maior), ver o Anexo. Com o objetivo de destacá-los e, assim, evitar confusões na leitura do texto, os símbolos de regiões serão sempre escritos em negrito. Observe-se ainda que, também com o propósito de simplificação, o sufixo “maior” é omitido na designação das regiões maiores. As regiões menores mantêm seu sufixo correspondente, com a exceção da região dórica (**dor**).

<sup>58</sup> Sendo a *Sinfonia de Câmara* escrita em Mi maior, e de acordo com o princípio da monotonalidade, consideraremos neste trabalho apenas as regiões subordinadas ao centro tonal de modo maior.

<sup>59</sup> Esta distinção entre regiões com apenas um símbolo e aquelas formadas por combinações de dois ou mais símbolos não está presente nos escritos de Schoenberg. Trata-se tão-somente de uma tentativa de tornar ainda mais clara, neste estudo, a questão da nomenclatura das regiões.

<sup>60</sup> *Five-minor*, no original (Schoenberg, 1969, p. 56). O autor se recusa a denominar essa região “dominante menor”, por considerar ilógica a ideia: “A função de Dominante só pode ser exercida por uma tríade maior. (...) O termo ‘Dominante menor’ seria mero nonsense; portanto, esta região será chamada de ‘quinto-menor’ (**v**)” (Schoenberg, 2004, p.78).



**NP** – napolitana (Ré<sub>b</sub> maior)  
**dor** – dórica<sup>61</sup> (Ré menor)  
**S/T** – supertônica (Ré maior)  
**M<sub>b</sub>** – medianta abaixada (Mi<sub>b</sub> maior)  
**SM<sub>b</sub>** – submediante abaixada (Lá<sub>b</sub> maior)  
**m<sub>b</sub>** – medianta menor abaixada (Mi<sub>b</sub> menor)  
**sm<sub>b</sub>** – submediante menor abaixada (Lá<sub>b</sub> menor)

- Regiões cujos nomes empregam dois símbolos combinados:

**DM<sub>b</sub>** – dominante da medianta abaixada (Si<sub>b</sub> maior)  
**vm<sub>b</sub>** – quinto-menor da medianta menor abaixada (Si<sub>b</sub> menor)  
**MM** – medianta da medianta (Sol# maior)  
**mM** – medianta menor da medianta (Sol# menor)  
**SMM** – submediante da medianta (Dó# maior)  
**smM** – submediante menor da medianta (Dó# menor)  
**MSM** – medianta da submediante (Dó# maior)  
**mSM** – medianta menor da submediante (Dó# menor)  
**SMSM** – submediante da submediante (Fá# maior)  
**smSM** – submediante menor da submediante (Fá# menor)  
**MS/T** – medianta da supertônica (Fá# maior)  
**mS/T** – medianta menor da supertônica (Fá# menor)  
**SMS/T** – submediante da supertônica (Si maior)  
**smS/T** – submediante menor da supertônica (Si menor)  
**Mm<sub>b</sub>** – medianta da medianta menor abaixada (Sol<sub>b</sub> maior)  
**mm<sub>b</sub>** – medianta menor da medianta menor abaixada (Sol<sub>b</sub> menor)  
**SMm<sub>b</sub>** – submediante da medianta menor abaixada (Dó<sub>b</sub> maior)  
**smm<sub>b</sub>** – submediante menor da medianta menor abaixada (Dó<sub>b</sub> menor)  
**Msm<sub>b</sub>** – medianta da submediante menor abaixada (Dó<sub>b</sub> maior)  
**msm<sub>b</sub>** – medianta menor da submediante menor abaixada (Dó<sub>b</sub> menor)  
**SMsm<sub>b</sub>** – submediante da submediante menor abaixada (Fá<sub>b</sub> maior)  
**smsm<sub>b</sub>** – submediante menor da submediante menor abaixada (Fá<sub>b</sub> menor)

- Regiões cujos nomes empregam três símbolos combinados:

**Mvm<sub>b</sub>** – medianta do quinto-menor da medianta abaixada (Ré<sub>b</sub> maior)  
**mv<sub>b</sub>m** – medianta menor do quinto-menor da medianta abaixada (Ré<sub>b</sub> menor)  
**SMvm<sub>b</sub>** – submediante do quinto-menor da medianta abaixada (Sol<sub>b</sub> maior)  
**smvm<sub>b</sub>** – submediante menor do quinto-menor da medianta abaixada (Sol<sub>b</sub> menor).  
 (etc.)<sup>62</sup>

<sup>61</sup> Schoenberg não explicita em nenhum ponto de seus escritos as razões de sua preferência por esta denominação em detrimento de “supertônica menor”, como se poderia logicamente esperar.

<sup>62</sup> Não deve ter passado despercebida ao leitor a assimetria existente entre o grupo das regiões “abaixadas” (com bemóis acrescentados em suas simbologias), correspondendo ao sentido anti-horário do círculo das quintas, e aquele das regiões “levantadas” (com sustenidos em seus símbolos), nenhuma delas presente no quadro schoenberguiano de regiões relacionadas a uma tônica maior (ver figura 4). Isto não significa, entretanto, que regiões mais “avançadas” no lado direito do círculo sejam inexistentes ou improváveis, pois como já foi mencionado, as alternativas regionais apresentadas configuram-se tão-somente como uma pequena parcela do total possível: como será constatado no decorrer desta análise, diversas outras combinações se tornam acessíveis

Como se pode perceber, mesmo desconsiderando as trocas enarmônicas, existem em alguns casos duas maneiras de notação para certas regiões (p.ex., **SMmv<sub>b</sub>** e **Mm<sub>b</sub>**). O que faz diferenciar um caso de outro é o contexto; em outras palavras, a trajetória percorrida (o que vale também para a escolha entre possibilidades enarmônicas). Portanto, as 43 regiões apresentadas por Schoenberg certamente não esgotam o quadro de possibilidades,<sup>63</sup> principalmente quando se trata de uma obra composta em tonalidade tão expandida, como é o caso da *Sinfonia de Câmara*.<sup>64</sup>

Schoenberg classificou ainda as regiões de acordo com suas relações de proximidade com a tônica central (**T**). São as seguintes as classes de relacionamento possíveis (c.f. Schoenberg, 2004, p. 91):

1. Direta e próxima:  
**SD, D, sm, m**
2. Indireta, mas próxima:  
A – por meio de uma dominante comum:  
    (1) **t, sd, v**  
    (2) **SM, M**  
B – por meio de transposição proporcional:  
**M<sub>b</sub>, SM<sub>b</sub>**
3. Indireta:  
**m<sub>b</sub>, sm<sub>b</sub>, MM, mM, SMsm<sub>b</sub>, smsm<sub>b</sub>**
4. Indireta e remota:  
**NP, dor, S/T, DM<sub>b</sub>, vm<sub>b</sub>**
5. Distante:  
**SMM, smM, MSM, mSM, SMSM, smSM, MS/T, mS/T, SMS/T, smS/T, Mvm<sub>b</sub>, mvvm<sub>b</sub>, SMvm<sub>b</sub>, smvm<sub>b</sub>, Mm<sub>b</sub>, mm<sub>b</sub>, SMm<sub>b</sub>, smm<sub>b</sub>, Msm<sub>b</sub>, msm<sub>b</sub>.**

---

dentro da estrutura harmônica da *Sinfonia* (incluindo algumas com sustenidos em seus símbolos), desde que normalmente é o caminho regional percorrido que define a mais adequada denominação (o que amplia consideravelmente o número de possibilidades, enarmônicas ou não).

<sup>63</sup> O próprio Schoenberg (2004, p. 92) sugere novas alternativas para nomeação de algumas regiões, como **smSD** (para **dor**), **SMSD** (para **S/T**), **SMsd** (para **NP**), **SDSD** (para **DM<sub>b</sub>**) e **sdsd** (para **vm<sub>b</sub>**).

<sup>64</sup> Para as combinações de nomenclatura regional empregadas na análise do op.9, ver o Anexo.

### CAPÍTULO III: EIXO TONAL PRIMÁRIO

Tem seus pontos de apoio em relação direta com as fronteiras das cinco Partes da *Sinfonia* (corresponde, portanto, ao primeiro nível estrutural).<sup>65</sup>

**Quadro 5: eixo tonal primário**

| E.T.-1*                 | e                | N-1       |
|-------------------------|------------------|-----------|
| <b>T</b>                | 1<br>...<br>37   | Parte I   |
| <b>sm<sub>b</sub></b>   | 38<br>...<br>59  | Parte II  |
| <b>np</b> <sup>66</sup> | 60<br>...<br>78  | Parte III |
| <b>M<sub>b</sub></b>    | 79<br>...<br>89  | Parte IV  |
| <b>T</b>                | 90<br>...<br>116 | Parte V   |

\* Eixo tonal primário

Como mostra o quadro 5,<sup>67</sup> fica evidente a existência de um planejamento cíclico para os pontos de apoio do eixo primário, confirmando nesta camada mais básica não só o apego aos parâmetros tradicionais como também o princípio da monotonalidade, tão caro a

<sup>65</sup> O fato de não haver propriamente uma coincidência exata entre algumas mudanças formais e as respectivas trocas de regiões harmônicas não invalida a afirmação: as aparentes discordâncias resultam simplesmente de breves antecipações (ou atrasos, em alguns casos) das entradas dessas regiões principais (quase sempre justificadas por cadências preparatórias). O que é verdadeiramente relevante (e pode ser generalizado para os acontecimentos envolvendo os próximos dois eixos tonais) é a clara e firme associação entre ambiente tonal e território formal que se observa na estrutura global da obra como seu parâmetro construtivo mais essencial.

<sup>66</sup> Por analogia, região napolitana menor. Esta denominação não se encontra entre as listadas por Schoenberg em seu livro (que nomeia a região como **mvm<sub>b</sub>**). Há aqui uma razão especial para a nova nomenclatura, que se apóia justamente no contexto específico do op.9: o fato de ser a relação napolitana – em todos os desdobramentos possíveis – um dos principais alicerces da estrutura harmônica da obra.

<sup>67</sup> De acordo com as convenções adotadas, as correspondências são as seguintes: **T** – Mi maior; **sm<sub>b</sub>** – Dó menor; **np** – Fá menor; **M<sub>b</sub>** – Sol maior. Para a identificação precisa dos símbolos de regiões tonais doravante empregados, consultar a tabela apresentada no Anexo.

Schoenberg: o retorno à região tônica na Parte V restaura o equilíbrio gravitacional perturbado pelas digressões harmônicas das Partes intermediárias. Além disso, podemos perceber nitidamente a simetria do planejamento harmônico (em plena concordância com os acontecimentos formais), de uma natureza quase especular, como mostra a figura 6:

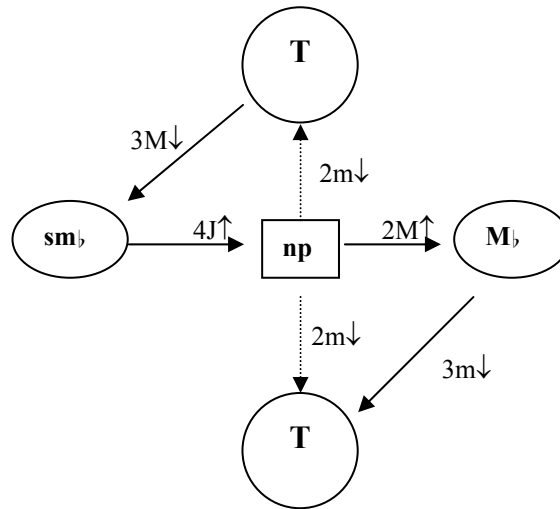


Figura 6: relacionamento entre as regiões das cinco Partes da *Sinfonia*

Observações:

- a) As distâncias entre as fundamentais de **T** (Parte I) e **sm** (Parte II) e entre as fundamentais de **M** (Parte IV) e **T** (Parte V) são igualmente representadas por intervalos de terça descendente (respectivamente, maior e menor);
- b) A posição central do esquema é ocupada pela região **np** (Parte III), um ponto equidistante dos pólos tonais (Partes I e V), com os quais mantém relação napolitana. Em acordo com a classificação schoenberguiana, trata-se de uma região da classe 5 (considerando sua equivalente **mvm**), entre as mais distantes possíveis do centro. Isto condiz com a simetria mostrada no diagrama, pois o ponto de maior distanciamento em relação a **T**, ocupando a posição central, é ladeado por duas etapas intermediárias: **M** (classe 2 – indireta, mas próxima) e **sm** (classe 3 – indireta);

- c) Se observarmos apenas as relações entre as Partes centrais (II, III e IV), que formam no diagrama seu eixo horizontal, veremos uma interessante ligação entre as fundamentais de suas regiões (figura 7):

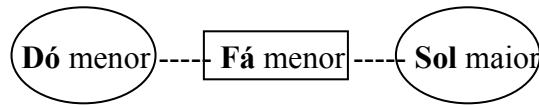


Figura 7: relacionamento entre as regiões das Partes II, III e IV da *Sinfonia*

Considerando *dó* uma espécie de centro tonal provisório (“*t*”) desse pequeno eixo, as demais regiões, respectivamente “*sd*” e “*D*”, estariam dentro do seu círculo de influências mais estreito.<sup>68</sup> Esta simples especulação revela uma coesa rede de forças internas regendo o relacionamento entre essas Partes intermediárias, embora tal interinidade não escape à atração gravitacional mais poderosa da tônica “real”, segundo os princípios monotonais.<sup>69</sup>

Podemos ainda tecer outras considerações a respeito das entradas de cada uma das cinco regiões que formam o eixo tonal primário:

- **T (Parte I)** – esta região só é de fato estabelecida no c. 6, após a resolução da 1ª “cortina” cadencial<sup>70</sup> e uma breve zona de incerteza tonal gerada pela apresentação desacompanhada de P.T.[I-1]. Insolitamente, o ambiente harmônico do centro tonal principal é instaurado sobre um trecho no qual a coleção *b* da escala de tons inteiros funciona como “substituta” para o acorde do V grau (c. 6-7). A dominante convencional assume seu posto no trecho seguinte, com a entrada do tema T.S.[I-1], mantendo em crescendo a tensão harmônica. A resolução sobre o I grau, que só

<sup>68</sup> Ver a figura 5 para as relações regionais a partir de uma tônica menor.

<sup>69</sup> Em um interessante artigo David Lewin (1968) comenta a notável predileção de Schoenberg por esquemas simétricos de organização de alturas (sejam notas, acordes, regiões ou coleções), perpassando toda sua carreira composicional.

<sup>70</sup> As “cortinas” são objeto de estudo detalhado no capítulo IV.

acontece firmemente no c. 10, marca também a entrada do tema principal da *Sinfonia*, como mostra a redução<sup>71</sup> desse importante ponto cadencial (ex. 12).

a) conclusão de T.S.[I-1]

b) redução

qualidade dos acordes: dominante  
(9m, 9+, s/1) \*\*\*

tríade maior

\* - as linhas oblíquas indicam encadeamentos cromáticos

\*\* - região tônica

\*\*\* - para as abreviaturas e outros símbolos adotados, ver o Glossário.

### Exemplo 12 – Parte I / entrada de T.P.[I-1] (c.10 / e 2<sup>72</sup>)

Na redução, mostrada no ex.12.b, torna-se evidente que a nota *ré*, introduzida pela anacruse de T.P.[I-1] (o motivo [i-3]), incorpora-se à sonoridade global do acorde em

<sup>71</sup> Com o intuito de fornecer uma melhor comparação entre a teoria e as situações analisadas, os exemplos contidos neste e nos próximos capítulos seguem o modelo dos exemplos criados por Schoenberg em seus livros sobre harmonia. Eles se apresentam basicamente como reduções a quatro vozes (ou até seis, quando envolvem hexacordes quartais ou em tons inteiros) dos trechos correspondentes (em alguns casos, sempre com o objetivo de buscar a essência dos procedimentos, foram feitas mesmo “reduções das reduções”). Isto foi conseguido, na medida do possível, através de ajustes temporais das diversas linhas e a supressão de dobramentos (mesmo aqueles “disfarçados”) e de algumas inflexões melódicas (notas de passagens, apogiaturas etc.). Evidentemente, não é uma tarefa fácil, muito menos à prova de interpretações falhas: devido ao alto grau de complexidade das texturas da *Sinfonia*, nem sempre é possível uma redução tão radical que mantenha, ao mesmo tempo, o sentido harmônico essencial da passagem. Para a terminologia adotada nos exemplos ver o Glossário.

terceira inversão do V grau, como sua nona aumentada.<sup>73</sup> Esta, contudo, não resolve como convencionalmente se esperaria. As demais componentes do acorde dominante (com a exceção da quinta, fã#) movem-se cromaticamente em direção às notas da tríade do I grau.

Este ponto cadencial possui uma grande importância na obra, de cunho quase motivico, sendo retomado por quatro vezes, praticamente sem alterações.<sup>74</sup>

- **sm<sub>b</sub>** (Parte II) – coincide precisamente com o início do Scherzo (o que é enfatizado pela correspondente mudança de armadura), porém, sua entrada é devida e gradualmente preparada por uma troca de regiões (proximamente relacionadas a **sm<sub>b</sub>**) durante a ponte que finaliza a Parte I (c.148-159).
- **np** (Parte III) – é o único dos casos em que não acontece alteração na armadura (o que talvez se explique, em parte, pela tradicional instabilidade harmônica das seções de desenvolvimento). No entanto, sua entrada é clara e inequívoca, marcada por um encadeamento que, por analogia à fórmula da “cortina” cadencial, será chamado “semicortina” cadencial (c.279-280).<sup>75</sup>
- **M<sub>b</sub>** (Parte IV) – esta região é alcançada firmemente na segunda resolução da 2ª “cortina” cadencial (c.376-377), antecipando em um compasso a mudança de armadura de clave.
- **T** (Parte V) – na verdade, só surge de fato no c. 437, ou seja, dois compassos após a fronteira formal da Reexposição (ponto onde também se dá a mudança de armadura).

---

<sup>72</sup> Ou seja, número de ensaio 2.

<sup>73</sup> Trata-se de um caso típico de “dissonância emancipada”. Para uma discussão mais detalhada sobre o termo, ver o capítulo VI

<sup>74</sup> Ver na partitura os trechos: c.57-58 e c.135-136 (Parte I), c.496-497 e c.582-583 (Parte V).

<sup>75</sup> Tanto as três “cortinas” quanto as três “semicortinas” são analisadas em conjunto no capítulo IV.

## CAPÍTULO IV: EIXO TONAL SECUNDÁRIO

**Quadro 6: Eixo tonal secundário**

| E.T.-1                | E.T.-2 <sup>76</sup>                                     | e       | N-2                             | N-1       |
|-----------------------|--|---------|---------------------------------|-----------|
| <b>T</b>              | <b>NP</b>  | 0-1     | Introdução                      | Parte I   |
|                       | <b>T</b>   | 2-15    | Seção Principal                 |           |
|                       |  | 16-20   | Transição                       |           |
|                       | <b>SD</b>  | 21-26   | Seção Secundária                |           |
|                       |  | 27-32   | Seção Conclusiva                |           |
|                       | <b>T</b>   | 33-34   | Recapitulação do tema principal |           |
|                       |  | 35-37   | Ponte                           |           |
| <b>sm<sub>b</sub></b> |  | 38-45   | Seção 1 (Scherzo)               | Parte II  |
|                       | <b>sm<sub>b</sub></b> <b>smsm<sub>b</sub></b>            | 46-49   | Seção 2 (Trio)                  |           |
|                       | <b>sm<sub>b</sub></b>                                    | 50-53   | Seção 3 (Desenvolvimento)       |           |
|                       | <b>sm<sub>b</sub></b> <b>sds<sub>m</sub><sub>b</sub></b> | 54-55   | Seção 4 (Reexposição)           |           |
|                       | <b>sm<sub>b</sub></b>                                    | 56-59   | Seção 5 (Coda)                  |           |
| <b>np</b>             |  | 60-76   | Seção 1                         | Parte III |
|                       |  |         | Seção 2                         |           |
|                       |  |         | Seção 3                         |           |
|                       | <b>NP</b>  | 77-78   | Ponte para o Adágio             |           |
| <b>M<sub>b</sub></b>  |  | 79-85   | Seção principal                 | Parte IV  |
|                       | <b>D</b>   | 86-89   | Seção secundária                |           |
| <b>T</b>              |  | 90-99   | Seção 1 (Reexposição)           | Parte V   |
|                       | <b>T</b>   | 100-116 | Seção 2 (Coda)                  |           |

<sup>76</sup> São as seguintes as novas regiões introduzidas no eixo secundário: **NP** (Fá maior); **SD** (Lá maior); **smsm<sub>b</sub>**, (Lá, menor); **sds<sub>m</sub><sub>b</sub>**, (Fá menor).



Como pode ser visto no quadro 6, o eixo tonal secundário – apoiado diretamente sobre os pilares harmônicos apresentados no eixo primário – ajusta-se às fronteiras delineadas pelo segundo nível de estruturação formal. Para um melhor entendimento do esquema forma-harmonia, algumas observações tornam-se necessárias:

- a) Linhas verticais tracejadas (como na Parte II) indicam a possibilidade de dupla interpretação tonal (tonalidade flutuante)<sup>77</sup> dentro do trecho considerado;
- b) A aglutinação dos eixos primário e secundário que acontece na entrada de quase todas as Partes (com a exceção da primeira, devido ao fato de sua introdução ser orientada harmonicamente para a região **NP**) indica a manutenção nesse segmento formal inicial da região hierarquicamente superior, ou governante (isto é, aquela estabelecida pelo eixo tonal mais básico);
- c) A necessidade de indicação da região **T** para a Coda (Seção 2) na Parte V, que pode parecer redundante, é justificada, no entanto, pelo fato de existirem outras regiões intermediárias dentro da Seção 1 da mesma Parte, o que só será evidenciado no exame do eixo terciário;
- d) Por uma razão semelhante, a Seção de Transição (Parte I), embora não iniciada na região **T** (como aparentemente sugere o quadro 6), é por ela governada no eixo secundário; a região a que realmente está subordinado o trecho só se torna acessível no eixo terciário. Isso também se aplica às regiões que orientam as Seções 2 e 3 da Parte III, que somente serão reveladas nos próximos eixos, o que se deve às características especiais do tratamento harmônico dentro do Desenvolvimento do op. 9 (especialmente no que se refere à Seção 3, o ápice de toda a obra).<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> Ver nota de rodapé nº 36.

<sup>78</sup> Diante de tantas ressalvas, reconhecemos as limitações desse esquema de apresentação da estrutura formal-harmônica básica da obra. No entanto, é importante ressaltar que se trata de um processo contínuo: embora o eixo terciário seja subordinado diretamente ao eixo secundário, ele também o complementa (o mesmo pode ser dito na relação quaternário/ternário), como peças restantes de um quebra-cabeça. A estratégia que é desenvolvida neste ponto do estudo tem como objetivo principal, na verdade, destacar certos eventos sob uma perspectiva que

Destacamos para comentários mais detalhados os seguintes eventos presentes no eixo tonal secundário, considerando suas relevâncias para o entendimento da integração entre as estruturas harmônica e formal:

- 1) É interessante perceber que, se considerarmos o relacionamento entre Exposição (Parte I) e Reexposição (Parte V) e abstrairmos da comparação o Desenvolvimento (Parte III), a estrutura harmônica resultante da combinação entre os eixos secundário e primário revela a espinha dorsal de uma arquitetura tradicional em forma-sonata. Esta apresenta como única “subversão” a substituição da convencional região **D**, como interlocutora da **T** na exposição, pela região **SD**. O quadro 7 resume a situação, destacando apenas o que é pertinente a esta abordagem:

**Quadro 7: Correspondências entre regiões do eixo primário e os eventos formais na Exposição e na Reexposição**

| Exposição    |    |                                      | Reexposição                           |     |              |
|--------------|----|--------------------------------------|---------------------------------------|-----|--------------|
| Região tonal | e  | Evento formal                        | Evento formal                         | e   | Região tonal |
| <b>T</b>     | 10 | Seção Principal (a-b-a')             | Seção Secundária (+ Seção Conclusiva) | 92  | <b>T</b>     |
| <b>SD</b>    | 21 | Seção Secundária + Seção Conclusiva  | Seção Principal (a)                   | 96  | <b>T</b>     |
| <b>T</b>     | 33 | Recapitulação da Seção Principal (a) | Coda                                  | 100 | <b>T</b>     |

Desconsiderando a troca de **D** por **SD**, apenas dois detalhes impediriam que este esquema se confundisse com a estrutura clássica da forma-sonata: (a) a recapitulação do tema principal no final da Exposição (substituindo o *ritornello* convencional) e (b) a inversão da ordem de recapitulação das seções temáticas na Reexposição;

---

revele as relações hierárquicas existentes, e assim, tornar evidente as organizações e as correspondências de suas estruturas formal e harmônica (o que, como já foi comentado, é central para a pesquisa como um todo, considerando os procedimentos metodológicos que a orientam). Nestes termos, a estrutura harmônica global da *Sinfonia* só poderá ser, de fato, plenamente visualizada após o estudo do eixo tonal quaternário.

- 2) A Parte II da *Sinfonia* é, comparada com as demais, harmonicamente insólita, de acordo com o eixo secundário, dividindo seu território em duas possibilidades: longos trechos tonalmente estáveis,<sup>79</sup> ancorados à região básica **sm**<sub>b</sub>, intercalados com outros em dupla interpretação regional (**sm**<sub>b</sub> / **smsm**<sub>b</sub> na Seção 2 e **sm**<sub>b</sub> / **sds**<sub>b</sub> na Seção 4). Talvez seja esta a principal distinção entre o Scherzo e os demais movimentos do op.9 no que toca a organização de suas estruturas harmônicas: a textura de tonalidade flutuante, com a ambiguidade inerente que possui, um fenômeno normalmente associado à superfície musical (ou seja, ao eixo quaternário), atua na Parte II em um nível relativamente básico (eixo secundário), como elemento decisivo na articulação de seções formais importantes. O Trio (Seção 2) ilustra perfeitamente tal situação. Como se observa habitualmente na literatura musical clássica-romântica (p.ex., em sonatas de Beethoven), o tema de um trio é destacadamente contrastante ao tema do scherzo correspondente. Tal contraste, diferenciando nitidamente os temas, resulta, em geral, da conjunção de vários fatores, no nível da forma (motivos, estruturas de frases etc), da harmonia (regiões tonais, ritmo harmônico etc.), da textura, do acompanhamento, do caráter, do andamento, da agógica e da instrumentação. No caso do op. 9 o tema do Trio da Parte II parece compensar a falta de contrastes em relação ao tema do Scherzo justamente quanto ao quesito que é mais evidente à percepção – a matéria-prima motívica – através de uma mudança brusca na densidade instrumental e no próprio ambiente harmônico. Este se distingue do que lhe antecede por uma maior “nitidez” funcional,<sup>80</sup> e por constituir-se, além disso, num dos

<sup>79</sup> Como será visto no exame dos próximos eixos, tal estabilidade é apenas aparente, pois a tarefa de se estabelecer com precisão os movimentos harmônicos em nível local é consideravelmente dificultada por alguns fatores: a grande velocidade do andamento, a quase inexistência de pontos cadenciais, a relativa abundância de trechos nos quais a funcionalidade é, senão indeterminada, ao menos obscurecida (ver a análise do eixo quaternário) e o concentrado emprego de cromatismo nas diversas linhas que, como foi demonstrado na análise formal da *Sinfonia* (Almada, 2007b, p. 81-2 e p. 117-8), origina-se principalmente das características dos motivos e temas que atuam no movimento.

<sup>80</sup> A diferença se torna ainda mais evidente se considerarmos o trecho vizinho que lhe antecede (c.192-199) – um vigoroso crescendo de tensão, resultante principalmente da indeterminação harmônica causada pelo uso exacerbado do cromatismo e pelo emprego de quartas justas e da escala de tons inteiros.

raros momentos de textura claramente homofônica de toda a obra – uma espécie de ilha cercada por um vasto oceano de intrincada polifonia. No entanto, malgrado sua aparente simplicidade, a determinação precisa da região sobre a qual se desenvolve o tema T.P.[II-2] apresenta algumas dificuldades: afinal, são interpretações plausíveis tanto **sm**<sub>b</sub> (a região “central” do Scherzo) como a distante **smsm**<sub>b</sub>.<sup>81</sup> O exemplo 13 apresenta o trecho inicial do tema (correspondente à primeira subseção da pequena forma ternária *a-b-a'* que o constitui), com o excerto de seu acompanhamento harmônico. Como pode ser observado, parece existir um conflito entre a harmonia latente do tema (que se situa nitidamente em **smsm**<sub>b</sub>)<sup>82</sup> e a harmonia expressa pelo acompanhamento, que aponta **sm**<sub>b</sub> como centro de referência.<sup>83</sup> Tal dualidade é, no entanto, providencialmente atenuada nas pontuações cadenciais (casas de primeira e de segunda do exemplo), quando as finalizações das frases da melodia coincidem com as resoluções harmônicas, ambas registradas em Lá<sub>b</sub> menor (respectivamente, em cadências autêntica e dominante).<sup>84</sup> Essas situações de mútuo acordo são, contudo, momentâneas, pois tríades em pizzicato nas cordas agudas (emolduradas por retângulos tracejados no ex.13), relacionadas à região “oficial”, seguem-se imediatamente aos desfechos cadenciais em **smsm**<sub>b</sub>,<sup>85</sup> trazendo de volta no acompanhamento o ambiente de **sm**<sub>b</sub>. Ao manter essa dicotomia entre melodia e harmonia

<sup>81</sup> Em outros termos, as tonalidades de Dó menor ou de Lá<sub>b</sub> menor. É interessante notar na partitura o emprego quase indiscriminado das notas enarmônicas *si* (sensível na escala de **sm**<sub>b</sub>) e *dó*, (III grau escalar de **smsm**<sub>b</sub>), fato que o compositor parece aproveitar para manter o máximo possível o clima de ambiguidade tonal. Com base na definição apresentada na nota de rodapé nº 36, é possível então considerar o tecido harmônico do tema do trio como um perfeito exemplo de tonalidade flutuante, surgindo aqui excepcionalmente num nível básico de organização tonal.

<sup>82</sup> Dois fatores contribuem para tal interpretação: as terminações cadenciais (casas de primeira e de segunda) e o emprego da nota correspondente ao VI grau da escala descendente (fá<sub>b</sub>).

<sup>83</sup> Essa ambiguidade não escapou à observação de Berg que, no entanto, considerou o trecho centrado em Lá<sub>b</sub> menor (Berg, 1994, pág. 250).

<sup>84</sup> Schoenberg emprega nesta terminação o V menor (E<sub>b</sub>m), talvez com o intuito de disfarçar ainda mais as evidências.

<sup>85</sup> Lá bemol menor → Dó menor (casa de primeira) e Mi bemol menor → Sol maior (casa de segunda).

(que, no entanto, desaparece justamente nos pontos mais importantes – os desfechos das frases), Schoenberg parece criar uma espécie de *chiaroscuro* que lhe serve como mais um meio expressivo de sua exuberante paleta tonal.

1.

2.

sm  $\flat$  I V I  $\sharp$  VI II III VI I

smsm  $\flat$  II V I III

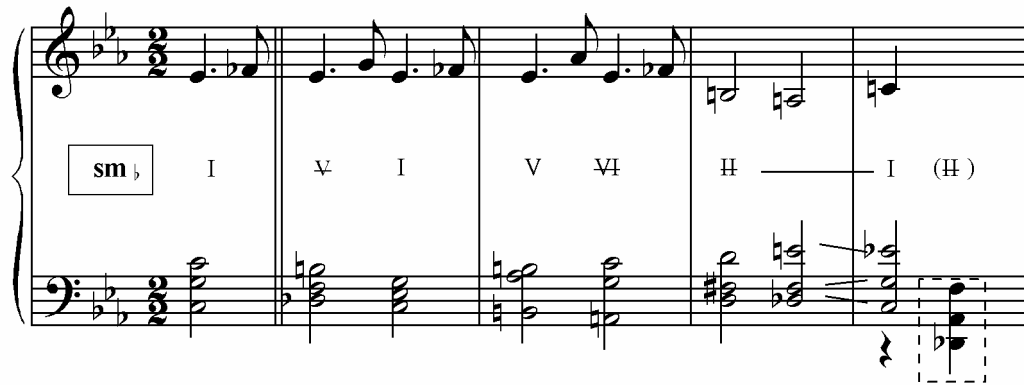
sm  $\flat$  VI VII III V

smsm  $\flat$  VI II  $\sharp$

Exemplo 13 – Parte II / Seção 2 / Subseção a (c.200-207 / e 46)

O tema prossegue para a Subseção *b* na região **sm** $\flat$ , com a linha melódica se transferindo para o registro grave. Na recapitulação (Subseção *a'*), após a repetição inalterada dos dois primeiros compassos da Subseção *a*, a linha melódica finalmente expressa de forma inequívoca uma cadência sobre o I grau de Dó menor (ex. 14), o que é reforçado pelo acompanhamento.<sup>86</sup>

<sup>86</sup> À tal resolução segue-se imediatamente, desta vez no pizzicato das cordas graves, uma “tríade-resposta” sobre D $\flat$ . A simetria do bloco, como um todo, é notável.



Exemplo 14 – Parte II / Seção 2 / Subseção a' (c.212-215 / e 47-8)

A cadência que fecha o tema do Trio merece comentário especial: trata-se de um claro exemplo do emprego de um acorde errante que resulta da movimentação cromática das linhas. Somente através de um viés contrapontístico seria possível justificar a conjunção num mesmo corte vertical das notas ré<sub>b</sub>, fá<sub>#</sub> e mi (ou fá<sub>b</sub>?) que acontece na metade final do c. 214. Em relação à sua função no contexto tonal, parece ser perfeitamente lógico considerar o acorde uma versão de H, seguindo o modelo no qual à dominante-da-dominante segue-se o acorde tônico, numa espécie de abreviação da fórmula cadencial (ou seja, pela omissão do V grau);

- 3) Como bem observa Berg em sua análise, ao contrário do que se poderia esperar, a entrada da região **SD** (que prepara a exposição do tema T.P.[I-2]) não se dá por meio de uma cadência autêntica ou uma cadência dominante, mas pela pontuação sobre um acorde napolitano menor: “Este acorde de si<sub>b</sub> menor tem aqui uma função cadencial em Lá maior, a tonalidade da Seção Secundária, e relaciona-se com Lá maior à maneira de um acorde de sexta napolitana” (Berg, 1994, p.247).<sup>87</sup> Temos aqui novamente a relação napolitana em ação, desta vez em modo menor. O que já havia sido apontado no relacionamento entre regiões (**T** e **np**, Partes I e III), passa agora a ser observado também na dimensão interna,

<sup>87</sup> “This B<sub>b</sub> minor chord has the function here of a cadential chord for A major, the key of the Subsidiary Section, and relates to A major somewhat as a Neapolitan sixth.”

dos acordes. O acorde napolitano menor não se encontra entre aqueles listados por Schoenberg em suas obras teóricas sobre harmonia, mas sua obtenção através de analogia e da extrapolação do conceito do já estabelecido acorde napolitano [maior] é quase que lógica, constituindo-se mais uma evidência de como a prática composicional atua como ponta de lança para as formulações teóricas. O que torna a tríade de B $\flat$ m ainda mais importante neste caso, sublinhando seu significado na estrutura harmônico-formal, é a maneira pela qual o acorde surge, através de um crescendo geral de intensidade rítmica e densidade polifônica (resultante de uma profusão de imitações melódicas), que culmina com a convergência das linhas numa resolução enérgica (c.78-82, trecho final da Transição do movimento), que é mostrada em redução no ex. 15.

The image shows a musical score reduction for three measures. The notation is in treble and bass staves with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first measure contains a box labeled 'SD' and a box labeled 'npSD'. The second measure contains '(enarm.) V (?)' and 'H<sub>3</sub><sup>4</sup>'. The third measure contains '(enarm.) VI' and 'H<sub>4</sub><sup>6</sup>' and 'I<sub>4</sub><sup>6</sup>'. Below the staves, the text 'qualidades:' is followed by 'dominante (s/l, 9m, 9+)' under the second measure, 'dominante (ou aumentado)' under the third measure, and 'tríade maior' under the third measure.

#### Exemplo 15 – Parte I / preparação para a Seção Secundária (c.81-82 / e 20)

Um exame mais detalhado do encadeamento do c. 81 possibilita as seguintes observações: o primeiro acorde parece ser, apesar da notação enarmônica original, uma versão do V grau em relação à região alvo (SD). Colabora para essa interpretação o fato de que o ambiente harmônico do compasso anterior gira em torno dessa sonoridade dominante. De qualquer maneira, sua presença parece ser consequência, mais uma vez, do movimento preferencialmente cromático das vozes (em especial, a linha mais grave, na qual a nota *sol* – que seria a nona aumentada do acorde em questão – dirige-se, com o intermédio de *sol* $\flat$ ,

ao apoio *fá*). O segundo acorde, uma téttrade de qualidade dominante, num caso típico de encadeamento por acorde errante, pode suscitar duas interpretações, se nos valermos da ambiguidade da enarmonia: se registrado em **SD**, funciona como dominante secundário do II grau (**VI**); a outra possibilidade é considerá-lo um acorde aumentado de terça-e-quarta na região **npSD** (ou seja, napolitana menor da subdominante, Si<sub>b</sub> menor), o que, pelo que se segue, parece ser a opção funcional mais lógica.

Na continuação (c.82-84), após o desfecho da Transição, uma linha cromática descendente no baixo, sob uma sucessão de terças harmônicas sincopadas e repetidas (lá-dó#), parece cumprir o papel de ligação entre o remoto acorde napolitano menor e o I grau de **SD**, quando se dá a exposição de T.P.[I-2] (ver ex. 16).<sup>88</sup>

a)



entanto, quebrada: o acorde esperado é substituído por Mi bemol menor, numa espécie de imagem espelhada de Si bemol menor. Tal procedimento, também notado por Berg em sua análise (Berg, 1994, p.247), poderia ser relacionado à notória preferência de Schoenberg por esquemas de organização simétrica.<sup>89</sup> Surge assim mais uma variante a partir da ubíqua relação napolitana: desta vez uma espécie de acorde napolitano com sinais trocados (poderíamos, talvez, denominá-lo “antinapolitano”), cuja fundamental encontra-se também à distância de segunda menor da tônica, porém descendentemente. Por analogia, podemos facilmente supor que o acorde também exista em modo maior.<sup>90</sup> O ex. 17 mostra, portanto, a resolução cadencial sobre o acorde “antinapolitano” menor, também em segunda inversão.<sup>91</sup>

(redução)

qualidades: triade menor dominante (ou aumentado) triade menor

Exemplo 17 – Parte V / preparação para a Seção Secundária (c.445-446 / e 91-2)

<sup>89</sup> Para uma discussão mais aprofundada sobre tal aspecto, ver Lewin (1968).

<sup>90</sup> À objeção de que o “antinapolitano” – maior ou menor – possa ser interpretado como uma simples transformação do VII grau (isto é,  $\text{VII}^{\text{H}}$ ), argumentamos que o *contexto* em que ele surge, fruto de uma evidente intenção construtiva do compositor, inequivocamente o liga à “família napolitana”. Portanto, julgamos que seja mais adequado atribuir-lhe função e nomenclatura específica. Parece ser lógico também estender esse relacionamento entre acordes ao nível da ligação de regiões. A existência de precedentes desse tipo de relação simétrica napolitana (ou binapolitana) nos op. 4, 5 e 7 schoenberguianos foi comentada em Almada (2007b, p. 24-9).

<sup>91</sup> Ainda que o trecho examinado nos exs. 17 e 18 não esteja mapeado no eixo tonal secundário (ver quadro 6), a relação de parentesco com a passagem dos c. 82-84 (exs. 15 e 16), bem como o notável esquema de simetria que sustenta a ambos são tão evidentes e interessantes que julgamos pertinente mencioná-lo neste ponto.

Uma comparação com o trecho correspondente da Exposição (no ex. 15) revela que, embora não sejam proporcionalmente idênticos, ambos guardam entre si nítidas relações de semelhança, evidenciadas pelos movimentos cromáticos das vozes e, principalmente, pela dupla significação do acorde que antecede a resolução: (1ª) como dominante (ou dominante secundário, no caso do trecho da Exposição) subordinado à região alvo, ou (2ª) como acorde aumentado (função  $\text{H}$ ) em relação à região na qual o apoio é o I grau (as distantes **npSD**, na Exposição e **t**, [“tônica menor abaixada”], na Reexposição). A ligação entre os trechos, já evidente pelas particularidades formais, ganha, portanto, um reforço, ao ser sublinhada harmonicamente, ainda que sob uma ótica espelhada. Se observamos ainda, como foi feito na Exposição, a ligação entre a pontuação e a subsequente entrada da retomada do tema T.P.[I-2] (c. 446-448), perceberemos que, a despeito das novas soluções harmônicas encontradas (que se explicam pela simetria introduzida com a troca de sinais dos napolitanos), os trechos são ainda consideravelmente co-relacionados. A linha cromática originalmente descendente do baixo (do ex.16) transforma-se em ascendente, sendo transferida para a linha das terças harmônicas sincopadas (ver ex. 18). Além disso, o que era antes uma harmonia estática sobre o I grau de **SD** (com o baixo em deslocamento cromático), torna-se no trecho reexposto uma cadência enriquecida com o mesmo objetivo: a entrada da tríade do I grau em segunda inversão.

a) linha cromática ascendente, em terças

b) redução

\* acordes de passagem

P.T.[I-5]

T    bVI (?)    IV    I    II    I<sub>4</sub><sup>6</sup>

qualidades:    triade    triade    dominante    aumentado    triade  
(incompleto)    (incompleto)

Exemplo 18 – continuação do ex. 17 (c.446-448 / e 92)

#### IV.1 – “Cortinas” cadenciais

Outras importantes informações, paralelamente à função associativa entre forma e harmonia, são também fornecidas pelas entradas de regiões no eixo secundário. Referem-se a uma outra qualidade de função articuladora que, justamente por envolver os dois materiais não-tonais componentes da obra – a saber, a escala de tons inteiros e o hexacorde quartal –, numa mesma combinação de forças (e, significativamente para a história específica do op.9, a serviço da tonalidade), assume um papel que transcende sua própria natureza cadencial, ganhando, ao mesmo tempo, uma conotação de importante *leitmotiv*. Para tais trechos foi criada neste trabalho a nomenclatura de “cortinas” cadenciais, pelo fato de atuarem à semelhança de cortinas que, num teatro, abrem-se e fecham-se para delimitar atos de uma peça ou de uma ópera. No op.9 elas acontecem em pontos formais cujos graus de importância

estratégica variam de intensidade,<sup>92</sup> contudo, a dimensão motívica que as liga em estreito parentesco, por ser tão significativa, acaba por ofuscar as diferenças de peso formal entre elas, tornando-as quase que equivalentes, em última instância.

Não pode também passar despercebido o fato de que nas três “cortinas” a região **NP** é alcançada, confirmando sua relevância estrutural dentro do plano básico tonal da obra. Como se pode observar comparando os exemplos 19, 20 e 21, a 1ª “cortina” é retomada quase fielmente na 2ª e na 3ª, porém, nestas, a resolução sobre o I grau da região **NP** serve apenas de etapa intermediária: em ambos os casos uma aparente repetição do gesto cadencial conduz, através de sua reinterpretação (à maneira de uma típica progressão por acordes errantes), a novos destinos, respectivamente, as regiões **M** e **D**. Contribui também para isso a inversão de sentido das tendências cromáticas das vozes do acorde cadencial que funciona como dominante em cada caso.

---

<sup>92</sup> Considerando apenas o *status* formal dos trechos que articulam, as três “cortinas” parecem estar dispostas numa sequência decrescente de importância. É também digno de nota o fato de que seus posicionamentos dentro da obra não obedecem a uma disposição simétrica (como se poderia esperar com Schoenberg): enquanto que há cerca de 270 compassos separando a 1ª da 2ª “cortina”, esta última distancia-se da 3ª por apenas 40 compassos (faltando 180 para o final).

a)

b) redução

qualidades: 4-G6      t.i.-a (5 sons)      tríade maior

c) Ex. 337 (Schoenberg, 2001, p. 557)

d) rearranjo de (c)

4-G6      t.i.-a (6 sons)

### Exemplo 19 – Parte I / 1ª “cortina” cadencial (c. 2-4)

O ex. 19-b mostra essencialmente a conjunção de três forças na elaboração do que poderíamos chamar de “cortina-modelo”: as quartas justas, os tons inteiros e o cromatismo (este como meio de ligação melódica preferencial entre os acordes em enlace).<sup>93</sup> É por

<sup>93</sup> Alden Ashfort, em estudo sobre as cadências schoenberguianas (e é importante acrescentar: não somente as tonais), afirma que o movimento melódico das vozes por semitom é uma de suas preferências mais recorrentes. É especificamente relevante para o presente trabalho a análise que esse autor faz da primeira das *Seis Peças para Piano*, op.19, de Schoenberg. Ashfort (1978, p. 211) constata que “a peça conclui com uma cadência que apresenta movimento por semitom em todas as vozes [do penúltimo acorde] em movimento contrário simultâneo

movimento cromático que o hexacorde quartal 4-G6<sup>94</sup> se encadeia ao acorde formado por cinco sons da coleção *a* da escala de tons inteiros (o dobramento da nota *mi* implica a omissão de *ré*, no *voicing*), e este à tríade de *fá* maior (I de **NP**). É especialmente digna de menção a resolução em retardo do pedal agudo em *lá* (emitido pelo dobramento do oboé com 1º violino) na terça maior da tríade de *fá* (o que será retomado nas duas “cortinas” restantes).<sup>95</sup>

Funcionalmente, sob o ponto de vista da região-alvo **NP**, seria possível e sem muita dificuldade analisar o encadeamento que constitui a 1ª “cortina” como uma variação da progressão harmônica H-V-I: ainda que o acorde quartal e aquele formado pela escala de tons inteiros soem, isoladamente, distantes dos modelos que emulam (ou seja, Gm [ou G7] e C7), quando emoldurados na cadência (e, é claro, com a subsequente resolução sobre a tríade F) adquirem precisa conotação funcional (respectivamente H e V),<sup>96</sup> sendo percebidos auditivamente, nesse contexto, como uma espécie de extrapolação da fórmula arquetípica original.

É interessante perceber que em 4-G6 as cinco quartas justas superpostas fazem surgir entre as pontas do acorde o intervalo de nona menor, de grande significado na estrutura da obra (como elemento motivico essencial na Parte II, por exemplo). Se, contudo, considerarmos sua versão simplificada (i.e., reduzida ao âmbito de uma oitava, para segunda

---

(o que é uma prática especialmente favorita de Schoenberg para pontos conclusivos). [“the piece concludes with a final cadence featuring semitone motion in all voices with simultaneous contrary motion (which Schoenberg is especially fond of using at concluding points)”. Como se terá a oportunidade de observar no decorrer deste estudo analítico, tal procedimento revela-se de fato um dos mais consistentes no enlace de acordes nas diversas pontuações formal-harmônicas existentes dentro da *Sinfonia de Câmara*.

<sup>94</sup> Ou seja, o acorde formado por seis notas dispostas em intervalos de quarta justa ascendente a partir da fundamental sol. Para maiores detalhes dessa terminologia, ver o Glossário.

<sup>95</sup> Lerdahl (2001, p. 319-20) apresenta uma interessante interpretação da fórmula prototípica das “cortinas” como ilustração do princípio que denomina “dissonância sensorial” [*sensory dissonance*]. Segundo esse autor, o encadeamento transcorre numa gradual diminuição de tensão harmônica: inicia-se com um acorde mais dissonante (quartal), passa por um de dissonância intermediária (o acorde em tons inteiros) e resolve finalmente na tríade consonante.

<sup>96</sup> No caso específico da formação em tons inteiros Schoenberg, no ex.326 de seu *Harmonia* (2001, p.546), apresenta seis resoluções desse mesmo acorde (com a única diferença de possuir, no referido exemplo, seis em vez de cinco vozes distintas) sobre seis diferentes tríades maiores, justificando-as com a afirmação de que qualquer uma das vozes do acorde em tons inteiros pode se tornar a fundamental de uma dominante.

menor), a rede de influências se amplia ainda mais, pois tal intervalo representa quase que simbolicamente uma das mais importantes forças construtivas da *Sinfonia*: o movimento cromático das vozes no encadeamento harmônico (e, subjacentemente, a relação napolitana). Schoenberg (2001, p. 556) afirma que a nona menor é “a primeira dissonância ‘cortante’” do hexacorde quartal, determinando que seu tratamento (ou seja, sua resolução) seja prioritário no encadeamento com outro acorde. Nesse mesmo livro, em seguida, o compositor exemplifica diversas maneiras de encadeamentos com o referido hexacorde. No ex. 337-b (ibid., p. 557) – reproduzido aqui na seção *c* do ex. 19 – é apresentado um caso quase idêntico ao início da 1ª “cortina” (a troca harmônica entre os agregados quartal e em tons inteiros). O exemplo schoenberguiano, no entanto, não progride em direção a uma resolução sobre uma tríade (como na introdução do op. 9), continuando na alternância entre as duas formações harmônicas. A seção *d* do ex. 19 apresenta o encadeamento reformulado, devidamente transposto e com apenas os dois acordes iniciais. A comparação com o encadeamento correspondente do op. 9 (os dois primeiros compassos do ex. 19-b) revela uma única e pequena diferença: o acorde *t.i.-a* “teórico” possui seis vozes e o “prático” apenas cinco. Isto se deve à resolução melódica (no primeiro caso) de *mi*<sub>b</sub> em *ré*, enquanto que, no segundo, ela é realizada sobre o *mi*<sub>b</sub>, resultando num dobramento desta última nota.<sup>97</sup>

Tendo sido analisado o modelo de “cortina” cadencial, podemos passar para o exame das seguintes. Na 2ª “cortina” (ex. 20-b) a primeira resolução é, em linhas gerais, idêntica àquela apresentada na seção *b* do ex. 19 (se desconsiderarmos a reformulação das vozes internas dos *voicings*). Em seguida (terceiro e quarto compassos do ex. 20-b), o que aparenta ser uma mera reiteração da fórmula inicial a partir de uma inversão do *H*, revela-se, pelas mudanças que ocorrem nos movimentos de algumas vozes em relação à expectativa, um novo

---

<sup>97</sup> Frisch (1993, p. 233-5) sugere que a opção pelo dobramento do *mi* (sensível de Fá maior) teria o sentido de reforçar a função dominante do acorde em tons inteiros, deixando a intenção do compositor ainda mais explícita, o que nos parece uma razão bastante plausível.

e surpreendente direcionamento, que é também realizado através de ligações melódicas cromáticas. O acorde quartal então faz papel de pivô na modulação, com o acorde em cinco sons da escala de tons inteiros recebendo uma nova significação “interna” (passa a ser considerado uma variante enriquecida de D7). Embora a função dominante do acorde seja mantida, o foco tonal se desloca de **NP** para **M<sub>b</sub>**. A resolução final – na tríade maior sobre *sol* –, no entanto, não se dá de maneira tão explícita quanto nos casos onde o alvo é o I grau da região **NP**. Como se pode perceber no trecho original (c. 377), parece haver uma falsa relação entre as terças maior e menor – *si* e *si<sub>b</sub>* – em relação à fundamental *sol*. A primeira redução (ex. 20-a) revela que tal circunstância seria fruto do prolongamento do movimento cromático na primeira e na quarta vozes<sup>98</sup> sobre uma base triádica já alcançada pelas demais. O ex. 20-b “enxuga” ainda mais a textura, omitindo o dobramento e apresentando o *lá#* como uma simples apogiatura.

---

<sup>98</sup> Como a análise sugere, o *si<sub>b</sub>* pode ser reinterpretado como *lá#*, resolvendo em dobramento na voz mais aguda. Frisch, em seu exemplo 9.1b, analisa o trecho de modo semelhante, considerando uma resolução implícita do *si<sub>b</sub>* em *si<sub>z</sub>*, porém no mesmo registro (Frisch, 1993, p.236).



a)

b) redução

qualidades: 4-G6 t.i.-a triáde maior 4-G4 dominante triáde maior

Exemplo 20 – Parte III / 2ª “cortina” cadencial (c. 374-377 / e 77)

O caso da 3ª “cortina” (ex. 21), é um pouco mais complexo.<sup>99</sup> Após a resolução inicial em **NP**, cuja estrutura é basicamente a mesma apresentada nas “cortinas” anteriores, observamos que a segunda cadência segue um caminho mais tortuoso: a repetição de 4-G6 é desta vez seguida – no lugar do já habitual acorde *t.i.-a* – pela téttrade de Lá maior com sétima dominante, em terceira inversão (o *sol* mais grave do acorde quartal mantém-se como pedal durante todo o trecho), com sua subsequente resolução sobre a tríade de ré menor. Este acorde que, devido a dois dobramentos acontecidos no *voicing* anterior, apresenta-se em textura a quatro vozes, provoca uma dupla interpretação funcional: como I de **sd**sd (por analogia às cadências já ouvidas), uma região intermediária, ou como VI de **NP**, região que assim

<sup>99</sup> Além das particularidades harmônicas que possui, a 3ª “cortina”, num caso inverso ao que acontece na 1ª, é precedida por uma apresentação de P.T.[I-1] (c. 410), transposto por intervalo de quarta justa ascendente em relação ao original, o que, engenhosamente, faz surgir na voz aguda o pedal *lá*♭.

prolongar-se-ia por mais um pouco. A movimentação cromática divergente das vozes superiores leva a outro acorde de função dominante (com quinta aumentada, nona menor e fundamental omitida), desta vez em relação à região alvo, ou seja, **D**. No entanto, sua resolução não acontece, como se poderia esperar, sobre uma tríade maior, mas sobre um acorde de cinco vozes formado a partir da coleção *b* da escala de tons inteiros, que exerce funcionalmente o papel de I grau da nova região.<sup>100</sup>

a)

b) redução

(linha cromática ascendente - sol#-si)

qualidades: 4-G6 t.i.-a tríade maior 4-G6 dominante tríade dominante t.i.-b (+ pedal) (5+, 9m)

Exemplo 21 – Parte IV / 3ª “cortina” cadencial (c. 411-414 / e 85)

<sup>100</sup> Evidentemente um acorde com tal estrutura interna não possui o mesmo grau de estabilidade de uma tríade maior, alvo e ponto de repouso das “cortinas” anteriores. Contudo, seu surgimento nos parece ser suficiente para

#### IV.2 – “Semicortinas” cadenciais

As “semicortinas” acontecem em graus de importância harmônico-formal bastante variados. São também em número de três e distinguem-se do modelo (isto é, a 1ª “cortina”) por *não* apresentarem em sua constituição o acorde formado sobre notas da escala de tons inteiros: em outras palavras, a constituição básica das “semicortinas” apresenta apenas um acorde quartal com função dominante, com sua subsequente resolução sobre uma tríade tonal. Outra importante característica é a presença de uma versão invertida do prototema quartal P.T.[I-1], que funciona como um prenúncio do movimento cadencial iminente.

São as seguintes as “semicortinas” do op.9:

- 1ª “semicortina” (c. 279-280): é estruturalmente a mais importante, por marcar a entrada da Parte III, acontecendo sobre o eixo tonal primário. A textura do trecho que antecede a “semicortina” (seções *a* e *b* do ex. 22), compreendido entre os compassos 274 e 277, resume-se basicamente a acordes de três sons na região aguda sobre uma progressão melódica sequencial ascendente, baseada no motivo [ii-4]. No ex. 22-b é possível perceber uma espécie de movimentação em pinça de ambos os elementos: (1º) na linha aguda, sob o pedal *mi*, quintas justas paralelas descem cromaticamente de ré<sub>♭</sub>/lá<sub>♭</sub> a si/fá<sub>♯</sub>, com o objetivo final de formar o acorde quartal de três vozes 4-F<sub>♯</sub>3 (fá<sub>♯</sub>/si/mi); (2º) a estrutura da linha mais grave indica uma subida quase cromática, que tem a nota *ré* como alvo (si<sub>♭</sub>-dó-ré<sub>♭</sub>-ré). É justamente com tal nota que se inicia o arpejo de cinco quartas descendentes que compreende a coleção harmônica 4-C<sub>♯</sub>6 (na qual está contida 4-F<sub>♯</sub>3), formando a inversão de P.T.[I-1].<sup>101</sup> A entrada do prototema quartal dá propriamente início à “semicortina” (ex. 22-c). A seção *d* do exemplo

---

o estabelecimento da região **D**.

<sup>101</sup> O forte impacto dessa apresentação invertida do prototema – a primeira dentro da obra –, em dinâmica *ff* e em oitavas nas trompas (a mesma instrumentação empregada para a entrada original do tema) contribui muito para tornar a 1ª “semicortina” um dos recursos mais enérgicos empregados na delimitação formal de toda a *Sinfonia*.

verticaliza o arpejo, que assume a função de V grau da região **np**, resolvendo apropriadamente sobre o I grau: inicia-se assim o Desenvolvimento.<sup>102</sup>

a) c. 274-277

referência ao motivo [ii-4]

b) redução de (a)

(pedal)

movimentação descendente

4-F#3

movimentação ascendente

c) c. 278-280

inv / P.T.[I-1]

d) redução de (c) (1ª "semicortina")

(resoluções implícitas)

np

I

qualidades: 4-C#6

triade menor

## Exemplo 22 – Parte II / preparação e 1ª “semicortina” cadencial (c.274-280 / e 59)

<sup>102</sup> As resoluções das notas *lá* e *ré*, presentes no acorde quartal, não existem de fato na partitura, mas são facilmente inferidas, completando-se assim o encadeamento, como sugere a pauta superior do ex. 22-d.

- 2ª “semicortina” (c. 296-297): possui importância estratégica menor do que a da “semicortina” anterior (e também em relação à próxima), o que fica evidente pela maneira mais camuflada com que seus componentes se organizam. De fato, seu objetivo estrutural é estrategicamente secundário, servindo apenas como indicador de uma mudança interna na Seção 1 do Desenvolvimento (que aborda como ideia central o tema T.P.[I-2]), na passagem da 1ª para a 2ª parte.<sup>103</sup> Posiciona-se como o desfecho de uma espécie de codeta da referida 1ª parte, após um crescendo de tensão geral e de intensidade rítmica (sublinhado pela indeterminação harmônica, fruto das diversas imitações cerradas a partir de fragmentos de P.T.[I-4]). Pelas características deste caso, em oposição ao anterior, é consideravelmente mais difícil extrair a essência do movimento cadencial latente, sendo necessárias sucessivas reduções a partir do trecho original: na seção *a* do ex. 23 observamos sob a apresentação invertida de P.T.[I-1]<sup>104</sup> uma sequência cromaticamente descendente em quiálteras (na configuração rítmica de [i-3]) que, na redução do ex. 23-b, são apresentadas como quintas justas (o parentesco com o trecho dos c. 274-276 é evidente – comparar com ex. 22-b). A quinta-alvo (mi<sub>4</sub>/si<sub>4</sub>) que, apenas pelas particularidades das linhas, não está de fato presente na partitura (assim como suas respectivas resoluções melódicas) é, contudo, implícita, coincidindo com o momento do impulso cadencial (quarto tempo do c. 296). Uma nova redução da 2ª “semicortina” (com a verticalização de P.T.[I-1], de maneira análoga ao que foi feito no ex. 22), é apresentada no ex. 23-c: o I grau da região **dor** (Fá# menor) é alcançado pelo hexacorde quartal 4-D6, de função dominante (é digno

<sup>103</sup> Tal importância hierárquica inferior pode ser, no entanto, relativizada pela significativa mudança de armadura de clave que se segue ao trecho.

<sup>104</sup> Desta vez no registro agudo e arpejando a coleção quartal 4-D6, justamente o hexacorde empregado na apresentação original do prototema (ver c. 4-6). Especificamente neste caso é interessante perceber que a continuidade do arpejo leva a uma *sexta* quarta justa, a nota *lá*, sem que com isso devamos considerar uma nova significação harmônica para a coleção (algo como 4-A7): aparentemente a escolha de tal nota tem o único e simples objetivo de adequação ao acorde de resolução.

menção que, excluindo-se as resoluções implícitas, todas as demais – presentes na textura original – são realizadas cromaticamente).

a) inv /P.T.[I-1]

T.S.[I-2] (início)

b) redução

quintas paralelas descendentes cromaticamente

c) redução

(resoluções implícitas)

dor ‡ I

qualidades: 4-D6 triade menor

### Exemplo 23 - Parte III / 2ª “semicortina” cadencial (c.296-297 / e 63)

- 3ª “semicortina” (c.573-575): A última das “semicortinas” cadenciais (e também do conjunto geral das “cortinas”) acontece vinte compassos antes do final da peça, introduzindo o trecho denominado por Berg *Endkoda* (c. 575-593). Assim como na 1ª

“semicortina”, a inversão de P.T.[I-1] acontece “a descoberto” (também em dinâmica *ff*, porém desta vez com as trompas dobradas pela clarineta e pelo clarone), sobre o acorde sustentado pelos demais instrumentos (ex. 24). Entretanto, várias particularidades tornam a 3ª “semicortina” bastante peculiar: (1) como o que foi feito nas demais “semicortinas”, se considerarmos a manifestação de P.T.[I-1] como o aspecto horizontal do ambiente harmônico reinante, observamos que o hexacorde quartal que possui a conotação funcional na cadência (4-G6)<sup>105</sup> é antecedido desta vez por outra coleção similar, cuja fundamental encontra-se à distância de uma quarta justa ascendente (ou seja, 4-C6): o ex. 24-b mostra claramente essa derivação. Resta determinar se tal acorde deve ser também situado funcionalmente como o seguinte e, em caso afirmativo, com que papel dentro da cadência. O texto teórico no qual baseia-se, neste trabalho, a análise sobre o tratamento tonal das quartas (Schoenberg, 2001) não aborda o encadeamento *entre* acordes quartais com finalidades funcionais. Além disso, como pode ser visto na seção *b* do exemplo, não é descartável a hipótese (na verdade, ela é bastante plausível) de que ambos os hexacordes façam parte de uma mesma sonoridade, englobando seis quartas sucessivas (4-G7), no qual estaria contida toda a coleção de notas de 4-C6;<sup>106</sup> (2) Também pela única vez, o acorde quartal que antecede a resolução *não* funciona como a dominante da região-alvo (**T**), e sim, como seu **H** (no papel de dominante-da-dominante), encadeando-se com o V grau que, por sua vez, dirige-se à tríade do I grau. Temos, portanto, uma cadência mais enriquecida, comparada com as demais, o que condiz perfeitamente com o momento formal da peça e valoriza adequadamente o impulso gravitacional necessário para os últimos

<sup>105</sup> Certamente não é casual a escolha desse hexacorde para a última manifestação do ambiente quartal no op.9, já que se trata do mesmo conjunto de notas empregadas na 1ª “cortina” (c. 2-4), que poderíamos talvez considerar a “região tônica” quartal.

<sup>106</sup> Isso pode ser corroborado se considerarmos essa apresentação da inversão de P.T.[I-1] estendida de seis para sete notas (aliás, o mesmo poderia ser pensado na 2ª “semicortina”), indo de *ré* à *sol*.

compassos; (3) No último tempo do c. 574 ressurgue na linha do baixo, em anacruse, T.P.[I-1], fazendo com que, como o acontecido na apresentação original desse tema,<sup>107</sup> as notas *lá* e *ré* se incorporem à sonoridade da dominante (comparar o ex. 24 com o ex. 12).

a)

Endkoda

(dobr.)

3 T.P.[I-1] (início)

b) redução

qualidades: 4-C6 4-G6 dominante (s/1, 9m, 9+) tríade maior

4-G7 (?)

Exemplo 24 – Parte V / 3<sup>a</sup> “semicortina” cadencial (c. 573-575 / e 113-4)

Como resumo dessa análise específica das “cortinas” e “semicortinas”, os seguintes esquemas podem ser apresentados:

<sup>107</sup> E em todos os momentos similares (ver nota de rodapé nº 68).



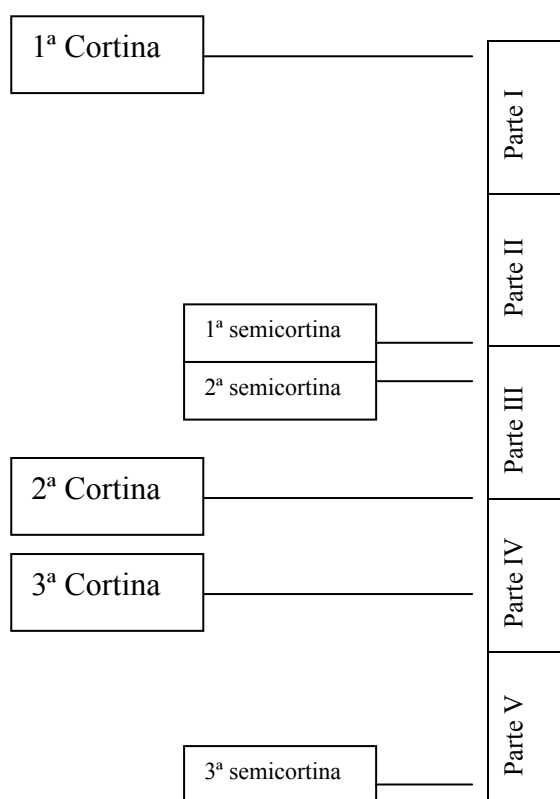


Figura 8: disposição das “cortinas” e das “semicortinas” em relação à estrutura da *Sinfonia*

### **Quadro 8: Resumo das “cortinas” cadenciais**

| Cortinas | Forma   |       |                           | Harmonia    |        |        |             |             |        |        |      |             |   |
|----------|---------|-------|---------------------------|-------------|--------|--------|-------------|-------------|--------|--------|------|-------------|---|
|          | comp.   | Parte | Seção que introduz        | 1ª cadência |        |        | Região alvo | 2ª cadência |        |        |      | Região alvo |   |
| 1ª       | 2-4     | I     | Exposição da forma-sonata | H           | V      | I      | NP          | -           |        |        |      | -           |   |
|          |         |       |                           | 4-G6        | t.i.-a | triade |             |             |        |        |      |             |   |
| 2ª       | 374-377 | III   | Adágio                    | H           | V      | I      | NP          | ?           | V      | I      | Mb   |             |   |
|          |         |       |                           | 4-G6        | t.i.-a | triade |             | 4-G6        | t.i.-a | triade |      |             |   |
| 3ª       | 411-414 | IV    | 2ª parte do Adágio        | H           | V      | I      | NP          | H           | V      | I*     | V    | I           | D |
|          |         |       |                           | 4-G6        | t.i.-a | triade |             | 4-G6        | dom.   | triade | dom. | t.i.-b      |   |

\* registrado em **sdsd**

**Quadro 9: Resumo das “semicortinas” cadenciais**

| Semicortinas   | Forma   |       |                              | Harmonia |             |             |
|----------------|---------|-------|------------------------------|----------|-------------|-------------|
|                | comp.   | Parte | Seção que introduz           | cadência |             | Região alvo |
| 1 <sup>a</sup> | 279-280 | II    | Desenvolvimento              | ♯        | I           | <b>np</b>   |
|                |         |       |                              | 4-C#6    | triade      |             |
| 2 <sup>a</sup> | 296-297 | III   | 2 <sup>a</sup> p. da Seção 1 | ♯        | I           | <b>dor</b>  |
|                |         |       |                              | 4-D6     | triade      |             |
| 3 <sup>a</sup> | 573-575 | V     | <i>Endkoda</i>               | ♯        | V           | <b>T</b>    |
|                |         |       |                              | 4-G6     | dom. triade |             |

Observações:

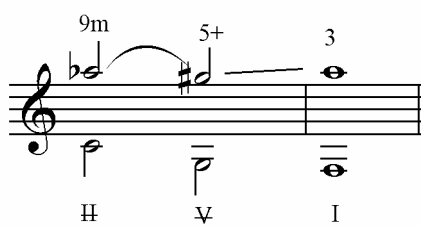
- Considerando “cortinas” e “semicortinas” como pertencentes a um mesmo grupo, podemos observar na figura 8 que elas se distribuem por todas as cinco Partes da *Sinfonia* (sendo o Desenvolvimento palco para três dessas cadências);
- Enquanto que a estrutura harmônica básica das “cortinas” é formulada funcionalmente como H-V-I (respectivamente, um hexacorde quartal, um acorde formado por escala de tons inteiros e uma tríade – ver quadro 8), a estrutura das “semicortinas” (quadro 9) suprime o acorde em tons inteiros, fazendo com que a resolução sobre o I grau da região-alvo (também uma tríade) seja realizada diretamente pelo acorde quartal (que assume, assim, a função de V grau da região pretendida);<sup>108</sup>
- As três “cortinas” se iniciam de maneira idêntica, dirigindo-se à região **NP** e com mesmo conteúdo harmônico (primeira cadência). As segundas etapas cadenciais da 2<sup>a</sup> e da 3<sup>a</sup> “cortinas” seguem novos caminhos a partir de reinterpretação do hexacorde 4-G6: dirigindo-se para **M** e **D**, respectivamente,;

<sup>108</sup> Em um manuscrito datado de 1939 Schoenberg afirma que

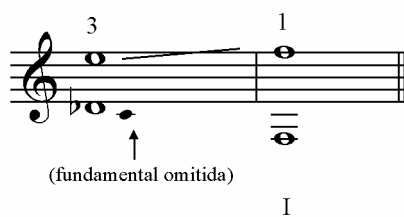
acordes formados por quartas são transformações, como os acordes errantes de múltiplo significado. Eles se referem a graus [da tonalidade de referência], de acordo com os graus pelos quais eles são introduzidos e por aqueles que lhes se seguem. Assim, as principais progressões de fundamentais são as mesmas [empregadas para] os outros errantes: V-I, V-VI e V-IV (“fourth chords are transformations like of [sic] the vagrant chords os multiple meaning. They refer to degrees according to the degrees by which they are introduced and by which they are followed. Thus the main root progressions are the same as that of other vagrants: V-VI, V-VI, and V-IV”) (apud Dudeque, 2005, p. 118).

- d) Outra interessante distinção entre “cortinas” e “semicortinas” pode ser estabelecida na maneira como se comporta, em cada caso, a linha mais aguda da textura (em geral, comandada pelo 1º violino): com a exceção da cadência final da 3ª “cortina” (que difere consideravelmente do modelo), em todas as demais, a voz superior se torna uma sensível artificial em relação ao III grau da escala da região-alvo (desconsiderando as ambiguidades enarmônicas), sustentando-se sobre o encadeamento H-V. Já em relação às “semicortinas”, a linha mais aguda é deixada para a própria sensível da região de referência. O ex. 25 apresenta em redução as linhas de soprano e baixo em cada caso, evidenciando as relações funcionais existentes. Enquanto que no ex. 25-a a nota do soprano exerce a função de *nona menor* no H quartal (transformando-se em quinta aumentada do acorde em tons inteiros), no ex. 25-b passa a ser a *terça* do V quartal (cujo baixo dó# – ou melhor, ré, – é a nona menor em relação à fundamental dó, omitida). Uma variante deste último caso acontece na 3ª “semicortina” (ex. 25-c), com a intermediação de uma dominante “real” entre o acorde quartal (que passa a funcionar como H na cadência) e o acorde de resolução: a nota sustentada (mi, /ré#) transforma-se de décima terceira no acorde quartal (cuja fundamental, fá#, é omitida do *voicing*) em terça no acorde dominante em segunda inversão (que tem também sua fundamental – si – omitida), resolvendo, como nos demais casos, ascendentemente na fundamental do I grau, neste caso, a própria tônica referencial da obra.

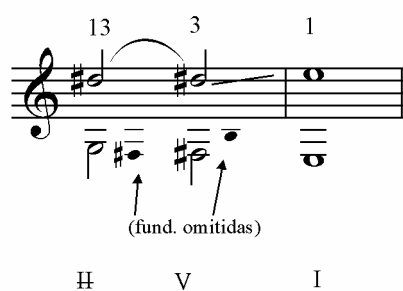
a) "cortina" (modelo)



b) "semicortina" (modelo)



c) 3ª "semicortina"



Exemplo 25 – comparação entre as estruturas das “cortinas” e das “semicortinas”

## CAPÍTULO V: EIXO TONAL TERCIÁRIO

No eixo terciário, se comparado com os eixos primário e secundário, observa-se um certo esgarçamento na correspondência entre as entradas das diversas regiões e a demarcação das fronteiras formais. Embora ainda mantenha em alguns trechos a função de sublinhar mudanças formais de maior relevo (é o que acontece nos compassos 30, 113, 140, 312, 508, 515, 527 e 539), em vários outros o surgimento das regiões tonais se dá no interior de algum território, num ponto formalmente indefinido ou de menor importância estrutural (ver, p.ex., os compassos 50, 72, 254 e 564).<sup>109</sup> Há ainda entradas que indicam o retorno de uma região de destaque (apresentada originalmente no eixo primário ou no secundário) após uma digressão harmônica desenvolvida sobre o eixo quaternário, ou mesmo após uma zona de incerteza tonal (compassos 68, 130, 211, 238, 257, 389, 397, 405, 425 e 435). Ou seja, o eixo terciário – até mesmo por seu posicionamento intermediário na estrutura harmônica da obra –, apesar de ainda funcionar semelhantemente aos eixos básicos, na ênfase da estrutura formal, passa a atuar também como uma espécie de regulador diante da profusão de trocas de regiões que ocorrem no eixo quaternário: ao fazer retornar um determinado centro tonal provisório de relativa importância após uma sucessão de regiões (na maioria das vezes envolvendo relações remotas), contribui para a manutenção do equilíbrio tonal.

---

<sup>109</sup> A pura observação dos esquemas gráficos que apresentam as correlações entre os eventos formais e harmônicos presentes no eixo ternário (quadros 10 a 14) não permite essa constatação de maneira precisa, tendo em vista o grau relativamente baixo de detalhamento neste ponto do estudo. Uma determinação mais precisa das entradas de regiões somente estará disponível no quadro correspondente ao eixo quaternário (ver quadro 15), no qual a unidade de segmentação formal deixa de ser o número de ensaio, tornando-se o número de compasso.

De início serão destacados alguns trechos de eventos relevantes sobre o eixo terciário dentro da Parte I (referentes ao quadro 10).<sup>110</sup>

**Quadro 10: eixo tonal terciário (Parte I)**

| E.T.-1 | E.T.-2 | E.T.-3 | e              | N-3         | N-2              | N-1     |
|--------|--------|--------|----------------|-------------|------------------|---------|
| T      | NP     | T      | 0              | 1ª parte    | Introdução       | Parte I |
|        |        |        | 1              | 2ª parte    |                  |         |
|        | T      | np     | 2-5            | subseção a  | Seção Principal  |         |
|        |        |        | 6-12           | subseção b  |                  |         |
|        |        | T      | 13-15          | subseção a' | Transição        |         |
|        |        |        | 16-17          | 1ª parte    |                  |         |
|        |        | NP     | 18             | 2ª parte    |                  |         |
|        |        |        | 19-20          | 3ª parte    |                  |         |
|        | SD     |        | 21-22          | 1ª parte    | Seção Secundária |         |
|        |        |        | 23-24          | 2ª parte    |                  |         |
|        |        |        | 25-26          | codeta      |                  |         |
|        |        | SD     | 27-29          | 1ª parte    | Seção Conclusiva |         |
|        |        |        | 30             | 2ª parte    |                  |         |
|        |        |        | 31             | 3ª parte    |                  |         |
|        |        |        | 32             | 4ª parte    |                  |         |
|        |        | T      | M <sub>b</sub> | 33          | subseção a       |         |
|        | 34     |        |                | codeta      |                  |         |
|        | 35-37  |        |                | Ponte       |                  |         |

- Seção Principal / subseção b (e 6): A região harmônica escolhida para o trecho – **np** – é, à primeira vista, demasiadamente insólita para o propósito de trazer contraste

<sup>110</sup> Em virtude do aumento conjunto da complexidade das estruturas formal e harmônica e das várias observações e exemplos que precisam ser explicitadas em muitos trechos selecionados, o exame do eixo terciário passa a ser feito não em um esquema único, mas em quadros distintos, cada qual correspondente a uma das cinco Partes da *Sinfonia*.

tonal,<sup>111</sup> pelo afastamento tonal<sup>112</sup> em relação à região **T**. No entanto, a peculiar estrutura harmônica da *Sinfonia*, na qual a relação napolitana estabelece um grau especial de parentesco com o centro tonal de referência, permite que **np** seja uma opção perfeitamente coerente como região interlocutora a **T**. A mudança é, de fato, brusca, porém estabelece uma clara associação à introdução da peça, desenrolada sob o domínio da região **NP**.<sup>113</sup>

A entrada de T.S.[I-2] – o tema central da subseção *b* – é antecedida por uma cadência sobre o I grau da região **t** (justamente o antípoda de **np** em relação a **T**).<sup>114</sup> A redução mostrada no ex. 26 apresenta justamente essa cadência preparatória e o acorde que imediatamente se lhe segue (c. 29), um inesperado V grau em **np**, cuja entrada se apoia principalmente na alteração cromática *mi*–*mi*♯ na voz do tenor. Nos dois compassos seguintes esse acorde dominante ganha peso, mantendo-se sob resíduos do motivo [i-4], em imitação (c. 30-32). Isso faz com que a resolução sobre o I grau de **np** (coincidindo com a entrada de T.S.[I-2]) se confirme naturalmente.

qualidades: dominante (5°, 9m) triade menor dominante

Exemplo 26 – Parte I / Seção Principal / preparação para a subseção *b* (c. 28-29 / e 5)

<sup>111</sup> Como o próprio Schoenberg (1990a, p.120) aconselha, a respeito do contraste harmônico dentro de uma pequena forma ternária, regiões vizinhas ao centro tonal seriam as mais apropriadas para o ambiente harmônico de uma subseção *b*, o que não é evidentemente o caso da remota região **np**.

<sup>112</sup> E não meramente físico, cuja distância (semitom) não poderia ser menor.

<sup>113</sup> O que implica uma interessante conjectura: a própria região napolitana (explicitada na introdução da *Sinfonia*) seria uma das principais *Grundgestalten* presentes na obra, considerando seus múltiplos aspectos e desdobramentos (somos gratos mais uma vez ao prof. Dudeque por nos revelar essa atraente perspectiva).

<sup>114</sup> Também pode ser considerada a versão enarmônica da região por nós denominada “antinapolitana”.

- Transição (e 16): A entrada da região que inicia a Transição da Parte I (número de ensaio 16) é, na verdade, antecipada em dois compassos, após um trecho harmonicamente instável sobre o eixo quaternário (correspondendo à reexposição variada da 2ª parte do tema principal – c. 62-66). Como mostra o ex. 27, é possível registrar simultaneamente as regiões **T** e **SM<sub>b</sub>**, a partir do c. 65: a natureza errante do acorde aumentado (em **T**) permite sua reinterpretação como dominante (em **SM<sub>b</sub>**). No entanto, uma resolução convencional no contexto de **T** (em direção ao V ou ao I grau em segunda inversão) é contrariada a partir da combinação de um movimento cromático invertido (de *dó* para *dó#*, em vez do esperado *si*) com a continuação do passo descendente em tons inteiros<sup>115</sup> no baixo, levando a uma progressão “deceptiva”, na direção do VI grau de **T**. A cadência então prossegue através de um V grau enriquecido por nona menor e décima terceira menor (presentes vertical e horizontalmente na textura), preparando de maneira climática o desfecho, que coincide com a entrada do importante tema T.S.[I-3] (no c. 68).

| qualidades: | triade menor | dominante (ou aumentado) | triade menor | triade maior | tétrade menor | dominante (9m, 13m) |
|-------------|--------------|--------------------------|--------------|--------------|---------------|---------------------|
|             |              |                          |              |              |               |                     |

Exemplo 27 – Parte I / preparação para a Transição (c.65-67 / e 15)

<sup>115</sup> Podemos perceber aqui a exploração de uma nova possibilidade na condução de vozes, que será também experimentada em outros pontos da *Sinfonia*: o emprego da escala de tons inteiros quase como uma alternativa à movimentação cromática na ligação melódica das diferentes linhas. Schoenberg se aproveita da simetria intervalar da escala de tons inteiros e, portanto, de sua potencial previsibilidade, característica que compartilha com a escala cromática.



- Transição / 2ª parte (e 18): a entrada da região **NP**, ao mesmo tempo que traz um forte contraste tonal diante da apresentação do enunciado de T.S.[I-3] (coincidindo formalmente com o início da liquidação de suas principais ideias), cumpre um improvável papel (considerando os meios tradicionais) de região intermediária ao principal objetivo harmônico da Transição: a região **SD**, que governa no eixo secundário as Seções Secundária e Conclusiva. Tal trecho exemplifica mais uma vez a importante e onipresente relação entre as regiões **T** e **NP**, reforçando os laços que as unem na estrutura harmônica da obra.
  
- Seção Conclusiva (e 27): o retorno à região **SD**, sobre a qual se desenrola a Seção Conclusiva (c.113-135), após um longo trecho com trocas sucessivas de regiões (sobre o eixo quaternário), acontece numa rápida cadência, entre os c. 112-113, resumida no ex. 28-a. Uma nova redução (ex. 28-b) permite perceber o acorde que imediatamente antecede a resolução cadencial como o resultado de uma confluência de vozes que buscam resolução cromática sobre a segunda inversão do I grau de **SD**. Embora a definição de sua fundamental e de sua estrutura interna seja problemática,<sup>116</sup> sua função torna-se evidente, como dominante-da-dominante, de acordo com a fórmula V/V (ou  $\mathbb{H}$ ) - I

---

<sup>116</sup> A opção que parece mais simples seria considerar o acorde como uma tríade maior construída sobre *sol*#, com nona acrescentada (*si*), porém a presença do *ré*# (na voz do baixo) que busca resolução em *mi* e, principalmente, o contexto cadencial que o enquadra sugerem uma outra interpretação, que parece funcionalmente mais lógica: o acorde seria uma variante do dominante secundário B7, sem fundamental e com diversas alterações. De um modo ou de outro, no entanto, o encadeamento cromático das vozes (recurso bastante recorrente na obra, aliás) é evidentemente o que está em foco neste caso, estando a ele subordinado o acorde em questão. Temos aqui, portanto, mais um exemplo de uma nova categoria de acordes errantes (entre os quais, como já visto, estão os agregados quartais e em tons inteiros), criados por Schoenberg especialmente para as necessidades estruturais particulares de sua *Sinfonia*.

a)

b) redução

qualidades: ?      tríade maior

Exemplo 28 – Parte I / preparação para a Seção Conclusiva (c.112-113 / e 26-7)

- Codeta (e 34): a repetição literal da 1ª parte de T.P.[I-1] (c. 136-141) permite que a região **M<sub>b</sub>**, apenas sugerida no trecho original (c. 14-15), quando é registrada ao lado da região **T**, torne-se aqui o principal objetivo, quebrando a expectativa de uma continuação também idêntica para a 2ª parte do tema.<sup>117</sup> O ex. 29 compara os desfechos cadenciais de ambas as passagens (c. 15-16 e c. 141-142). No trecho dos c. 141-142 (ex. 29-b), após um início idêntico ao segmento original (c. 14-15, mostrado no ex. 29-a), a harmonia se direciona para uma resolução sobre o I grau de **M<sub>b</sub>**. Observa-se, porém, que o V grau de **M<sub>b</sub>** é encadeado a um acorde aumentado de terça-e-quarta, através de movimentos cromáticos das vozes, criando um momento de grande surpresa, devido às múltiplas possibilidades da natureza errante desse último

<sup>117</sup> A resolução sobre o I grau de **M<sub>b</sub>** coincide com a mudança de armadura de clave (a primeira de uma série no decorrer da peça) que, entretanto, não corresponde à armadura da região tonal alcançada (Sol maior), e sim à de Dó maior (região **SM<sub>b</sub>**). A razão parece dever-se ao fato de ser **SM<sub>b</sub>** um dos estágios intermediários durante a Ponte para o Scherzo – que se inicia com a mudança de armadura – antes do estabelecimento definitivo de sua região homônima (**sm<sub>b</sub>**, Dó menor), a principal referência tonal dentro da Parte II.

acorde. No entanto, uma nova apresentação do V grau permite o estabelecimento inequívoco da região de  $M_b$ .

a) c. 14-15

qualidades: tríade maior      tríade maior      dominante (5°)      tríade maior

b) c. 141-142

qualidades: tríade maior      dominante      tríade maior      aumentado      dominante

Exemplo 29 – Parte I / comparação entre finalizações do tema principal:  
(a) c.15-16; (b) c.141-142

**Quadro 11: eixo tonal terciário (Parte II)**

| E.T.-1                | E.T.-2                  | E.T.-3 | e       | N-3                      | N-2              | N-1      |
|-----------------------|-------------------------|--------|---------|--------------------------|------------------|----------|
| <b>sm<sub>b</sub></b> |                         |        | 38-39   | Ss.a                     | S.1<br>(Scherzo) | Parte II |
|                       |                         |        | 40-42   | Ss.b                     |                  |          |
|                       |                         |        | 43      | Ss.a'                    |                  |          |
|                       |                         |        | 44-45   | Codeta                   |                  |          |
| <b>sm<sub>b</sub></b> | <b>smsm<sub>b</sub></b> | 46     | Ss.a    | S.2<br>(Trio)            |                  |          |
|                       |                         | 47     | Ss.b/a' |                          |                  |          |
|                       |                         | 48-49  | Ponte   |                          |                  |          |
| <b>sm<sub>b</sub></b> |                         | 50-51  | 1ª p.   | S.3<br>(Desenvolvimento) |                  |          |
|                       |                         | 52-53  | 2ª p.   |                          |                  |          |
| <b>sm<sub>b</sub></b> | <b>sdsm<sub>b</sub></b> | 54     | 1ª p.   | S.4<br>(Reexposição)     |                  |          |
|                       |                         | 55     | 2ª p.   |                          |                  |          |
| <b>sm<sub>b</sub></b> |                         | 56-58  | 1ª p.   | S.5<br>(Coda)            |                  |          |
|                       |                         | 59     | Ponte   |                          |                  |          |

De acordo com as características peculiares da estrutura harmônica da Parte II, já explicitadas na análise do eixo secundário, há apenas uma nova entrada no eixo terciário (também em tonalidade flutuante, entre **sdsd** – Ré menor – e **sdsdsd** – Sol menor), articulando o início da 2ª parte da Reexposição, como mostra o quadro 11. Tendo já abordado esse tipo de textura na análise do tema do Trio, julgamos desnecessário fazê-lo novamente aqui, dadas as semelhanças de procedimento. As demais situações harmônicas do Scherzo que são pertinentes a este estudo encontram-se na superfície musical da obra, que será oportunamente examinada na análise do eixo quaternário.

**Quadro 12: eixo tonal terciário (Parte III)**

| E.T.-1 | E.T.-2 | E.T.-3 | e     | N-3      | N-2   | N-1       |
|--------|--------|--------|-------|----------|-------|-----------|
| np     |        | sm,    | 60-63 | Parte A  | S. 1  | Parte III |
|        |        |        | 64-66 | Parte B  |       |           |
|        |        |        | 67    | Parte A  | S. 2  |           |
|        |        |        | 68-69 | Parte B  |       |           |
|        |        |        | 70    | Parte C  |       |           |
|        |        |        | 71-72 | Parte A  | S. 3  |           |
|        |        |        | 73    | Parte B  |       |           |
|        |        |        | 74    | Parte C  |       |           |
|        |        |        | 75    | Parte D  |       |           |
|        |        |        | 76    | Parte E  |       |           |
|        | NP     |        | 77    | 1ª parte | Ponte |           |
|        |        |        | 78    | 2ª parte |       |           |

O quadro 12 mostra apenas um evento sobre o eixo terciário na Parte III: a entrada da região **sm**<sub>1</sub>, que articula o início da Seção 2 do Desenvolvimento, dedicada ao importante tema transicional T.S.[I-3]. No entanto, a apresentação do tema, divergindo do que se sucede no trecho correspondente da Exposição (c. 65-66), não é antecedida por uma cadência, mas por um trecho harmonicamente indeterminado (c. 303-311):<sup>118</sup> a região **sm**<sub>1</sub> surge, assim, bruscamente, sem qualquer preparação (a impressão auditiva que se tem é de justaposição de elementos heterogêneos), só se dando por perceber pelas relações instauradas pelo tema e suas linhas de acompanhamento (que são consideravelmente fiéis às configurações e proporções originais).

A rarefação do ambiente tonal na Parte III é um claro sintoma de seu planejamento harmônico, indicando um território de muito maior instabilidade, se comparado com a Parte principal, a Exposição.<sup>119</sup> Os eventos harmônicos de maior interesse dentro da Parte III não

<sup>118</sup> Trecho que será examinado em maiores detalhes na análise do eixo quaternário.

<sup>119</sup> Guardando-se as devidas proporções, podemos dizer que é uma relação similar à que existe entre as seções de exposição e desenvolvimento de um movimento em forma-sonata clássico.

estão, portanto, em suas camadas mais básicas, e sim próximos à superfície musical, como será demonstrado no estudo do próximo eixo tonal.

**Quadro 13: eixo tonal terciário (Parte IV)**

| E.T.-1               | E.T.-2 | E.T.-3               | e                    | N-3        | N-2             | N-1      |
|----------------------|--------|----------------------|----------------------|------------|-----------------|----------|
| <b>M<sub>b</sub></b> |        |                      | 79                   | introdução | S.<br>Principal | Parte IV |
|                      |        |                      | 80                   | 1ª entrada |                 |          |
|                      |        |                      | <b>M<sub>b</sub></b> | 81         |                 |          |
|                      |        | 82                   |                      | 2ª entrada |                 |          |
|                      |        | <b>M<sub>b</sub></b> |                      | 83         |                 |          |
|                      |        | <b>M<sub>b</sub></b> | 84                   | 3ª entrada |                 |          |
|                      |        |                      | 85                   | ponte      |                 |          |
|                      |        |                      | <b>D</b>             | 86         | 1ª parte        |          |
|                      |        | 87-89                |                      | 2ª parte   |                 |          |

O eixo terciário na Parte IV (ver quadro 13) apresenta três entradas aparentemente redundantes da região **M<sub>b</sub>**. Trata-se, no entanto, de uma mera contingência do processo gradual de análise. As entradas marcam, na verdade, pontos de retorno ao apoio tonal do movimento (justamente, a região **M<sub>b</sub>**), após alguns trechos harmonicamente digressivos. Sendo tais desvios registrados no eixo quaternário, deixaremos seu exame para o momento oportuno.

**Quadro 14: eixo tonal terciário (Parte V)**

| E.T.-1 | E.T.-2 | E.T.-3 | e       | N-3     |         | N-2                | N-1     |                |
|--------|--------|--------|---------|---------|---------|--------------------|---------|----------------|
| T      |        |        | 90-91   | seção 1 |         | S. 1<br>(Reexpos.) | Parte V |                |
|        |        | T      | 92-95   | seção 2 |         |                    |         |                |
|        |        | T      | 96-99   | seção 3 |         |                    |         |                |
|        | T      |        |         | 100-101 | seção 1 |                    |         | S. 2<br>(Coda) |
|        |        |        | T       | 102-106 | seção 2 |                    |         |                |
|        |        |        | sm,     | 107-109 | seção 3 |                    |         |                |
|        |        |        | T       | 110-111 | ss. a   | seção 4            |         |                |
|        |        |        | T       | 112-113 | ss. b   |                    |         |                |
|        |        |        | 114-116 | seção 5 |         |                    |         |                |

Como se pode observar no quadro 14, a atuação do eixo tonal ternário na Parte V reforça ainda mais o peso gravitacional da tônica estabelecido pelos eixos primário e secundário, o que sugere uma preocupação do compositor em restaurar energicamente o equilíbrio tonal da obra, após as diversas digressões provocadas nos níveis básicos das Partes intermediárias (II, III e IV).

Alguns eventos do eixo terciário da Parte V apresentam situações harmônicas interessantes, merecendo, portanto, comentários especiais:

- Coda / seção 2 (e 102): este trecho é essencialmente dedicado à recapitulação na região **T** do tema T.P.[IV-1], cuja entrada é mostrada no ex. 30.

Exemplo 30 – Parte V / Coda / seção 2 / primeira recapitulação de T.P.[IV-1] (c.507-510 / e 101-2)

Seria difícil (senão infrutífero) tentar determinar uma progressão de acordes no c.507, já que resultam claramente da combinação simultânea de uma linha cromática ascendente (na voz do baixo) com uma linha descendente em tons inteiros (no tenor), às quais está subordinada a voz do contralto. O acorde de chegada do movimento cadencial (V grau de **T**) surpreende por estar em modo menor, com a resolução da apogiatura *mi*<sub>b</sub> sobre a nota *ré*. No entanto, se considerarmos como o primeiro ponto de apoio real o acorde **H** do c.510, em plena concordância métrica com o tema (como o que acontece originalmente – ver c.382), a tríade de Si menor torna-se apenas o

elemento inicial do encadeamento, do qual também fazem parte o  $\forall$ I e o acorde cromático que o prepara.

- Coda / seção 3 (e 107): corresponde à reexposição do tema T.S.[I-2], que acontece na região **sm<sub>b</sub>**. É interessante aqui especular sobre a razão da escolha dessa região para a recapitulação do tema, originalmente apresentado em **np** (ver p. 87-8). É provável que Schoenberg tenha se valido de alguma relação de simetria, como em outros casos, porém numa forma não tão evidente (como, por exemplo, **T-np** em oposição espelhada a **sm<sub>b</sub>-D**). Este mesmo trecho é analisado com mais profundidade sob o ponto de vista do eixo quaternário (ver p. 125-6 e o ex. 44)
  
- seção 4 / parte b (e 112): dentro da longa reexposição do bloco formado pela segunda e pela terceira parte da Seção Conclusiva (c. 554-572) acontece uma interessante passagem, marcando o retorno definitivo da região **T**. Logo após um trecho de grande complexidade sobre o eixo tonal quaternário (ver análise detalhada nas p. 138-9), caracterizado pela sucessão de várias regiões em curto espaço de tempo (c. 554-557), o ambiente harmônico se estabiliza, primeiro em **M<sub>b</sub>/m<sub>b</sub>** (c.558-559) e, em seguida, em **NP** (c.561-563), região que, aparentemente, apresenta-se como o ponto de apoio pretendido, devido a uma nítida polarização de seu I grau. É, portanto, surpreendente a súbita mudança para **T** (ver ex. 31), ainda que ela seja suavizada pela manutenção das ideias temático-motívicas anteriores, que apenas se desdobram através de variação e adaptação ao novo ambiente harmônico.



T.S.[I]-10 (excerto)

(dobramento)

NP

VI\* V I V VI V I

T

II (napolit.) I

\* Acorde aumentado de terça-e-quarta em relação ao V

Exemplo 31 – Parte V / Coda / seção 4 / parte b (c. 562-564 / e 112)

No c. 563 é possível perceber que a repetição enfática da cadência dominante em relação a **NP** acaba por se revelar, na verdade, como uma espécie de subterfúgio, cujo verdadeiro objetivo é a tríade de Mi maior, alcançada cromaticamente a partir do acorde napolitano (em relação a **T**).

## CAPÍTULO VI: EIXO TONAL QUATERNÁRIO

### VI.1 – Introdução

O eixo quaternário, ao contrário dos anteriores, não evidencia associações tão explícitas entre harmonia e forma. Os eventos sobre esse eixo constituem a superfície musical da *Sinfonia*. A enorme complexidade que apresenta reflete, na verdade, uma tendência histórica que tem origens no final do período romântico, como sustenta Leonard Meyer:

A história da tonalidade no século XIX pode ser entendida como uma contínua “superficialização” das relações sintáticas (...): quando se move de Wagner, passando por Wolf e o Schoenberg inicial em direção à atonalidade a sintaxe tonal é gradualmente dissipada e as estruturas hierárquicas são dissolvidas. Meyer (1989, p. 302-3)<sup>120</sup>

Julgamos que o diagnóstico de Meyer é preciso no que diz respeito à existência de uma tendência na música romântica e romântica tardia austrogermânica de gradual afloramento à superfície de relações (especialmente harmônicas) cada vez mais complexas, assim como em relação à afirmação de que tal linha teria conduzido ao processo de rompimento com a tonalidade (no qual a *Sinfonia* foi um dos principais atores, segundo nossos pressupostos). Entretanto, as palavras do autor sugerem que tal tendência de “superficialização” nas obras dos períodos mencionado teria acarretado, ao mesmo tempo, a dissolução das estruturas hierárquicas e a dissipação da sintaxe harmônica, o que não corresponde exatamente aos fatos apurados em nossa análise do op.9.<sup>121</sup> Há, de fato, na *Sinfonia* um esgarçamento das relações sintáticas no nível superficial, mas isso é compensado e suportado por uma estrutura harmônica sólida – cada vez mais, à medida que se aprofunda seu exame –, em associação estreita com a estrutura formal. Sustentamos, portanto, em

<sup>120</sup> “The history of tonality in nineteenth century can be understood as a continued ‘foregrounding’ of syntactic relationships (...): as one moves from Wagner, through Wolf and early Schoenberg, to atonality, tonal syntax is gradually dissipated and hierarchic structures dissolved.”

<sup>121</sup> Embora nossa afirmação se refira a esta obra específica, é perfeitamente lógico supor que o mesmo se observaria em outras peças tonais schoenberguianas.

discordância a Meyer, que no op. 9 a sintaxe harmônica e as relações hierárquicas continuam presentes (e firmemente ancoradas nos níveis profundos), a despeito de sua “aparente” ausência, em razão da complexidade presente na superfície, que atuaria como uma espécie de camuflagem. Ou seja, podemos talvez dizer que, de uma maneira mais geral, o esgotamento da tonalidade resultaria não de uma mera dissolução e dissipação da sintaxe e da hierarquia harmônicas – como afirma Meyer –, mas de seu “ocultamento” sobre camadas superficiais de progressiva complexidade. Tal perspectiva reforçaria nossa principal hipótese de ser a *Sinfonia* o elemento-chave da era tonal na mudança para o atonalismo, já que a obra apresenta tais características de organização estrutural em especial magnitude. Nela, embora presente (como temos demonstrado), a infraestrutura tonal tradicional encontra-se, por assim dizer, relativamente divorciada dos fenômenos apresentados na camada mais externa, justamente – como veremos, no prosseguimento desta análise – onde estão presentes as relações melódico-harmônicas mais excêntricas e ousadas, já apontando para práticas futuras.

A questão da complexidade de uma superfície musical é também comentada por Fred Lerdahl e Ray Jackendoff, o que se ajusta especialmente bem à nossa análise estrutural da *Sinfonia*, segmentada em níveis/eixos. Segundo esses autores, os efeitos causados pela hierarquização de uma peça musical em camadas (de acordo com regras específicas, estipuladas em sua teoria) “criam pressão em direção a uma superfície musical de considerável complexidade – e em direção a uma complexidade que cresce com o tamanho da peça.” (Lerdahl & Jackendoff, 1983, p. 240).<sup>122</sup>

Os eventos apresentados pelo eixo quaternário – ou seja, a superfície musical do op.9 – não surgem, em geral, alicerçados a fórmulas harmônicas bem definidas, como é o caso dos já estudados pontos cadenciais que delimitam diversas seções, estabelecidos em eixos mais

---

<sup>122</sup> “(...) create pressure toward a musical surface of considerable complexity – and toward a complexity that increases with the size of the piece.”

profundos. A determinação das constituições harmônicas de tais eventos (não só em relação aos acordes, mas também ao aspecto regional) torna-se – como já comentado –, consideravelmente mais difícil. Da mesma maneira (e, talvez, por essa razão), há uma correspondência muito mais fluida e mesmo indeterminada com os elementos correspondentes formais do quarto nível estrutural.

Um dos principais fatores que contribuem para a complexidade do eixo quaternário é o tipo de tratamento que Schoenberg concede a algumas dissonâncias do tecido musical, mais uma das heranças advindas de Wagner. Entre as principais características da harmonia wagneriana, ao lado da riqueza em acordes errantes e substitutos, Schoenberg (1984, p.405) destaca o uso mais livre de dissonâncias. Sendo Wagner um de seus mais influentes predecessores,<sup>123</sup> é natural que Schoenberg tenha incorporado à sua música as bases do tratamento wagneriano para dissonâncias, desenvolvendo-o à sua própria maneira. Na tentativa de definir teoricamente essa prática, o compositor cunhou o conceito de “emancipação da dissonância” [*emancipation of the dissonance*], uma das molas mestras da música schoenberguiana do período tonal. De acordo com Schoenberg (2004, p.216), as dissonâncias

são, meramente, consonâncias mais remotas da série harmônica. Embora a semelhança dos harmônicos mais longínquos com a nota fundamental diminua gradualmente, sua *compreensibilidade* é idêntica à das consonâncias. Assim, para os ouvidos de hoje, desapareceu a impressão de perturbação que as dissonâncias causavam. Sua emancipação é tão justificável quanto a do intervalo de terça menor nos tempos antigos (grifo original).<sup>124</sup>

---

<sup>123</sup> Para comentários sobre as influências sofridas por Schoenberg em seu período de formação, notadamente aquelas advindas de Wagner e Brahms, ver Almada (2007b, p. 19-21).

<sup>124</sup> Embora este texto, contido em livro publicado originalmente em 1954 (tendo sido completado por Schoenberg em 1948), possa ser considerado como a formulação oficial do conceito da emancipação da dissonância, o termo é mencionado em datas anteriores, em alguns dos ensaios reunidos em Schoenberg (1984): em 1941 (p.126) e em 1926 (p.260-1).

Ainda que não mencionando explicitamente dissonâncias emancipadas, podemos detectar a presença de pensamentos bem semelhantes também no tratado de harmonia de 1911 (Schoenberg, 2001). Schoenberg dedica um longo capítulo à discussão do assunto.<sup>125</sup> Eis alguns dos comentários, que deixam bem evidente sua firme posição a respeito da dicotomia consonância/dissonância: “*Não existem sons estranhos à harmonia, pois harmonia significa simultaneidade sonora*” (Schoenberg, 2001, p.447, grifos originais). “Os ornamentos são, tão-somente, estágios preparatórios à utilização finalmente livre das dissonâncias, as quais representam” (ibid., p.450). Num outro trecho do capítulo, já próximo de seu final, na subseção intitulada “A escala cromática como fundamento da tonalidade”, Schoenberg volta ao assunto, resumindo-o e introduzindo sua aplicação prática:

as diferenças entre dissonâncias e consonâncias são graduais; as três pretensas leis de tratamento da dissonância – descer, subir [ambas por grau conjunto] e permanecer – já foram (...) superadas pela realidade, praticamente muito antiga, de uma *quarta lei*, que diz: *ou saltar*; não existem sons estranhos à harmonia, mas estranhos tão-somente ao sistema da harmonia.” (ibid., p.531, grifos nossos).

Temos aqui, nessa “quarta lei” criada por Schoenberg a descrição do uso do que seria por ele posteriormente denominado *free passing notes*.<sup>126</sup> Trata-se de uma importante expansão da relação entre melodia e harmonia, iniciada com Wagner<sup>127</sup> e levada às últimas consequências por Schoenberg em suas obras tonais finais.

---

<sup>125</sup> Na versão em português, o capítulo é intitulado “Sons ‘estranhos à harmonia’”, com as aspas deixando clara a postura crítica do autor em relação ao tipo de abordagem que se dá tradicionalmente a essa matéria.

<sup>126</sup> Ou seja, notas de passagem livres (de resolução!). Este conceito surge formulado em Schoenberg (1969), sendo devidamente exemplificado com trechos de suas próprias composições (ver Schoenberg 2004., p.133-6, exs.121 e 122).

<sup>127</sup> Pillin (1970, p.77), comentando sobre a harmonia da ópera *Tristão e Isolda*, de Wagner, cita justamente a “audácia” das dissonâncias que, pela primeira vez, são abordadas e deixadas por salto, ou mesmo se dirigem a outras dissonâncias, tornando-se norma na música subsequente do compositor alemão.

O assunto da emancipação da dissonância é um dos mais debatidos na literatura sobre a obra schoenberguiana (teórica e composicional),<sup>128</sup> tendo resultado em aprofundamentos analíticos e, não raramente, também em críticas. Talvez a mais consistente e lúcida delas (e que de certo modo sintetiza as principais objeções que em geral são levantadas contra as formulações do compositor) parte de Lerdahl (2001, p. 380), que afirma que a perspectiva da emancipação da dissonância

desconsidera a distinção fundamental entre dissonância sensorial e musical e parece confundir evoluções cultural e biológica. É correto que a dissonância sensorial se apresenta em um *continuum*. Entretanto, a consonância e a dissonância musicais podem ou não se enquadrar em diferentes categorias, dependendo do idioma musical em questão. Schoenberg pode definir consonância e dissonância musicais fora da existência de seu próprio idioma (...), mas esse passo não neutraliza a consonância/dissonância sensorial, o que é um assunto não de prática ou definição culturais, mas da biologia. (...) Desconsiderando as distinções sensoriais Schoenberg não as apaga, mas as mantém – pelo menos no nível da teoria composicional – em um estado fora de controle.<sup>129</sup>

O emprego das dissonâncias livres (ou dissonâncias emancipadas) na construção melódica contribui decisivamente para a complexidade do tecido harmônico do op. 9. Considerando que grande parte dessa obra é escrita em textura densamente polifônica e que todas as linhas componentes podem potencialmente apresentar dissonâncias dispensadas da obrigatoriedade de resolução (i.e., podendo mover também por salto em direção a um ponto

<sup>128</sup> Ver, por exemplo, Falk (1982), Rosen (1983), Dalhaus (1990), Frisch (1993), Dudeque (2005), Dudeque (2007) e Souza (2009), entre outros.

<sup>129</sup> “overlooks the fundamental distinction between sensory and musical dissonance and appears to confuse cultural with biological evolution. It is correct that sensory dissonance lies on a continuum. Musical consonance and dissonance, however, might or might not fall in different categories, depending on the musical idiom in question. Schoenberg can define musical consonance and dissonance out of existence for his own idiom (...), but this move does not neutralize sensory consonance/dissonance, which is a matter not of cultural practice or definition but of biology. (...) By disregarding sensory distinctions, Schoenberg does not erase them but rather leaves them – at least at level of compositional theory – in an uncontrolled state.”

É preciso dizer que, tendo em vista nossa decisão metodológica de adotar como princípio o pensamento teórico de Schoenberg para a fundamentação das análises e, principalmente, considerando o fato de que suas escolhas na ocasião da criação da obra que aqui examinamos envolveram antes de tudo questões técnicas, composicionais (e não puramente conceituais, que seriam formuladas apenas a partir de 1911, no tratado *Harmonielehre*), julgamos que a crítica de Lerdahl torna-se matéria irrelevante (é fundamental frisar: *estritamente* de acordo com nossos objetivos mais diretos), embora consideremos importante registrá-la no corpo deste texto, em nome da honestidade intelectual.

harmonicamente mais estável), torna-se possível imaginar o quão problemática se torna a determinação precisa do contexto harmônico de trechos mais complexos. Como o próprio Schoenberg (1965, p. 76-7) admitiria em 1922, em carta endereçada ao compositor e crítico francês Pierre Ferroud, que aparentemente lhe questionara a respeito de aspectos relacionados à performance da obra, as maiores dificuldades da *Sinfonia de Câmara* resultariam exatamente de sua complexa polifonia.

A constatação de Pillin (1970, p.49) de que a retomada pelos compositores dos procedimentos polifônicos – que surge no final do século XIX – coincide precisamente com o início do processo de dissolução da tonalidade é bastante significativa e pertinente a este estudo, especialmente devido ao fato de ter sido Schoenberg um dos principais (senão o maior) responsável por ambos. A tal propósito, Pillin (id., p.55) destaca que a escrita contrapontística no op.9 é inovadora em relação às obras schoenberguianas anteriores, o que se deve principalmente ao emprego de cânones (inclusive por inversão), numa nova antecipação de práticas atonais e seriais. Atribui a existência dessa possibilidade justamente à expansão da tonalidade (ibid., p.56), o que parece ser paradoxal, mas é facilmente explicável: em vez de aumentar as restrições, a multiplicidade de recursos tonais, o interrelacionamento mais livre e frequente entre regiões remotas e, principalmente, o emprego de dissonâncias emancipadas acarretaram uma liberdade vertical consideravelmente maior, algo impensável em épocas anteriores.<sup>130</sup> Comentando sobre o ponto climático do Desenvolvimento do op. 9 (nºs de ensaio 75-76), que considera ser uma passagem contrapontística de complexidade sem precedentes, Pillin (id., p.65) reafirma que “tal audaciosa combinação tornou-se possível, numa parcela considerável, por um relaxamento das restrições harmônicas.”<sup>131</sup>

<sup>130</sup> A preferência por uma concepção polifônica e essencialmente ligada ao desenvolvimento motivico-temático, ambos aspectos característicos da composição schoenberguiana, são atribuídos por Dahlhaus (1990, p. 120-7) como fatores decisivos para o surgimento do próprio conceito da dissonância emancipada.

<sup>131</sup> “Such a bold combination is to a considerable extent made possible by a relaxation of harmonic restrictions.”

Diante dos fatos apresentados – em especial, as complexidades originadas da conjunção entre um tratamento emancipado das dissonâncias melódico-harmônicas e de uma polifonia de rara intensidade, orientada principalmente por referências motivicas e temáticas – somos compelidos a buscar uma estratégia distinta daquela empregada no exame dos três primeiros eixos tonais, de modo a poder realizar a contento a análise do eixo quaternário. Na impossibilidade de dar conta de todo o imenso território coberto por esse eixo, classificaremos os diferentes tipos de tratamento do tecido harmônico, exemplificando-os com alguns de seus trechos mais representativos, o que será acompanhado por seus respectivos comentários analíticos.

## **VI.2 Classificação das texturas harmônicas da *Sinfonia***

O termo “textura” possui em música diferentes significados, dependendo do enfoque proposto: quanto aos tipos de relações existentes entre os eventos, considerando seus desdobramentos nas dimensões horizontal e vertical (ou seja, se trata-se de uma textura monofônica, homofônica ou polifônica), quanto à combinação instrumental, timbrística e/ou de tessitura (uma textura de cordas na região grave em oposição a madeiras agudas dobradas por piano, por exemplo), ou mesmo quanto aos graus relativos de densidade e compressão dos componentes musicais envolvidos em determinados trechos de uma peça, considerando ainda suas inúmeras possibilidades de variação durante o tempo.<sup>132</sup> Nenhum destas acepções, entretanto, é suficientemente precisa para a definição das especificidades das texturas harmônicas que são objetos deste estudo, embora, evidentemente contribuam em conjunto para tal entendimento. A origem de tal categoria específica está relacionada à necessidade de identificar e classificar os diferentes e característicos tipos de situações harmônicas observadas durante a análise da *Sinfonia de Câmara*. A ausência de referências teóricas sobre

---

<sup>132</sup> Para um estudo aprofundado sobre este último aspecto da textura musical, ver BERRY (1987).



algumas dessas situações, bem como toda a problemática derivada de conceituações e definições conflitantes presentes na literatura em relação a tópicos correlatos, levaram-nos a elaborar uma nova tipologia, sem a qual tornar-se-ia inviável a continuação adequada da análise harmônica.<sup>133</sup>

De início, é possível dividir as texturas harmônicas presentes na *Sinfonia* em duas categorias básicas: as que são nitidamente subordinadas a um centro tonal definido (ou a mais de um, ambigualmente, em alguns casos), ou seja, texturas tonais, numa acepção abrangente, e aquelas nas quais não é possível definir um centro de referência, que serão aqui classificadas como não-tonais ou, de uma maneira mais neutra, zonas de incerteza tonal (ZIT).<sup>134</sup> As texturas tonais, por sua vez, contém uma ampla gama de possibilidades. Serão subdivididas nas seguintes classes: (a) texturas estáveis, nas quais uma região harmônica é claramente estabelecida, abrangendo também os casos com duas ou mais regiões em sucessões não demasiadamente rápidas (pois assim se tornariam texturas em tonalidade suspensa); (b) texturas em “nuvens harmônicas”<sup>135</sup> sobre a coleção *a* da escala de tons inteiros; (c) texturas em “nuvens harmônicas” sobre a coleção *b* da mesma escala; (d) texturas em tonalidade flutuante; (e) texturas em tonalidade suspensa;<sup>136</sup> (f) texturas em *roving*<sup>137</sup> e (g) as já

---

<sup>133</sup> É preciso que se diga que as texturas tonais observadas durante a análise da *Sinfonia de Câmara* não constituem uma exclusividade dessa obra, podendo ser também encontradas em outras peças schoenberguianas do mesmo período (o que possibilita, subjacentemente, o aproveitamento dos aspectos aqui examinados em análises futuras). No entanto, de acordo com as próprias questões consideradas em ambas as nossas pesquisas (englobando os cursos de mestrado e doutorado), é no op.9 que tais texturas são empregadas em um maior grau de magnitude e expansão, levando, em suma, a tonalidade a latitudes jamais alcançadas.

<sup>134</sup> A terminologia se torna um tanto problemática: optamos por não empregar em oposição a “tonal” o termo “atonal”, não só pela carga histórico-semântica que este possui, mas principalmente pelo fato estar associado, em geral, a situações musicais consideravelmente distintas daquelas encontradas no op.9.

<sup>135</sup> O termo será mais adiante apropriadamente definido.

<sup>136</sup> Os conceitos de tonalidade suspensa e tonalidade flutuante são definidos na nota de rodapé nº 36.

<sup>137</sup> Optamos aqui por manter a grafia original deste termo, no lugar da versão proposta por Eduardo Seicman (que empregou a palavra “errante”), tradutor de *Funções Estruturais da Harmonia* (Schoenberg, 2004). Tal opção é bastante justificável, pois o uso de “errante” poderia causar confusões aos leitores deste estudo: afinal, esse termo é especificamente associado a acordes isolados (como é explicitado no Glossário do presente trabalho), tendo já sido consagrado como o equivalente ao adjetivo alemão “*vagierend*”, a partir da tradução de Mardeen Maluf em *Harmonia* (Schoenberg, 2001). Embora Schoenberg seja elíptico ao definir aquilo que

estudadas texturas das “cortinas” e “semicortinas” cadenciais, nas quais os elementos primordialmente não-tonais presentes na *Sinfonia* – as escalas de tons inteiros e o hexacorde quartal – são empregados funcionalmente em sólidas cadências tonais.

Os trechos em ZIT são assim considerados quando a determinação das relações tonais (seja no nível das progressões harmônicas, seja no nível do interrelacionamento das regiões) torna-se, por alguma razão, inviável.<sup>138</sup> Podemos subdividi-los nas seguintes classes: (a) texturas de polifonia “quase-linear”, quando a orientação de sua construção é predominantemente horizontal, resultante do contraponto de diversas linhas melódicas de forte personalidade (muitas vezes versões derivadas de temas). Como já foi comentado, tal prática, que poderíamos denominar talvez uma “nova polifonia”, pode tornar as texturas harmonicamente bastante complexas, dependendo da densidade (número de linhas) e de um emprego mais livre de dissonâncias (principalmente quando estas agem em pontos não coincidentes em cada linha). Embora em alguns casos se perceba que essas texturas polifônicas surgem em momentos tonalmente estáveis (às vezes, mesmo, mantendo-se sobre uma base tonal vagamente reconhecível), sua resultante sonora muitas vezes se assemelha a trechos politonais, devido à preferência dada ao tratamento horizontal; (b) texturas não-tonais orientadas pela escala de tons inteiros (nas duas coleções, *a* e *b*); (c) texturas não-tonais orientadas pela combinação de intervalos de quartas justas. Nas passagens construídas nestas duas últimas categorias, as relações intrínsecas de simetria entre os elementos constituintes e a

---

denomina *roving harmonies* – ou simplesmente *roving* (Schoenberg, 1969, p.3 e p.164-5) – a observação criteriosa dos diversos exemplos nos quais sua presença é indicada pelo compositor (ibid., pp.3, 151, 156, 158, 162-3, 168-70, 172, 174, 179, 181-5) permite-nos encará-los como uma espécie de caso especial de tonalidade suspensa: trechos em *roving* geralmente possuem curta duração, consistindo, quase sempre, em sequências rápidas de acordes errantes, muitas vezes em disposições simétricas. Durante os trechos em *roving* perde-se a noção da região reinante (daí a ligação com a categoria da tonalidade suspensa), preparando de alguma maneira o ouvinte para uma mudança para outra região (que quase invariavelmente relaciona-se – muitas vezes de maneira remota – à região estável que lhe antecede).

<sup>138</sup> É importante deixar clara a diferença entre as texturas ZIT e aquelas das tonalidades suspensa e flutuante: nestes dois últimos casos *existe* relação tonal, ainda que “oculta” ou em suspenso, na troca rápida de regiões harmônicas (tonalidade suspensa), ou ambígua, entre duas regiões possíveis (tonalidade flutuante). Nas ZIT acontece uma espécie de “mudança das regras”, deixando de fazer sentido qualquer referência a um centro tonal.

desvinculação proposital à gravidade de um centro tornam-nas, auditivamente, semelhantes a texturas atonais “convencionais”. É especialmente interessante comparar as ZIT’s especificamente construídas com escalas de tons inteiros com as “nuvens harmônicas”, também construídas com tal coleção, porém assumidamente tonais. Em relação a esse particular, é extraordinariamente notável como Schoenberg pôde criar, com a mesma matéria-prima, conotações harmônicas de significado tão diversos.

A partir das definições acima apresentadas, podemos prosseguir com o mapeamento das diversas texturas sobre o eixo tonal quaternário, distribuídas pelas cinco Partes da *Sinfonia de Câmara*.<sup>139</sup>

## VI.2.1 Texturas tonais

### VI.2.1.1 Estáveis

Podemos relacionar os seguintes trechos, indicados pelos números de compasso de suas ocorrências:

Parte I: 8-9, 12-16, 22-26, 32-37, 39-49, 53-57, 62-77, 82-92, 95-99, 111-118, 130-135, 138-139; 142-151.

Parte II: 160-181, 209-210, 215-222, 227-228, 240-242, 262.

Parte III: 280-292, 312-318, 374-377.

Parte IV: 378-384, 389-392, 398-404.

Parte V: 435-438, 445-454, 480-483, 488-495, 497-504, 508-517, 520-531, 540-546, 558-559, 569-572, 582-583, 587-592.

---

<sup>139</sup> É preciso ser dito que, a despeito da clara delimitação conceitual entre as texturas, esse mapeamento da obra não ocorreu sem dificuldades. Em diversos pontos surgiram casos ambíguos, nos quais parece existir superposição de duas texturas de mesma categoria (tonal/tonal ou ZIT/ZIT) ou até mesmo de categorias diferentes (tonal/ZIT). Nessas situações de duplicidade nossa escolha recaiu sempre pela textura que parece mais saliente ou mais ajustada ao planejamento tonal estabelecido pelos três eixos básicos.

A observação desses trechos revela uma ampla diversidade no que se refere à clareza da expressão tonal, ainda que limitada dentro a a uma categoria de relativa estabilidade harmônica,. Encontramos desde passagens inequivocamente centradas em uma determinada região a trechos cuja harmonia pode ser determinada somente após árduas e criteriosas análises, ao que se agrega frequentemente uma considerável parcela de abstração e subjetividade. O quase onipresente tratamento polifônico contribui bastante para a dificuldade de se construir exemplos semelhantes aos apresentados nas análises dos eixos anteriores, como reduções a quatro vozes, explicitando progressões harmônicas e trocas de regiões. Ainda assim é possível destacar alguns trechos, principalmente aqueles nos quais se nota uma intenção predominantemente homofônica. É o caso das apresentações originais dos temas T.P.[I-2] e T.P.[IV-1] (respectivamente, exemplos 32 e 33).

T.P.[I-2] [apogiat.]

T.P.[I-2] (red.)

SD  $I_4^6$  IV I III VI dor V I I

triade maior (c/ 6)

\* os parênteses indicam notas implícitas

SD

dor II V SD IV V VI I

triade maior (9)

t.i.-a

### Exemplo 32 – Acompanhamento harmônico de T.P.[I-2] (c.84-91 / e 21)

O tema T.P.[I-2] se apresenta estabilizado na região **SD**, o que não impede uma breve digressão envolvendo a região menor que lhe é relativa, **dor** (Fá# menor).

Dois fatos se destacam: (a) o emprego de um acorde em tons inteiros a cinco vozes com função de dominante (c. 90); (b) a utilização na linha do tema de dissonâncias sem



Para exemplificar as situações de polifonia mais complexa, selecionamos os dois trechos seguintes (exemplos 34 e 35).

\* acorde aumentado

escala de tons inteiros

Exemplo 34 – Parte I / desfecho da Seção Principal (c. 62-66 / e14)

O primeiro caso (ex. 34) se localiza no final da Seção Principal da Parte I. Algumas observações se apresentam: (a) embora o trecho se inicie e finalize (através de cadência dominante) em **T**, uma região intermediária (**M<sub>b</sub>**) amplia o ambiente harmônico (como o que acontece no ex. 33); (b) também colabora para essa ampliação o emprego de algumas substituições de acordes diatônicos por seus correspondentes das regiões paralelas menores, tanto em relação a **M<sub>b</sub>** (c.63) quanto a **T** (c.65);<sup>140</sup> (c) a escala de tons inteiros é utilizada melodicamente na linha descendente do baixo (c. 64-66) que se dirige à fundamental da dominante-da-dominate de **T**; (d) é digno de nota a presença de um acorde aumentado de quinta-e-sexta encadeado ao I grau (em modo menor) de **M<sub>b</sub>** (c. 63), de acordo com a fórmula estabelecida teoricamente pelo compositor (Schoenberg, 2001, p. 357-60); (e) duas dissonâncias livres são incorporadas ao acorde dominante que fecha o trecho (como suas nona

<sup>140</sup> O intercâmbio modal (i.e., a expansão do âmbito diatônico através da incorporação pelo modo maior de acordes da região paralela menor) tornou-se um recurso comum entre os compositores do Romantismo. Para sua exemplificação, ver Schoenberg (2004, p.73-8). Lerdahl (2001, p. 110-4) também comenta esse tipo de expansão harmônica do ambiente diatônico, denominando-o *collapsing regional space* [espaço regional colapsado]. Ver também Rosen (2000, p. 433-41), que considera a ampliação do âmbito tonal através da incorporação de regiões vizinhas uma das características da harmonia de Chopin.

menor e décima terceira menor), tornando-o apropriadamente mais tenso, na preparação para a entrada da importante seção de Transição.

terças menores em movimento cromático

np ?  
bVII (menor) V I III IV IV VII III (menor) I IV I V I

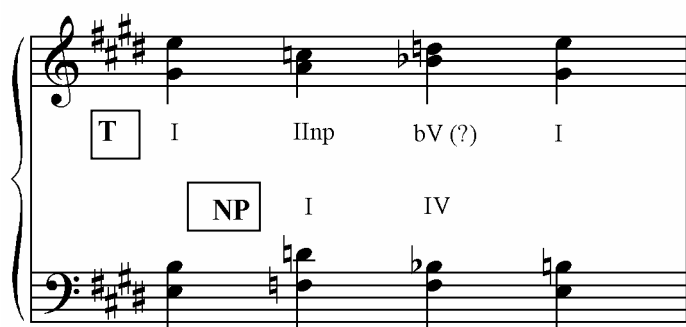
Exemplo 35 – Início da Parte III (c. 280-284 / e 60)

O segundo trecho (ex. 35) é marcado principalmente pela movimentação cromática das diversas linhas que o compõem (cromatismo que faz explícita referência ao tema principal do Scherzo, movimento recém-terminado). Apesar dessa orientação primordialmente horizontal (ver, p.ex., a movimentação divergente que acontece entre as linhas agudas e graves, no c. 282), o sentido harmônico é claro e lógico, dentro de uma ampliada região **np** (pela inclusão de acordes substitutos), com um firme desfecho cadencial.

Os últimos compassos da *Sinfonia*, no trecho que é por Berg (1993, p. 264-5) denominado *Endkoda* – o grupo final de cadências –, trazem uma situação harmônica bastante interessante (ver ex. 36): acordes em semínimas nos tempos ímpares dos c. 588-591, construídos com as notas da tríade do I grau de **T** (Mi maior), são intercalados por quiálteras agudas harmonizadas pelas tríades maiores de Fá e Si bemol (introduzidas um pouco antes, no c. 584). Schoenberg cria, assim, uma engenhosa expansão do movimento napolitano em direção ao I grau (que resume, apropriadamente, um dos principais fios condutores da própria



estrutura harmônica da obra), substituindo o acorde II<sub>np</sub> (que, ao mesmo tempo, é o I grau de **NP**) pela fórmula I-IV nessa região.<sup>141</sup>



Exemplo 36 – *Endkoda* / grupo inicial de cadências (c. 587 / e 116)

No compasso seguinte, as quiálteras “napolitanas” deixam momentaneamente a cena (porém, não o fazem os acordes tônicos), para a entrada de T.S.[I-1] – o “tema cadencial” –, como sempre ambientado harmonicamente na dominante de Mi maior, retornando desta vez não para anunciar o tema principal (T.P.[I-1]), mas sim o final da própria *Sinfonia*. A superposição da harmonia latente contida nesse tema (representando inequivocamente o V grau da tonalidade) às tríades do I grau cria um efeito sonoro semelhante ao de um pedal finalizador, porém ampliado do nível de nota única para o de acorde. É então que, harmonizando o penúltimo compasso do tema, retornam as tríades sobre o I e o IV graus de **NP**, ao mesmo tempo que, apropriadamente, cessa o pedal harmônico: a superposição passa, então, a conciliar a região **NP** e o V grau de **T**, gerando uma forte tensão harmônica que fornece suporte adequado ao desfecho de grande contundência rítmica e dinâmica, envolvendo todos os instrumentos da orquestra. Como que resumindo a correlação de forças que regeu a história harmônica da *Sinfonia* o centro tonal é abordado simultaneamente pelas

<sup>141</sup> Poderíamos indagar a razão de o compositor não ter incluído nessa expansão justamente o acorde que falta na complementação do arquétipo funcional, ou seja, o V grau (C). Pareceria mesmo uma alternativa mais lógica do que repetir o IV na terceira quiáltera da linha. É provável que tal opção resulte propriamente de uma intenção de evitar o mais óbvio e esperado.

preparações dominante e napolitana, em igualdade de condições. O ex. 37 reproduz com poucas simplificações o esquema harmônico desses compassos finais. É especialmente notável como esse planejamento faz com que o movimento conclusivo do baixo em um arpejo descendente da tríade de Lá maior<sup>142</sup> (c. 592-593), como que simbolizando a escolha da região **SD** como a principal interlocutora de **T** na Exposição da forma-sonata, no lugar da mais convencional região **D**.

\* notas modificadas em relação à versão original (ver c. 9)

Exemplo 37 – *Endkoda* / cadência final (c. 588-593 / e 116)

#### VI.2.1.2 “Nuvens harmônicas” a partir de *t.i.-a*

Parte I: 10-11, 30-31, 50-52, 58-61, 136-137.

Parte V: 477-479, 496, 536-539, 551-553, 564-568, 576-581, 584-586.

Como se observa, o emprego dessa textura restringe-se às Partes I e V.

Nas “nuvens harmônicas” o emprego do material originalmente não-diatônico (neste caso, a escala de tons inteiros) possui caráter essencialmente horizontal, na combinação de

<sup>142</sup> Devemos essa interessante constatação mais uma vez ao prof. Dudeque, que também levantou a hipótese de que Schoenberg talvez pretendesse nesse ponto conclusivo sobrepor as duas tonalidades que organizam basicamente a Parte I da *Sinfonia*.

várias linhas melódicas, não permitindo a abstração de progressões de acordes (ao contrário do que acontece nas já estudadas “cortinas cadenciais”). O contexto inferido, contudo, é explicitamente tonal, com funcionalidades bem específicas. A escolha do termo “nuvem harmônica” para definir tal tipo de situação é justificada pelo fato de que esse tipo de textura caracteriza-se por uma natureza harmonicamente difusa, isto é, embora não seja possível estabelecer, como o que acontece em trechos tonais “convencionais”, relações reconhecíveis entre acordes (seja em progressões ou sucessões), percebe-se facilmente uma homogeneidade do ambiente harmônico, o que resulta das propriedades do material empregado, no caso, as relações simétricas (e apropriadamente ambíguas) oriundas da escala de tons inteiros.

As “nuvens” na coleção *a* da escala de tons inteiros representam, basicamente, uma região tonal (quase sempre **T**) ou então um acorde específico (mais comumente **I** ou **H** de **T**).

Talvez o exemplo que melhor caracterize o primeiro caso seja o tratamento dado por Schoenberg às duas apresentações iniciais do tema principal da *Sinfonia*, nos trechos dos compassos 10-16 e 58-61 (ver a comparação entre ambas as passagens nos exs. 38 e 39). Ao contrário do que acontece na exposição original do tema, na qual apenas sua primeira frase (c.10-11) encontra-se dentro de *t.i.-a* (que representa, mais do que a região **T**, o acorde do **I** grau), a recapitulação temática é integralmente ambientada na escala de tons inteiros.<sup>143</sup> O precedente criado permite que o ouvido reconheça nesse novo ambiente – que, descontextualizado, poderia ser tomado como não-tonal – a própria região tônica, ainda que expandida.<sup>144</sup>

<sup>143</sup> Isso acontece apenas neste trecho. Nas outras três recapitulações do tema dentro da obra (c.136-137, 477-479 e 496-497), assim como na apresentação original, apenas a primeira frase é estritamente escrita na escala de tons inteiros.

<sup>144</sup> A coleção *a* da escala de tons inteiros compartilha três notas com a escala diatônica de Mi maior: *mi*, *fá#* e *sol#*. As demais podem, no entanto, ser facilmente “explicadas” harmonicamente sob o ponto de vista da região **T**: *lá#* como sensível provisória do V grau (terça de num hipotético acorde dominante-da-dominante), *dó* (ou, enarmonicamente, *si#*) como a quinta aumentada do acorde de **I** grau e *ré* como a sétima menor do mesmo acorde, na função de dominante secundário em relação ao IV grau.

a) tema principal (1ª frase)

etc.

contratema

b) redução

t.i.-a

T I I (t.i.-a) VI (ou I com 6ª acrescentada) I

Exemplo 38 – Enunciado de T.P.[I-1] (c. 10-11 / e 2)

Como se observa no ex. 38, o enunciado original de T.P.[I-1] é o principal elemento caracterizador de sua ideia temática (e, para todos os efeitos, o representante virtual do próprio tema no decorrer da obra). Sua ambiguidade harmônica, situada em um momento inicial e estruturalmente marcante da peça, cria, por assim dizer, uma “jurisprudência” para trechos similares futuros.<sup>145</sup>

<sup>145</sup> Doran (2002, p.18) define o contexto no qual está inserido o tema principal como uma “elaboração em tons inteiros de um ‘esqueleto’ em Mi maior” (“elaboration of an E-major ‘skeleton’”). O autor também destaca a presença de tríades tônicas em regularidade métrica, no início de cada um dos três primeiros compassos, suportando o tema que se desenrola sobre a escala de tons inteiros. Tal combinação entre elementos tonais e não-tonais parece-nos perfeitamente adequada nesse momento inicial da obra, pois não só apresenta uma “nuvem” em seu estado mais brando, como cria um precedente para os subsequentes casos mais arrojados, que são apreendidos auditivamente a partir do reconhecimento das associações então estabelecidas.

tema principal (1ª frase + desenvolvimento)

a)

imitação

etc.

b) redução

t.i.-a

t.i.-a

etc.

T

"T"  
(t.i.-a)

(estaticidade)

Exemplo 39 – Recapitulação de T.P.[I-1] (c. 58-61 / e 13)

A retomada que acontece nos c. 58-61 (ex. 39), por sua vez, é realizada num contexto inteiramente construído a partir de *t.i.-a*. Ainda que o ambiente melódico-harmônico tenha sido modificado, a associação temática e o sentido de recapitulação são tão inequívocos e fortes que *ouvimos* a passagem como situada na região tônica (ou talvez fosse mais apropriado dizer, numa *expansão* da região tônica, como parece ser a intenção composicional), o que é ainda intensificado pelo senso gravitacional provocado pela evocação

do poderoso centro de referência *mi*. Caracteriza-se assim um típico caso de “nuvem harmônica”.

A impressão causada por uma “nuvem” é de suspensão do progresso do ritmo harmônico, que é normalmente intenso nos trechos tonais “convencionais” da obra, plenos de alternâncias rápidas e frequentes de acordes e regiões (muitas vezes mutuamente remotos). A simetria inerente da escala de tons inteiros faz surgir, por saturação, uma espécie de estaticidade harmônica. Na falta de referências “espaciais”, não parece ser implausível considerar que o ouvinte, apoiado pela memória, apegase mais firmemente às associações temáticas já ouvidas (ou outros precedentes similares), na tentativa de inferir as relações tonais prevalecentes dentro da “nuvem”.

Uma outra alternativa de emprego funcionalizado da coleção *a* como “nuvem” é na representação do acorde dominante-da-dominante (F#7), ainda em relação à região tônica, através da reinterpretação das notas fá#, lá# e mi (é possível também considerar *dó* como a quinta diminuta do acorde).<sup>146</sup> Um claro exemplo dessa aplicação acontece no trecho dos c.50-53 (ver ex. 40), que prepara a entrada do acorde dominante. Trata-se do acompanhamento ao prototema P.T.[I-3], na ponte que antecede a primeira retomada do tema principal, mostrada no ex. 39.

---

<sup>146</sup> O que configura o acorde comumente conhecido como de Sexta [aumentada] Francesa. Muitas vezes a ambiguidade inerente desse acorde (dependendo, é claro, do contexto de sua aplicação) faz com que a sexta aumentada seja enarmonicamente interpretada como sétima menor.

a)

etc.

\* notas "estranhas"

b) redução

(&quot;bordadura&quot;)

T V/V (5º) V (9m / fund. omitida)

Exemplo 40 – Parte I / acompanhamento ao prototema P.T.[I-3] (c. 50-53 / e 11)

Apenas retroativamente (isto é, com a chegada do apoio sobre o V grau) é possível perceber que a passagem em questão tem como função a preparação cadencial. A já comentada estaticidade harmônica, uma propriedade da escala de tons inteiros (advinda de sua constituição simétrica), quando aplicada a serviço da expressão tonal faz com que ouçamos o trecho como uma espécie de acorde “esticado” ou “esgarçado”, neste caso representando uma variante de um V/V (ver a redução do ex. 40-b). Mesmo as poucas notas estranhas à coleção *a* presentes no trecho (que, obrigatoriamente, fazem parte da coleção *b*) parecem ter o nítido propósito contrapontístico de conduzir de uma maneira mais eficaz o movimento contrário entre as linhas, que convergem decisivamente para a resolução sobre o acorde de função dominante.

a)

b) redução

**D<sub>b</sub>** V/V (5º) (V ?) I<sub>4</sub><sup>6</sup>

Exemplo 41 – Parte V / acompanhamento ao prototema P.T.[I-3] (c. 551-554 / e 109)

Assim como o que ocorre em relação ao tema principal, a retomada (quase literal) dessa passagem transitória dentro da Parte V (reexposição), situada entre os c. 551 e 554 (ver ex. 41-a, que reproduz exatamente os três primeiros compassos do ex. 40-a), provoca automaticamente no ouvinte, através de sua memória, a mesma interpretação harmônica (V/V em Mi maior) e, consequentemente, a expectativa de sua resolução.<sup>147</sup> No entanto, a continuação se dá inesperadamente sobre uma nova região (Si<sub>b</sub> maior, ou **D<sub>b</sub>**), fazendo com que – novamente de maneira retroativa – a percepção harmônica do trecho seja reorientada, o que é em muito facilitado pelo caráter ambíguo e simétrico da escala de tons inteiros. É interessante perceber que esse tipo de “desvio” não difere muito (pelo menos em essência) daqueles praticados por compositores tonais tradicionais (Beethoven, por exemplo), na quebra

<sup>147</sup> A expectativa na escuta musical, bem como seus variados desdobramentos, é profundamente discutida por Meyer (1970). Especificamente em relação ao caso que é aqui examinado, encontra-se no referido texto uma interessante reflexão a respeito da expectativa que decorre de situações ambíguas (ibid., p. 26-30).



da expectativa gerada pelo reconhecimento de alguma situação melódica e/ou harmônica previamente estabelecida, através da utilização de acordes errantes (como os de Sexta Aumentada, por exemplo), levando a regiões tonais quase sempre bastante remotas em relação ao contexto original.

Como mostra o ex. 41-b, a harmonia abstraída é exatamente a mesma considerada para o trecho anterior (um acorde de Sexta Francesa contendo as notas dó, mi, fá# e lá#), com uma única e decisiva diferença: sua significação funcional, determinada pela resolução inesperada (em relação ao precedente, o trecho mostrado no ex. 40) do acorde errante em tons inteiros.<sup>148</sup> Enquanto que o original (a partir de fá#) atua como V/V (com quinta diminuta) em relação a T, o segundo caso pode ser considerado como uma variante cromaticamente alterada (Sexta Francesa) do II grau em segunda inversão da região D<sub>b</sub> (ou seja, a partir da fundamental dó).<sup>149</sup> A comparação das reduções dos exemplos 40 e 41 permite perceber o quão hábil foi Schoenberg na manipulação das propriedades errantes do mesmo material na realização desse extenso salto regional. Até mesmo as notas “estranhas” (i.e., da coleção *b*), presentes no último momento antes do passo cadencial, ganham uma nova leitura, pois na reexposição podem ser também relacionadas, por afinidade, ao V grau da região D<sub>b</sub> (principalmente a nota *lá* da linha principal).

Algumas observações adicionais são necessárias: (a) a dupla interpretação harmônica faz com que a penúltima nota da linha do baixo também possua duas conotações: no primeiro caso (ex. 40) trata-se de um cromatismo em direção a *fá*#, devendo ser, portanto, mais apropriadamente grafada como *mi*#. No segundo trecho (ex. 41) a notação mais correta passa a ser *fá* natural, já que se trata de uma antecipação da resolução; (b) é interessante perceber

<sup>148</sup> Talvez o que mais surpreenda na audição do segundo trecho seja o fato de que tríade de resolução (Si bemol, em segunda inversão) surja meio tom abaixo em relação ao acorde de resolução original (Si maior com sétima dominante, também com a quinta no baixo, mas com nona menor acrescentada e fundamental omitida). Contudo, é interessante perceber que suas funções, dentro dos contextos tonais a que pertencem, são distintas, como V (no caso original) e I grau.

que o desfecho da linha de P.T.[I-3] (em ambos os casos) é feito dentro da coleção *b* da escala de tons inteiros, criando um efeito equivalente ao bitonalismo;<sup>150</sup> (c) apesar do caráter difuso do trecho, é perfeitamente possível identificar a existência de uma fórmula cadencial típica no desfecho do segundo caso (ex. 41, c. 552-553): o dominante-da-dominante (H) da região *D<sub>b</sub>* dirige-se diretamente ao seu I grau em segunda inversão.<sup>151</sup> Temos, portanto, uma interessante situação híbrida entre as duas possibilidades funcionais da escala de tons inteiros: uma “nuvem” que se cristaliza em acorde no momento da cadência.

Na verdade, na *Sinfonia* a separação entre essas duas possibilidades nem sempre se observa de maneira tão nítida. Contudo, reconhecemos mais facilmente a utilização da coleção *a* da escala de tons inteiros como representante de um determinado acorde em trechos (geralmente curtos) nos quais se percebe uma certa “imobilidade” (ou estaticidade) harmônica, a despeito da movimentação das linhas que formam a textura. A impressão sugerida é de uma preparação para alguma mudança súbita ou mesmo para algum ponto cadencial importante (como o que acontece no final do ex. 41). A seguir examinamos alguns desses casos.

---

<sup>149</sup> Como se sabe, dois acordes de Sexta Francesa com fundamentais separadas por intervalo de trítone apresentam idêntico conteúdo.

<sup>150</sup> Ou seria uma tímida tentativa de complementação do total cromático, um dos princípios mais importantes da composição atonal. Parece plausível considerar que Schoenberg traça aqui alguns esboços para o futuro. É importante ainda acrescentar que a utilização simultânea das duas coleções da escala se dá no op.9 com bastante parcimônia: além dos brevíssimos trechos citados, tal recurso só é levado explicitamente a maiores consequências durante o clímax do Desenvolvimento e, mesmo assim, assumidamente, sem quaisquer conotações tonais (ou seja, como ZIT).

<sup>151</sup> Essa fórmula é descrita em Schoenberg (2001, p.500-1) como um exemplo de “abreviação de viragens através da omissão do caminho”. Meyer (1989, p. 292-4) trata do mesmo tópico (denominando-o, porém, “compressão” [*compression*]), que é classificado entre inovações da música do séc.XIX relacionadas à criação de novas progressões harmônicas, bem como a mudanças na frequência de emprego de certas progressões convencionais.

a)

\* cromatismos

T.S.[I-2]

b) redução

np

5°, 13m

I

Exemplo 42 – Parte I / Seção Principal / preparação para a Subseção *b* (c.30-31 / e 5)

O ex. 42 é bastante representativo desse tipo de situação: o tema T.S.[I-2], que abre a Subseção *b* da Seção Principal da Exposição, na contrastante e remota região **np** (após o domínio de **T**), é harmonicamente preparado por uma versão em tons inteiros do V grau daquela região, prolongando-se por dois compassos (ver a redução, ex. 42-b).

Um outro caso acontece na preparação para a apresentação do tema principal dentro da Coda (ex. 43).

a)

T.P.[I-1]

b) uma redução possível

3 (ou 7)

T V H NP V I IInp + V

9+(ou 6)

Exemplo 43 – Parte V / preparação para a Coda (c.496-497 / e 100)

A seção *b* do ex.43 propõe uma possível redução para o trecho. Ao V grau de **T** segue-se um acorde de seis vozes em *t.i.-a*, que pode ser duplamente interpretado como **H** na região **T** ou **♭** em **NP**. No último tempo do c. 496, como que indecisa entre as duas opções, surge uma espécie de combinação das duas resoluções sugeridas: um amálgama dos acordes Si com sétima dominante e Fá maior, o que se torna um precedente para a já estudada cadência final da *Sinfonia* (ver ex. 37). Na memória do ouvinte, a presença da já suficientemente familiar anacruse de T.P.[I-1] (bem como da sensível de Mi maior, na linha mais aguda) evoca fortemente a harmonia dominante, porém o acorde napolitano, encapsulado entre essas duas linhas, tem atuação igualmente marcante na cadência. Assim, dependendo do viés analítico, as notas *ré* e *ré#*, presentes na constituição desse acorde, podem ser interpretadas diferentemente: *ré*, como nona aumentada (em V) ou como sexta maior (em IInp); *ré#*, como terça (em V) ou sétima menor (enarmonicamente, em IInp).

Numa outra ocorrência de “nuvem harmônica” Schoenberg mais uma vez joga com a ambiguidade gerada pela escala de tons inteiros para criar uma mudança inesperada de regiões. A recapitulação na Coda de T.S.[IV-1] (o tema introdutório do Adágio), nas mesmas alturas e com acompanhamento (iniciando no c. 534) semelhante ao da versão original, induz naturalmente o ouvinte a situar o ambiente tonal em **M<sub>b</sub>**. No entanto, a partir do c. 536 (ver ex. 44), ainda mantendo a mesma linha melódica, o contexto harmônico é sutilmente “distorcido”, passando a ser construído por completo em *t.i.-a* (a manutenção do pedal grave em *dó* faz com que essa mudança de textura se dê suavemente, soando como uma rearmonização sutil). A “nuvem” criada passa a ter conotação de um V grau expandido na região reinante (ou seja, uma variante de Ré com sétima dominante). A inesperada recapitulação de T.S.[I-2] (num contexto tão distante do original), em **sm<sub>b</sub>**, permite imediatamente a reinterpretação do acorde em tons inteiros como uma transformação do VII grau dessa região (derivado, portanto, de Si bemol com sétima dominante), como o que acontece numa típica utilização de acorde errante de múltiplo significado funcional. Sob outro aspecto, é interessante perceber como o *sol* agudo de T.S.[IV-1] (c.536) torna-se na rearmonização uma dissonância livre, incorporando-se à sonoridade geral: Schoenberg foi suficientemente cuidadoso para evitar o estabelecimento de uma falsa relação entre essa nota e o *sol*# (*lá<sub>b</sub>*), componente da escala, que surge apenas – e, mesmo assim, sem maiores destaques – dois compassos após. Por essa razão consideramos o acorde em tons inteiros com cinco e não seis vozes (o ex.44-b apresenta um resumo das relações harmônicas reinantes no trecho).

T.S.[IV-1] \*  
\* dissonância sem resolução

$M_b$  VII  $sm_b$  VII III  $\frac{6}{4}$  I

ti.-a -----

T.S.[I-2]

b) redução do acompanhamento

$sm_b$  VII III  $\frac{6}{4}$  I

c. 536-539 c. 540 c. 541

Exemplo 44 – Parte V / recapitulações de T.S.[IV-1] e T.S.[I-2] (c.536-541 / e 106)

Resta-nos ainda comentar um trecho bastante significativo, por trazer simultaneamente os dois temas mais importantes do op. 9: T.P.[I-1] e P.T.[I-1]. Sendo cada um deles construído a partir dos elementos harmônicos-melódicos não-tonais – a escala de tons inteiros e as quartas justas –, o trecho em questão assume um papel simbólico, como a única oportunidade dentro da obra em que a conjugação de ambas as forças ocorre subordinada às leis tonais.<sup>152</sup> A passagem, que se segue imediatamente à 3ª “semicortina” e antecede a

<sup>152</sup> Como será visto, em um outro ponto do op.9 – no Desenvolvimento – os planos das quartas e dos tons inteiros são também superpostos, porém não funcionalmente, e sim dentro de uma ZIT (de qualquer modo, ambos os momentos – evidentemente, abstraídos aqui de seus conteúdos harmônicos – refletem um gesto tradicional, que é a combinação de temas originalmente heterogêneos dentro de uma mesma textura, como o que acontece, por exemplo, na obra de Beethoven, nas seções de desenvolvimento e coda de formas-sonatas). Por

*Endkoda*, situa-se entre os compassos 575 e 581 e se constitui de uma progressão de duas sequências (não literais) por intervalo de terça maior ascendente a partir de um modelo (destacado no ex. 45) no qual dialogam, em suas alturas originais, o prototema quartal e o tema principal da *Sinfonia* (representado aqui por sua primeira frase, cuja espinha dorsal, como já foi visto, é formada pela coleção *a* da escala de tons inteiros).

a)

harmonia implícita: B7 E D+ E+ D+ Em (ou C) Fm Eb 4-Eb4 C

b) uma possível interpretação funcional

\* acorde aumentado, em terceira inversão (ver glossário)

Exemplo 45– Parte V / Coda / seção 5 / combinação de T.P.[I-1] e P.T.[I-1] (c.575-577 / e 114)

outro lado, também é importante diferenciar o trecho aqui examinado das “cortinas” cadenciais, já que nestas não há simultaneidade: o acorde em tons inteiros sucede o quartal, resolvendo em seguida na tríade alvo.

Como se observa na seção *a* do ex.45 (que, para uma maior clareza, apenas simplifica a textura original, sem reduzir sua substância), Schoenberg optou por um acompanhamento bastante discreto e harmonicamente não “comprometedor”. Talvez seu objetivo tenha sido evitar maiores complicações para a harmonização de elementos tão heterogêneos (que – lembremo-nos – aqui devem se ajustar à funcionalidade tonal). Tal acompanhamento se limita meramente a duas linhas: uma delas associada a T.P.[I-1], em diálogo imitativo livre, com a outra desdobrando-se em três vozes em configuração de tríades,<sup>153</sup> pontuando ritmicamente a conclusão do prototema quartal. Mesmo numa textura assim tão rarefeita (principalmente se comparada a outros trechos da *Sinfonia*) é possível extrair uma harmonia latente, como a que é apresentada no exemplo.<sup>154</sup> Na seção *b* do ex. 45 é apresentada uma possível interpretação funcional para o trecho, trazendo algumas informações interessantes: (1) novamente é destacada a ubiquidade da relação napolitana na *Sinfonia*, desta vez de uma forma quase “mágica”: através da combinação entre os dois temas (a região **np** aparece justamente no curto segmento de interseção entre ambos); (2) a sequenciação do modelo por intervalo de terça maior ascendente conduz naturalmente à região **SM<sub>b</sub>** (Dó maior). Porém, sua entrada pode ser registrada um compasso antes, através do princípio da permutabilidade modal (Schoenberg, 2004, p.73-8) com sua região homônima menor (**sm<sub>b</sub>**). Isto possibilita uma tripla interpretação regional para esse compasso de interseção (i.e., **T**, **np** e **sm<sub>b</sub>**/**SM<sub>b</sub>**); (3) o segundo acorde de pontuação é uma téttrade quartal – 4-E<sub>b</sub>4 (mi<sub>b</sub>-lá<sub>b</sub>-ré<sub>b</sub>-sol<sub>b</sub>) –, um errante que, funcionalmente, a partir do que já foi observado durante a análise das “cortinas”, atua

<sup>153</sup> Num outro exemplo subjacente da técnica de variação em desenvolvimento, tais acordes “evoluirão” alguns compassos adiante para as já comentadas tríades quialteradas da *Endkoda*. O processo em que isso se dá é particularmente interessante, ilustrando o notável senso formal schoenberguiano: a figuração rítmica inicial dessa linha de tríades – colcheia pontuada-semicolcheia – na pontuação do desfecho de P.T.[I-1] se transmuta quase que naturalmente no formato definitivo – quialteras – ajustando-se, por sua vez, à anacruse de T.P.[I-1], o que constitui, por si só, mais um laço de parentesco e coerência entre as duas ideias primordiais da obra.

<sup>154</sup> Em apenas um ponto há ambiguidade: no início do c.576 as notas *mi* e *sol* sugerem, a princípio, a tríade de Mi menor (especialmente pela relação de paralelismo com a região reinante, **T**). No entanto, o contexto funcional do momento sugere o acorde de Dó maior (ou Dó com sétima dominante, ou mesmo a tríade diminuta sobre Mi).



como dominante da tríade de Dó maior, resolvendo quase todas as suas notas cromaticamente (a única exceção é o *sol*, que, como um *fá#*, desce por segunda maior à nota *mi*).

#### VI.2.1.3 “Nuvens harmônicas” a partir de *t.i.-b*

Parte I: 6-7, 38.

Parte IV: 415-429.

Parte V: 475-476.

Como se observa, há um número bem menor de trechos com texturas em *t.i.-b* em relação às aquelas em *t.i.-a*. Isto se explica pelo fato de a coleção *a* da escala de tons inteiros representar, na maioria dos casos, a região **T** (principalmente, como foi visto, através do tema principal). Nesse sentido, *t.i.-b* constituir-se-ia um outro polo tonal, envolvendo duas importantes regiões [ou acordes, em certas situações]: (1ª) **NP** [ou o acorde de Fá maior], justificada pela presença, na escala de tons inteiros, das notas fá, sol e lá; e (2ª) **D** [ou Si com sétima dominante], através das notas si, dó# , ré# e lá (podendo ainda incluir *fá* e *sol*, como versões substitutas de notas diatônicas, o que não é incomum em acordes de qualidade dominante).

Assim como o que ocorre no caso anterior, há duas possibilidades para as texturas funcionais em *t.i.-b*: tanto como “nuvens” mais difusas, quanto como acordes em situações cadenciais. O primeiro tipo pode ser encontrado no longo trecho da Parte IV (c. 415-429) que forma quase que inteiramente a Seção Secundária do movimento (ou transição para a Parte V, como prefere Berg). Essa seção tem como função primordial fornecer a necessária preparação dominante para a Reexposição,<sup>155</sup> sendo calcada principalmente na apresentação e subsequente elaboração do tema T.P.[IV-2]. Tal tema tem sua construção solidamente

<sup>155</sup> Ver Almada (2007b, p. 148-9) para uma discussão aprofundada sobre o papel estrutural do trecho mencionado, considerando a literatura existente sobre o assunto.

enraizada em *t.i.-b* que, à medida que se desenrola o processo elaborativo, vai gradualmente se disseminando também pelas linhas de acompanhamento, embora não chegue a dominar plenamente o ambiente (contudo sua presença é suficientemente forte para orientar a percepção harmônica). A “nuvem” que envolve o trecho sugere a cada momento, ora a região **D**, ora a região **NP**, o que nos faz, informalmente, agrupá-las numa espécie de “super-região” preparatória para o retorno de **T**.<sup>156</sup> Percebe-se, latente durante o trecho, um intenso e irresistível impulso em direção à resolução tonal, o que é ainda mais enfatizado pela associação a outros elementos musicais presentes: dinâmica, densidade, agógica, atividade rítmica etc.

Já o principal emprego de *t.i.-b* como “nuvem-acorde”, por assim dizer, acontece bem no início da *Sinfonia*, após a apresentação do prototema quartal, marcando a entrada da região **T** no segmento no qual tem lugar a preparação para a entrada de T.P.[I-1], através do tema cadencial T.S.[I-1] (ex. 46).

---

<sup>156</sup> Uma outra perspectiva possível seria considerar a textura harmônica do trecho uma variante da classe de tonalidade flutuante (a ser abordada no próximo tópico), pela indefinição entre ambas as regiões sugeridas.

a)

b) redução

T   ♯   (9m, 9+)   I<sub>6</sub>   V (9m, 9+)   I<sub>6</sub>   V (9m, 9+)   I<sub>6</sub>

Exemplo 46 – Parte I / Seção Principal / preparação cadencial de T.P.[I-1] (c.5-10 / e 1)

A finalização do prototema quartal acontece sobre a nota  $\text{mi}_b$ , reinterpretada enarmonicamente como  $\text{ré}\sharp$ , que torna-se a sensível da região pretendida (T). O paralelo com os acontecimentos do início da Introdução (c. 1-4) é por demais evidente: assim como o  $\text{lá}_b$  ( $\text{sol}\sharp$ ) prolonga-se como pedal agudo até a resolução na terça ( $\text{lá}$ ) da tríade de F, uma função análoga é aqui destinada ao  $\text{ré}\sharp$ , com a única diferença de a resolução desta sensível sobre a tônica ser aqui apenas implícita: o contorno descendente do tema cadencial evita o desfecho sensível-tônica que, contudo, se dá em outra voz, por transferência. A coleção *b* é empregada nitidamente na construção do V grau expandido que surge no c.6 como tríade aumentada sobre a nota  $\text{sol}$ , harmonizando a nota  $\text{mi}_b$  /  $\text{ré}\sharp$  de P.T.[I-1]. Tal tríade passa então por um processo de sequenciação através de movimentos descendentes na escala de tons inteiros (indo de  $\text{sol}$  a  $\text{lá}$ , como pode ser mais claramente observado na seção *b* do ex.46). Ao

encontrar o *lá* do baixo o acorde sutilmente se transmuta em um dominante “convencional”, coincidindo com a primeira das duas “falsas entradas” do tema principal (motivo [i-3]). Como já foi visto, o *ré* desse motivo – uma típica dissonância emancipada – incorpora-se como nona aumentada à sonoridade global dominante (que conta também com uma nona menor). É também interessante perceber a hemiola que acontece entre o acompanhamento harmônico e a linha do tema cadencial (explicitada na seção *b* do exemplo), gerando uma tensão adicional bastante propícia para a iminente entrada de T.P.[I-1].

É pertinente acrescentar que variantes do trecho acima analisado retornam ainda por três vezes em pontos diferentes da obra, sempre com a mesma função de preparar a entrada de T.P.[I-1]: as duas primeiras dentro da Parte I (c.53-57 e c.133-135), que, no entanto não contam com a presença de *t.i.-b* (a “nuvem” é substituída por um dominante “convencional” em ambos os trechos), e a terceira no papel de recapitulação “oficial” do bloco temático inicial da obra (i.e., a sequência completa P.T.[I-1]-T.S.[I-1]-T.P.[I-1]), dentro da Parte V (c. 475-476), desta vez com poucas alterações em relação ao modelo.

#### VI.2.1.4 Tonalidade flutuante

Parte I: 17-21, 27-29, 124-129, 140-141, 152-155.

Parte II: 200-208, 211-214, 248-258.

Parte IV: 385-388, 405-406.

Parte V: 439-440, 534-535, 561-563.

Os trechos mais significativos e representativos das texturas em tonalidade flutuante se encontram dentro do Scherzo, onde se observa, inclusive, atuações mais consistentes e mesmo um emprego intencionalmente estrutural de tal recurso. Um dos mais emblemáticos exemplos

desse tipo de textura, como já foi comentado, pode ser observado na organização harmônica do tema do Trio, T.P.[II-2] (ver p. 60-3 e exs. 13 e 14).

Ainda dentro da Parte II, entre os c. 249-252 (trecho que é repetido em contraponto invertível nos c. 253-257), observa-se novamente ambiguidade entre duas regiões (caracterizando a tonalidade flutuante), agora entre **sm** (Dó menor) e **sdsm** (Fá menor): trata-se da Seção 4, na qual acontece uma reapresentação simultânea e concentrada dos dois temas principais do movimento, T.P.[II-1] e T.P.[II-2]. As tentativas de cada um deles impor sua personalidade temática ao outro, cada qual associado à sua própria harmonia latente, conduz naturalmente a uma textura em tonalidade flutuante, o que é ainda intensificado, neste caso, pelo conflito entre as estruturas métricas mutuamente deslocadas de cada tema:<sup>157</sup> tem-se a impressão de que foi feita uma conciliação “à força” sobre um acompanhamento relativamente mais regular. Em outros termos, o trecho apresenta-se também sobre o que poderíamos chamar, por analogia, de “métrica flutuante”. Tal situação, aliada a um andamento bastante rápido, inviabiliza a construção de um exemplo que resuma, como os anteriores, a descrição da situação.

Este, no entanto, não é o caso do trecho que marca a entrada da 2ª parte de T.P.[I-1] (c.16-21), que apresenta um caso de tonalidade flutuante bastante simples, de fácil transformação em exemplo reduzido, a despeito da textura polifônica imitativa. Como mostra o ex. 47, a harmonia oscila entre as regiões **T** (em intercâmbio modal com **t**) e **sd**, que compartilham do mesmo baixo-pedal *mi* (respectivamente, como tônica e dominante). A saída do pedal, através de ascendência cromática (c. 21), em direção à nota sol surpreende, pois faz a “disputa” tonal ser decidida por uma terceira região, **SM** (que, contudo, é apenas sugerida por sua dominante, com a região **sd** sendo estavelmente estabelecida dois compassos adiante). É interessante notar, subjacentemente, que as diversas inflexões melódicas presentes na linha

---

<sup>157</sup> Para as análises estruturais dos dois temas, ver Almada (2007b, p. 117-21).

principal obscurecem a percepção harmônica, porém não suficientemente para confundí-la: isto se deve ao fato de que quase todas essas inflexões – apesar de algumas delas serem cromáticas e de longa duração – resolvem propriamente em pontos estáveis (com a exceção do *lá* do c. 21 que, no entanto, poderia ser também interpretada como uma antecipação do acorde seguinte).

T.P.[I-1] - 2ª parte

[ap.] [antecip.] [camb.] [ap.] [ap.] [ap.]

\* dissonância livre etc.

T / t I IV VII V I IV I IV III IInp I

sd V I I IV H V I V I bVII VI V IInp IV

(menor) (menor) M<sub>b</sub> V I

SM<sub>b</sub> H V

Exemplo 47 – Parte I / Seção Principal / T.P.[I-1] – 2ª parte (c. 16-22 / e 3)

Guardando algumas semelhanças com a situação musical acima descrita há um interessante trecho em tonalidade flutuante na Parte IV (c.385-388) que merece ser aqui destacado (ver ex. 48).<sup>158</sup>

<sup>158</sup> Por coincidência, a mesma passagem é analisada harmonicamente por Schoenberg (2004, p.147 – ex.131). O autor, no entanto, não pretende discutir em sua análise a questão da tonalidade flutuante, mas apenas exemplificar (ao lado de trechos extraídos de peças de outros compositores) tipos de organizações harmônicas normalmente encontradas em seções formais contrastantes. No caso de seu próprio exemplo, Schoenberg aproveita para comentar as dificuldades da análise de texturas com profusões de linhas carregadas de inflexões melódicas com múltiplo significado (notas de passagem, antecipações, suspensões, sem falar das dissonâncias livres), algo comum no estilo romântico tardio. Esta se tornou uma rara oportunidade de confrontar nosso método de construção de exemplos neste capítulo com a concepção do próprio compositor: após a redução habitual, com a supressão das diversas inflexões apontadas por Schoenberg no trecho, constatamos que nosso resultado coincide, em linhas gerais, com a análise do compositor. Para uma melhor comparação entre ambas as interpretações é necessário fazer duas ressalvas: (1) Schoenberg enumera os compassos a partir do início da Parte IV. Assim, o c. 80 de seu ex. 131 corresponde ao c. 385 de nosso ex.48; (2) A região de Sol maior (aqui identificada como M<sub>b</sub>) – o centro tonal de referência dentro da Parte IV – é tratada no exemplo schoenberguiano como uma tônica provisória (portanto, T), com as demais denominações regionais guardando idênticas proporções intervalares.

Exemplo 48 – Parte IV / Seção Principal / episódio 1 (c. 385-389 / e 81)

A ambiguidade tonal envolve a região central do movimento (**M<sub>b</sub>**) e sua própria região dominante (**DM<sub>b</sub>**) que, por sua vez, oscila entre os modos maior e menor (**vM<sub>b</sub>**), de uma maneira bastante semelhante àquela observada no ex. 47. O trecho em questão forma o primeiro episódio de ligação entre duas entradas do tema principal do Adágio, T.P.[IV-1],<sup>159</sup> firmemente estabelecidas em **M<sub>b</sub>**. Percebe-se no trecho uma engenhosa e sutil estratégia para fornecer contraste harmônico adequado para dois momentos de tonalidade estável e centrada. Temos aqui, portanto, uma aplicação bastante prática da tonalidade flutuante como meio expressivo na integração entre forma e harmonia.

#### VI.2.1.5 Tonalidade suspensa

Parte I: 100-108.

Parte III: 297-302.

Parte IV: 393-397.

Parte V: 463-471, 554-557.

De acordo com nossa análise, a primeira manifestação de tonalidade suspensa no op. 9 acontece no trecho digressivo que fecha a Seção Secundária e introduz a Seção Conclusiva da

<sup>159</sup> Para maiores detalhes a respeito da análise formal do trecho, ver Almada (2007b, p. 145-9)

Parte I (c.100-110). Mais uma vez a textura harmônica parece ter sido empregada apropriadamente em sintonia com a forma: trechos em tonalidade suspensa ajustam-se a processos elaborativos, muitas vezes envolvendo progressões sequenciais e diálogos imitativos (como neste caso). Destacamos para análise a porção final desse trecho (c.106-110), que é no ex. 49 estendida alguns compassos além, de modo abranger também o desfecho do bloco completo.

The musical score for Example 49 is presented in two systems. The first system includes a melodic line at the top and a piano accompaniment below. The melodic line is labeled "linha melódica (excerto)" and features a sequence of notes with dynamic markings [bord.] and [ap.], and a bracket indicating a "(resolução)". The piano accompaniment is divided into two staves (treble and bass) and includes harmonic analysis boxes: NP, T, SDNP, and DNP. The analysis includes Roman numerals (I, VI, II, IV, II, V, bIII, I, IV, II, V, I, V, I, V) and specific chords (Eb°, Dm7(b5), C#7). The second system continues the piano accompaniment with a melodic line above it. The analysis includes boxes for SD and sdSD, with Roman numerals (I, IV, II, I, V, I) and a specific chord (Am7(b5)/C). The melodic line in the second system is marked with "\* dissonâncias livres" and "etc.".

Exemplo 49 – Parte I / final da Seção Secundária (c.106-113 / e 25)



Algumas observações são necessárias: (a) a linha melódica principal, que apresenta no registro agudo resíduos de T.P.[I-2], foi reduzida a seus elementos básicos, pelo fato de suas inflexões obscurecerem a percepção harmônica (comparar com a melodia original); (b) a textura de tonalidade suspensa, propriamente dita, que se caracteriza por uma troca bastante rápida entre regiões, acontece nos três primeiros compassos, envolvendo **NP**, **DNP** (= **SM<sub>b</sub>**, ou Dó maior), **T**, **NP** e **SDNP** (**Si<sub>b</sub>** maior). Em texturas de tonalidade suspensa, dificilmente (como é o presente caso) as regiões percorridas se estabelecem com firmeza, o que deixa o terreno “movediço”: quase sempre preparam a chegada de um ponto mais estável, através de uma cadência incisiva; (c) antes do surgimento de tal cadência, uma sucessão<sup>160</sup> de quatro acordes se apresenta, aparentemente desvinculada da esfera gravitacional de qualquer região: **E<sub>b</sub><sup>o</sup>**, **Bm7(<sub>b</sub>5)**, **C#7** e **Am7(<sub>b</sub>5)**.<sup>161</sup> Os três últimos acordes resultam nitidamente da intensificação rítmica da linha do baixo (baseada no motivo [i-3] – ver o trecho correspondente na partitura), que passa a ser sequenciada cromaticamente (as notas pequenas no ex.49, c.109-110). Trata-se aqui de um típico caso de *roving* que, como já foi dito, não deixa de ser uma categoria especial de tonalidade suspensa (outros exemplos de *roving* serão apresentados no próximo tópico); (d) seguindo-se a esses compassos surge finalmente a cadência que fecha toda a Seção Secundária, possibilitando o retorno à região **SD** (a recapitulação desse trecho – c.463-471 – recebe uma nova continuação em sequência, ganhando mais dois compassos em relação ao original); (e) o acorde cadencial da metade do c.112, com todas suas notas (**si<sub>b</sub>**, **si#**, **ré#**, **fá** e **sol#**) resolvendo por movimentos cromáticos

<sup>160</sup> Empregamos este termo na estrita concepção schoenberguiana, que faz questão de distinguir entre sucessão [*succession*] e progressão [*progression*] de acordes: esta última estaria associada à funcionalidade tonal (mais uma vez optamos por nos reportar ao texto original, no lugar da versão em português, pois julgamos que a tradução proposta para o termo “*sucession*” – “sequência” – pode suscitar confusões com outros usos para a mesma palavra). Ou seja, os acordes de uma progressão relacionam-se mutuamente, ao mesmo tempo que subordinam-se de alguma maneira às relações hierárquicas geradas pela tônica. Já a sucessão é o caso geral, em que os acordes que a formam não precisam necessariamente obedecer a algum esquema funcional. Schoenberg cita como exemplo de sucessão de acordes algumas harmonias da música descritiva (Schoenberg, 1969, p.1).

<sup>161</sup> Como é justificado no Glossário deste trabalho, cifras harmônicas oriundas da terminologia da música popular são aqui empregadas para facilitar a descrição de acordes isolados.

nas componentes do  $I_{6/4}$  de **SD**, é indubitavelmente um acorde errante com função de dominante-da-dominante, ajustando-se à fórmula cadencial já mencionada.<sup>162</sup>

Talvez o caso mais interessante de tonalidade suspensa de toda a *Sinfonia* seja um trecho localizado próximo ao seu final, na recapitulação da 2ª parte da Seção Conclusiva (c. 554-557), formando um contexto harmônico bem diferente do original (ex.50).

The image displays two musical staves with harmonic analysis. The first staff shows a sequence of chords:  $D_b$  (I  $6_4$ ),  $bIII$  (menor),  $mD_b$  (VI),  $I$  (I),  $III$  (III),  $M_b D_b$  (IV),  $IIp$  (IIp), and  $V$  (V). The second staff shows:  $mM_b D_b$  (VI),  $I$  (I),  $\forall$  ( $\forall$ ),  $M_b M_b D_b$  (II),  $IIp$  (IIp),  $bIII$  ( $bIII$ ), and  $I$  (I). Below the staves, there are three sets of annotations:  $(mM_b D_b = np)$ ,  $(M_b M_b D_b = T)$ , and  $(M_b M_b M_b D_b = M_b)$ . A legend at the bottom explains the symbols:  $*$  acorde-bordadura,  $**$  versão enarmônica e invertida de  $(*)$ , and  $(M_b D_b = SM)$ .

Exemplo 50 – Parte V / Coda / seção 4 / recapitulação do diálogo entre de T.S.[I-8] e P.T.[I-6] (c.554-558 / e 110)

Observações: (a) o trecho apresenta-se em configuração sequencial (ainda que não seja estrita), cuja estrutura harmônica é mostrada em redução no exemplo. Surge num ponto inesperado, após a reexposição de P.T.[I-3] (c.551-553). Tal prototema, vindo da região **T** e aproveitando-se da ambiguidade errante da coleção *t.i.-a*, desemboca harmonicamente na

<sup>162</sup> Ver a nota de rodapé nº 142.

remota região  $D_b$  ( $Si_b$  maior) na qual se inicia, justamente, a passagem aqui examinada. Observamos então uma rápida sucessão de regiões, cobrindo um extenso caminho tonal:  $mD_b$  ( $Ré$  menor),  $M_bD_b$  ( $Ré_b$  maior, que é enarmonicamente equivalente a  $SM$ ),  $mM_bD_b$  ( $Fá$  menor, portanto igual a  $np$ ),  $M_bM_bD_b$  ( $Fá_b$  maior, enarmonicamente equivalente a  $T$ , ou seja, retornando tortuosamente ao “ponto de partida” do c.551!) e, finalmente,  $M_bM_bM_bD_b$ , estabilizada através de uma cadência. Com a ajuda do mesmo recurso da simplificação de grafia utilizado nas regiões anteriores, percebemos que o ponto de chegada da sequência pode ser também notado como  $M_b$  ( $Sol$  maior), região sobre a qual é construído o trecho seguinte. É possível perceber nessa passagem um padrão de transformação regional que obedece a uma alternância entre um salto mediântico e a movimentação napolitana, modelo este constituído de três etapas: a região maior de referência é seguida por sua mediantes menor que, por sua vez, torna-se a região napolitana menor em relação ao próximo polo. Este se transforma na região de referência para a sequenciação do padrão, que se desdobra assim estritamente. A ida para  $M_b$  a partir de  $T$  (simplificando a ortografia) aparentemente “quebra” a terceira apresentação do padrão, porém na verdade apenas a abrevia, pois omite a região intermediária (que “deveria” ser  $m$ ), posicionada meio tom acima da região de chegada,  $M_b$ ; (b) dois acordes em especial merecem comentários: o acorde-bordadura do terceiro tempo do c.554 (que ganha uma outra conotação funcional no compasso seguinte) e aquele da cadência que fecha o bloco (terceiro tempo do c.558), um errante com função dominante, resolvendo todas suas vozes de maneira cromática e convergente no I grau de  $M_b$ .<sup>163</sup>

<sup>163</sup> Em *Harmonia* (Schoenberg, 2001) é possível encontrar diversos casos semelhantes àqueles acima analisados, i.e., apresentando trocas extremamente rápidas de regiões em curto espaço de tempo e abrangendo largos arcos tonais (ver especialmente o ex. 211 *a-q*, p. 393-7). Embora Schoenberg não o afirme explicitamente na seção correspondente de seu livro, tais características tão evidentes levam-nos a considerar esses exemplos como excelentes formulações teóricas de tonalidade suspensa.

VI.2.1.6 *Roving*Parte I: 109-110.Parte II: 182-183, 197-199, 223-226, 243-247.Parte III: 303-307, 311.Parte V: 518-519, 560.

Além do curto segmento apresentado dentro do ex. 49 há poucas outras manifestações de *roving* no op.9, sendo as mais expressivas e significativas pertencentes ao território da Parte II. Tais trechos, sempre curtos, caracterizam-se por possuírem uma organização harmônica de alguma maneira simétrica, atuando como uma espécie de ponte entre dois momentos tonais mais estáveis. Os três exemplos seguintes (ex. 51, 52 e 53) fornecem uma comparação dos tipos de *roving* utilizados no Scherzo. Certamente não é casual o fato de todos eles prepararem uma situação formal importante dentro do movimento, respectivamente: a retomada do tema principal (como Subseção a', dentro da Seção 1) e a entrada das Seções 2 (Trio) e 3 (Desenvolvimento), o que sugere um uso consciente das potencialidades de articulação desse recurso harmônico.

The musical score for Example 51 is presented in two staves. The upper staff shows a melodic line with notes and intervals marked as 4J, 3M, 3M, and (etc.). The lower staff shows a piano accompaniment with four measures. Each measure contains a triad in the right hand and a single note in the left hand. The triads are labeled G+ (b9), E+ (b9), B+ (b9), and G+ (b9). The single notes are labeled G, Cm, B, and Em. The intervals between the single notes are marked as 4J, 2m, and 4J.

Exemplo 51 – Parte II / Seção 1 / preparação para a retomada de T.P.[II-1] (c.182-183 / e 43)

Surgindo quase como uma extensão do ambiente predominante em **sm**, (c.181), já que a ele se segue o retorno ao I grau da mesma região na recapitulação do tema,<sup>164</sup> o trecho mostrado no ex. 51 apresenta um esquema simétrico com aspectos bastante interessantes. Há basicamente dois “planos” de acordes: o primeiro deles, hierarquicamente mais importante, dispõe tríades aumentadas com nonas menores acrescentadas num ciclo de terças maiores (ou seja, o quarto acorde é idêntico ao primeiro). Tais acordes (emoldurados em retângulos) apresentam-se originalmente na partitura em arpejos descendentes de colcheias (ver o modelo nas notas pequenas acima da redução), o que aponta para uma sutil ligação de parentesco com a inversão do prototema quartal.<sup>165</sup> Na pauta inferior observa-se a presença de variantes dos mesmos acordes (reduzidos aqui a três vozes), articulando nos mesmos pontos dos compassos (tempos ímpares), intercalados a tríades ora maiores, ora menores, num outro esquema de organização intervalar subordinado ao principal, em virtude das diferentes acentuações métricas de cada plano. As duas linhas evoluem em movimento contrário.

---

<sup>164</sup> Não passa despercebido o fato de que G+(b9) (o primeiro e o quarto acorde da sucessão da pauta superior do ex. 51) pode ser interpretado como uma versão substituta do V grau de **sm**.

<sup>165</sup> O parentesco é ainda mais evidente ao examinarmos as disposições intervalares de cada caso: a sequência de duas terças maiores e uma quarta justa (da tríade aumentada com nona menor) parece abreviar o arpejo das cinco quartas de P.T.[I-I], já que ambas as disposições abrangem entre as pontas, descontada uma oitava no segundo caso, um intervalo de nona menor (comparar o exemplo com a estrutura do prototema quartal). Vê-se assim em ação um extraordinário exemplo de variação em desenvolvimento, cujos infundáveis processos – como é revelado em diversos pontos desta análise – apresentam-se profundamente incorporados à concepção criativa de Schoenberg.

a)

b)

Exemplo 52 – Parte II / preparação para a Seção 2 (c.198-199 / e 46-7)

Culminando um impressionante crescendo de tensão e de intensidade que imediatamente antecede a entrada do Trio (ver ex. 52), o emprego de *roving* parece aqui resultar de uma necessidade vital de exacerbamento dos recursos harmônicos em prol da expressão. A organização simétrica do trecho se apoia na escala cromática ascendente (sabidamente um dos meios mais eficazes de acréscimo de tensão melódica), o que é facilmente percebido.<sup>166</sup> No entanto, como no caso anterior, referências não tão explícitas ao prototema quartal estão solidamente presentes na estrutura harmônica.<sup>167</sup> Como pode ser visto

<sup>166</sup> Deve ser também destacado o movimento contrário entre as duas linhas principais, constituindo um perfeito exemplo do que Leonard Meyer (1989, p. 319) denomina “cunha divergente” [*divergent wedge*]. O autor relaciona tal recurso entre os mais característicos do repertório dos compositores do Romantismo tardio, os quais são cuidadosamente planejados como elementos de articulação e que “sua linearidade essencial os torna fortemente implicativos e direcionados a um objetivo” (“their essential linearity makes them strongly implicative and goal-directed”). Meyer, exemplificando com um trecho da ópera *Tristão e Isolda*, de Wagner, comenta ainda que as cunhas divergentes podem ser completamente cromáticas e até mesmo não-tonais, como que liberadas de relacionamentos sintáticos mais explícitos. Pois este é justamente o caso do trecho da *Sinfonia* acima examinado.

<sup>167</sup> Isso parece ser fruto de um peculiar e, provavelmente, inconsciente senso formal, tendo como objetivo impedir que a ligação com o importante e articulador P.T.[I-1] não se esvaneça da memória do ouvinte durante a

na seção *b* do ex. 52 os três elementos que compõem a textura – a escala cromática ascendente (i), o acorde (j),<sup>168</sup> e o arpejo descendente (k) – guardam em diferentes medidas ligações evidentes com a estrutura intervalar quartal de P.T.[I-1] (não parece ser também coincidência o fato de que, assim como o referido tema, (i) e (k) sejam formados por seis notas). O c.199 reitera o anterior, expandindo-o em um tempo, ocasionando as extensões indicadas, o que por certo se deve a uma intenção de enfatizar e valorizar a subida climática. No que se refere ao emprego de *roving*, observamos na seção *a* do ex. 52 uma situação análoga àquela mostrada no ex. 51, isto é, uma conexão entre dois “territórios” tonais associados à região **sm**, (considerando o nível dos acordes: V como ponto de partida e I<sub>np</sub> como ponto de chegada, com a subsequente resolução sobre o I grau, em concordância com a entrada de T.P[II-1]).

---

Parte II (o prototema só retorna de forma consistente na 2ª “cortina” cadencial, introduzindo a Parte III), mantendo sempre o equilíbrio entre variedade e coerência.

<sup>168</sup> Este acorde, como reconhece Cone (1974, p. 29), é um dos favoritos de Schoenberg, caracterizando-se por sua peculiar estrutura intervalar (em seu texto esse autor o denomina “acorde-x”): quarta justa-trítone. Em nossa dissertação de mestrado, ao tratarmos das estruturas macro e microformal da *Sinfonia*, tivemos a oportunidade de comentar sobre a importância e impressionante recorrência desse conjunto melódico-harmônico num amplo espectro da obra schoenberguiana, que abrange todos os seus períodos composicionais (ver Almada, 2007b, p. 68). Com tal acorde mais uma vez se observa a onipresença do pensamento bidimensional do compositor, já que, ao lado de aplicações verticalizadas, como no presente caso, ele surge também, transposto, como um dos mais importantes elementos motivicos do op.9, a anacruse do tema principal (lá-ré-sol#), entre outras disposições. Na verdade, esse tríplice é altamente significativo não só na obra de Schoenberg, como na dos outros integrantes da chamada Segunda Escola de Viena: Berg e Webern. Ver, por exemplo, os estudos realizados por Menezes (1987, p. 74-80), que o denomina “primeiro arquétipo weberniano”, e Almada (2008, p. 88-9), no qual uma análise da *Sonata para Piano*, op.1, de Berg, associa o referido conjunto de classes de alturas à ideia primordial dessa obra, geradora de quase todo seu material temático.

variante de T.P.[II-1]

a)

etc.

(para  $sm_{\flat}$ )

$sdsm_{\flat}$

*ROVING*

*Dm Ebm Dm F#°*

*Gm Abm Dm Am Bbm*

(constante)

(intensificação / liquidação)

b) T.P.[II-2]

etc.

Exemplo 53 – Parte II / preparação a Seção 3 (c.222-226 / e 49)

Posicionado na conclusão da ponte que antecede a Seção de Desenvolvimento da Parte II, o trecho mostrado no ex. 53 apresenta uma situação de *roving* um tanto diferente das duas anteriores. Aqui, uma linha melódica no registro grave, fazendo alusão a elementos do tema do Scherzo (T.P.[II-1]), é acompanhada por acordes em quiálteras (reduzidas aqui, por motivo de simplificação, para semínimas), aparentemente sem significado funcional. Examinando mais minuciosamente a sucessão de acordes, observamos uma interessante e subliminar referência ao tema do Trio (T.P.[II-2]): comparando as seções *a* e *b* do ex. 53 é possível perceber que os acordes refletem a harmonização em bloco do início da linha melódica do referido tema, transposta por semitom ascendente (i.e., considerando os baixos dos acordes como referência). A harmonização não é por inteiro paralela,<sup>169</sup> porém segue um padrão claramente simétrico: os três primeiros acordes – todos menores – permanecem como um bloco constante durante a sequenciação, correspondendo ao arco melódico do tema,

<sup>169</sup> Apenas um acorde – o quarto da sequência – foge à disposição intervalar interna de tríade menor, apresentando-se como diminuto ( $F^{\#^{\circ}}$ ). Talvez isso se deva a algum erro de cópia, de revisão ou de impressão, já que não encontramos qualquer razão palpável para uma preferência pela nota *dó* na linha do violoncelo em lugar de um mais lógico *dó#* (c.f. c. 223 da partitura – Schoenberg, 1924, p.52).



igualmente constante,  $mi_{\flat}$ - $f\acute{a}_{\flat}$ - $mi_{\flat}$ . Intercalando-se a esses blocos, uma linha cromática intermitente (também harmonizada), seguindo fielmente o contorno do tema, ascende de  $f\acute{a}\sharp$  a  $si_{\flat}$ . No c.225 inicia-se um processo de liquidação e intensificação rítmica, com o bloco de acordes  $Dm-E_{\flat}m-Dm$  sendo reduzido a apenas um ( $Dm$ ). A subida climática leva – desta vez sem qualquer cadência perceptível – ao início da próxima Seção, num movimento que lembra um pouco (talvez pelo contorno de escala cromática) aquele apresentado no ex.52.

Tendo já sido devidamente analisada a sexta e última das classes de texturas tonais – a das “cortinas” e “semicortinas” (ver p. 69-85), podemos passar diretamente para o exame dos trechos em texturas não-tonais, ou ZIT’s.

## VI.2.2 Texturas não-tonais

### VI.2.2.1 Orientadas pela polifonia

Parte I: 78-81, 93-95, 119-123, 157-159.

Parte II: 184-191, 229-236, 266-273.

Parte III: 293-295, 308-310, 319-334.

Parte IV: 430-434.

Parte V: 441-444, 455-462, 484, 505-507, 532-533.

São em número relativamente alto, em comparação com os casos anteriores, ficando atrás apenas das texturas tonais estáveis. Isso acontece pelo fato, já mencionado, de que, em quase todas as situações acima listadas, a indeterminação não resulta de uma busca intencional por ambientes não-tonais (como o que acontece com o emprego das texturas em tons inteiros e em quartas, como será visto), mas unicamente da complexidade polifônica. No caso geral desse tipo de textura são contrapostos temas (em formatos originais, variados ou

em fragmentos representativos), na maioria das vezes não compatíveis (nos mais variados graus) quanto aos critérios da harmonia tonal, criando uma polifonia virtualmente linear (os acompanhamentos, subordinados a uma ou a várias das ideias principais envolvidas, aumentam o grau de complexidade da textura, dependendo de suas próprias harmonias latentes e do número de inflexões melódicas – livres ou não – empregadas).<sup>170</sup> Esse “contraponto de temas”<sup>171</sup> mostra-se também como um balão de ensaios para as práticas schoenberguianas futuras: uma espécie de paroxismo da horizontalidade, de suplantação da relação simultânea pelos caminhos individuais, que contribui por seu lado para a diluição das forças gravitacionais da tonalidade.

Devido a tudo isso, perde um pouco de sentido a tentativa de elaborar para tais trechos polifônicos exemplos em redução, como aqueles feitos para as texturas tonais: a própria partitura fornece os elementos suficientes e necessários para seu entendimento. Destacaremos, contudo, talvez o caso mais emblemático desse tipo de polifonia (ver ex. 54): o cânone a três partes a partir do tema T.S.[I-3], dentro no Desenvolvimento (c.319-324, trecho que é repetido em contraponto invertível nos compassos subsequentes, 325-331).

---

<sup>170</sup> Por tais características é possível que surja uma objeção em relação à nossa opção tipológica, em prol de uma classificação destas texturas numa posição intermediária, entre as tonais e as não-tonais: afinal, elas soam desvinculadas de um centro não por sua “vontade”, mas pela heterogeneidade (ou uma quase incongruência) harmônica de seus conteúdos. Por outro lado, também não poderiam ser consideradas variantes tonais, como é o caso das tonalidades flutuante e suspensa e do *roving*, todas estas, de um modo ou de outro, referindo-se a um centro ainda que ambíguo ou latente. No entanto, defendemos nossa posição pela categoria “não-tonal” com base no critério da simplicidade (evitando, assim, a criação desnecessária de uma nova classe de texturas): essas texturas polifônicas específicas *não soam* como tonais, sendo portanto classificadas entre as não-tonais.

<sup>171</sup> Tal tipo de tratamento Schoenberg herdou diretamente de Wagner. Ao citar os aspectos composicionais característicos de seus mais reconhecidos mestres – Bach, Mozart, Beethoven, Brahms e Wagner –, Schoenberg (1984, p.174) menciona a respeito deste último que lhe devia “a possibilidade de considerar temas e motivos como se eles fossem ornamentos complexos, de tal maneira que possam ser usados contra harmonias de um modo dissonante” (“The possibility of regarding themes and motives as if they were complex ornaments, so that they can be used against harmonies in a dissonant way”).

modelo

x "inv" / x (= y) z seq / y (2m asc.)

**sdsd** I H (?) I IInp (?) **NP** V (?)

**T** V I V

RESPOSTA 2 (6M asc. / 2 tempos) seq. 3M asc.

RESPOSTA 1 (5J asc. / 2 tempos) seq. 3M asc.

**sdsd** (I) bVII I **dor** (I) bVII I (?)

PROPOSTA (Cânone estrito)

seq. 3M asc. \*

dim. e ampliação / z (= w) seq. / y (2m asc.) w (ampliado)

t.i.-a t.i.-b etc.

**D / v** ♯(?) I (?) **M / m** ♯(?) I (?)

**NPNP** V (?)

seq. dim. e red. seq. red.

v I

**D<sub>b</sub>** I (?) IInp (menor) **sdsd** I H (?)

seq. dim. e red. (4J asc.) seq. red. (3m asc.)

(Cânone não-estrito)

\* notas modificadas em relação ao modelo PROPOSTA / RESPOSTAS

Em lugar de uma redução, foram mantidas todas as linhas com seus respectivos conteúdos melódicos, visando apenas numa organização mais conveniente para os presentes propósitos analíticos. O cânone (distribuído entre as duas pautas inferiores) se apresenta destacado da única linha de acompanhamento (na pauta superior). Com o objetivo de demonstrar como a complexidade harmônica do conjunto é resultante da mistura de elementos heterogêneos, foram elaboradas duas análises, como se fosse possível perceber os dois planos isoladamente. Abordemos cada qual em separado: no plano inferior observamos de início um planejamento semelhante ao de um cânone a três partes barroco, com a proposta sendo imitada a distâncias regulares de dois tempos, e a intervalos de quinta justa ascendente e sexta maior ascendente (não nos escapa o fato de que as três notas iniciais da proposta e das duas respostas formam a tríade de Fá maior, o que é tonalmente compatível com a região imediatamente anterior à entrada do cânone, **sdsd**, Ré menor). A estrutura da proposta (e, conseqüentemente, das respostas) consiste em um modelo baseado na primeira frase de T.S.[I-3], seguido de uma sequência quase literal por terça maior ascendente (há algumas notas modificadas, indicadas no exemplo por asteriscos) e por duas outras sequências livremente reduzidas (por diminuição aproximada). Podemos considerar ainda o cânone subdividido em dois segmentos: o primeiro estrito (abrangendo apenas o modelo da proposta) e o outro não-estrito (com as três sequências mencionadas). Levando em conta apenas o segmento estrito, observamos que a harmonia gerada pelo cânone faz sentido tonal, em **sdsd**, o que parece também se estender naturalmente à primeira seqüenciação da proposta, levando o contexto proporcionalmente à região situada uma terça maior acima, ou seja, **dor** (Fá# menor). No entanto, as notas modificadas, em conjunção com o início da “convivência” com as sequências reduzidas (com suas próprias modificações, que passam então a proliferar), começam a criar uma espécie de contradição entre o esperado (i.e., modulações seguindo um ciclo de terças maiores) e o que se passa de fato. Temos, portanto, uma gradual

“destonalização” (se é que é possível tal termo) da textura, partindo do mais claro ao mais confuso.

O plano superior, formado pela única linha de acompanhamento,<sup>172</sup> é inteiramente distinto do cânone, tanto no aspecto “ideológico” (é baseado nos principais motivos de T.P.[I-1]),<sup>173</sup> quanto no harmônico, como mostra a análise. Embora, à primeira vista, pareça ser um contrassenso examinar harmonicamente um linha isolada de seu contexto, neste caso específico isso se torna uma estratégia metodológica de grande utilidade. Lembremos que o trecho em questão pertence à seção de Desenvolvimento, num ponto da obra, portanto, em que as ideias temáticas estão plenamente consolidadas na memória do ouvinte. É inegável que as implicações harmônicas originais de certos fragmentos motivicos (principalmente aqueles de mais forte significado) não podem ser descartadas. É o caso do motivo [i-3] – a anacruse do tema principal – que surge não só nas mesmas alturas originais (lá-ré-ré), como seguida do mesmo apoio métrico, na nota sol#. Como foi visto no ex. 46, tal “gestual” melódico (que é diversas vezes retomado durante toda a obra, sempre com mesmo significado) está solidamente associado à cadência V-I na região **T**, mesmo com a inversão melódica do arpejo, como é aqui o caso. A sequenciação literal por intervalo de semitom ascendente deste último fragmento faz com que automaticamente percebamos o mesmo tipo de movimento no nível regional, ou seja, de **T** para **NP**. Observa-se ainda um aumento da complexidade da textura que resulta da inclusão de um pequeno trecho de *t.i.-a* em continuidade ao fragmento sequenciado. A conclusão cromática, na ausência de outros elementos definidores (não nos esqueçamos que em nossa análise os planos do cânone e do acompanhamento foram

---

<sup>172</sup> Empregamos “acompanhamento” apenas para distinguir mais simplesmente os planos, já que se trata de uma linha de modo algum subordinada ao cânone. Pelo contrário, ambos os planos se equivalem hierarquicamente.

<sup>173</sup> Embora pertença mais propriamente ao escopo de nossa dissertação de mestrado (Almada 2007b), a análise da estrutura formal dessa linha revela mais uma vez a magnífica capacidade de Schoenberg para moldar o material temático e motivico segundo suas intenções, tornando este caso mais um exemplo de requintada utilização dos princípios composicionais da variação em desenvolvimento: ver, por exemplo, como (z) se transforma no motivo [i-2] ou como o movimento escalar em tons inteiros que forma o esqueleto estrutural da primeira frase de T.P.[I-1] surge inesperadamente em (w).

hipoteticamente isolados), sugere um movimento de sensível-tônica provisória, neste caso representando o complexo regional **D/v**. Nova sequenciação cromática implica as regiões **NPNP** (Sol<sub>1</sub> maior, ou, enarmonicamente, **S/T**, Fá# maior) e, resultando de uma ampliação de quatro notas de *t.i.-b*, **M/m** (Sol# maior / Sol# menor).

Cada esquema tonal – do cânone e do acompanhamento – é específico ao seu plano correspondente (e, ainda assim, como já visto, ambos são internamente bastante complexos), não sendo em nenhum momento mutuamente compatíveis. Embora o possa parecer, certamente não se trata aqui de textura politonal: como se sabe, a politonalidade resulta do soar simultâneo de duas ou mais melodias de relativa simplicidade harmônica (muitas vezes diatônicas em seus próprios termos), cada qual, solidamente associada a um determinado centro tonal. No caso de nosso exemplo cada um dos dois plano é, por si só, ligado a um contexto de grande complexidade tonal (incluindo ambiguidades e situações harmônicas elípticas). Esse tipo de textura, como já foi discutido – uma radicalização da prática composicional wagneriana assim levada às últimas consequências –, nada tem de fortuito: trata-se de uma nova maneira de expressão desenvolvida por Schoenberg, perfeitamente condizente ao território formal-harmônico no qual está inserido o trecho. Em outras palavras, essa espécie de protoatonalismo concilia as necessidades de diversos processos em plena expansão na *Sinfonia de Câmara*: do próprio conceito de forma-sonata, da elaboração motivico-temática (principalmente através da variação em desenvolvimento) e dos novos meios de expressão harmônica criados.

---

### VI.2.2.2 Orientadas pela escala de tons inteiros (coleções *a* e/ou *b*)

Parte II: 192-196, 259-261, 263-265\*

Parte III: 335-354, 355-360\*

Parte V: 485-487, 547-550\*\*

\* trechos de ação combinada de *t.i.-a* e *t.i.-b*

\*\* único trecho de atuação de *t.i.-b*

Como se constata, a Parte III detém a maior extensão das ZIT's do op.9. Isso parece resultar do cuidadoso planejamento harmônico da obra, já que o Desenvolvimento é, sem dúvida, o espaço mais propício para as inovações harmônicas de maior porte introduzidas pelo compositor. Interessa-nos especialmente o longo trecho em “active” de tensão – a Seção 3 da Parte III<sup>174</sup> – que leva ao clímax de toda a *Sinfonia*. Podemos subdividir essa passagem de 29 compassos de extensão (c.335-363) em quatro *situações*:<sup>175</sup> a primeira delas é caracterizada por um gradual domínio de todo o ambiente harmônico pela coleção *t.i.-a*, expropriando-o aos poucos das relações funcionais com um centro (c.335-352). Como que numa luta com um oponente de quase mesma força, *t.i.-a* progride lentamente em ondas, tomando terreno (e eventualmente cedendo parte dele) até por fim tornar-se hegemônico, o que marca a entrada da segunda *situação*, de curtíssima extensão (c.353-354). Na terceira *situação* são alternadas as duas coleções da escala de tons inteiros, o que representa, em suma, a saturação da totalidade cromática, coincidindo também com diversas entradas sequenciais do prototema quartal (c.355-360). Pela primeira vez estão em plena ação simultânea as duas forças não-tonais (as quartas e a escala de tons inteiros, em suas duas coleções): é o trecho de

---

<sup>174</sup> Deve-se registrar que toda a tensão do trecho resulta da precisa combinação entre as dimensões harmônica e microformal. Para uma melhor compreensão das derivações temático-motívicas presentes na Seção 3 ver Almada (2007, p. 140-4).

<sup>175</sup> A escolha desse termo para designar uma subdivisão específica do longo trecho que será a seguir examinado, desconsiderando (é importante frisar: apenas aqui) a segmentação adotada na análise formal, deve sua razão às condições peculiares de sua estrutura harmônica que, como será constatado, chega a extrapolar as fronteiras territoriais pré-estabelecidas.

maior densidade (em todos os aspectos) da obra, o seu verdadeiro ponto culminante. No refluxo que se segue – a quarta *situação* (c.361-363) – o ambiente é súbita e completamente dominado pelas quartas justas, que permanecem ainda durante a codeta (c.364-367) e a transição (c.368-373) que leva à 2ª “cortina” cadencial (c.374-377) e, subsequentemente, à Parte IV.<sup>176</sup>

Podemos ainda detalhar essa subdivisão básica na busca de informações pertinentes para o melhor entendimento do processo. A primeira *situação* apresenta três segmentos bem definidos: (a) o tema T.S.[I-3] (c.335-338), vindo da Seção 2 do Desenvolvimento – na qual foi o ator principal – dialoga em contraponto com os temas T.P.[I-1] e T.P.[II-1] (este desdobrado em duas linhas em cânone), os três variados e adaptados à coleção *t.i.-a* (ver o esquema básico do trecho no ex. 55 – por motivos de clareza foram omitidas as linhas subordinadas de acompanhamento). Como que ainda “tomando pé” na situação, as versões em tons inteiros apresentam algumas “falhas” (indicadas por asteriscos no exemplo), que se comportam semelhantemente a inflexões cromáticas tradicionais (incluindo algumas “livres”). Após um breve interlúdio (c.339-340), o mesmo trecho é retomado em sequência por intervalo de segunda maior ascendente, com acréscimo de uma pequena extensão (c.341-346).

---

<sup>176</sup> Mahnkopf (1994, p.131-6) apresenta uma abordagem sobre o planejamento harmônico da Seção 3 do Desenvolvimento que, em linhas gerais, assemelha-se à nossa, ainda que de maneira menos detalhada. Na terminologia do autor, a harmonia dessa Seção final subdivide-se em três sistemas [*Systeme*], que se sucedem no domínio do ambiente tonal. Inicia-se num sistema de harmonia alterada [*Alterationsharmonik*], herdado das Seções anteriores, que entra em declínio simultaneamente a um gradual predomínio do sistema harmônico em tons inteiros [*ganztönige Harmonik*] que, após tornar-se hegemônico (no número de ensaio 75), subitamente “modula” para o sistema harmônico quartal [*Quatenharmonik*] (número de ensaio 76).



T.S.[I-3] (frase 1)

T.P.[II-1] frases 2 e 3)

cân. a 9ª

T.P.[II-1] frases 2 e 3)

T.P.[I-1] (frases 1 e 2)

t.i.-a

(seq.)

etc.

Exemplo 55 – Parte III / Seção 3 / 1ª situação / segmento (a) (c.335-337 / e 71)

No segmento (b) (c.346-350) o tema do Scherzo é substituído na trama polifônica pelo tema cadencial, T.S.[I-1]. Apesar de continuar no foco central um contraponto triangular de ideias temáticas (além de T.S.[I-1], foram mantidos, em relação ao segmento anterior, os temas T.P.[I-1] e T.S.[I-3]), a densidade da textura aumenta em decorrência da proliferação de linhas de acompanhamento derivadas de elementos do tema principal. O ex. 56 destaca a interrelação contrapontística dos três temas atuantes no trecho (mais uma vez são omitidas as linhas subordinadas). Como pode ser observado, as duas entradas de T.P.[I-1] são quase inteiramente construídas em *t.i.-a* (com a exceção das duas bordaduras cromáticas da segunda frase, *sol* e *lá* – compassos 348 e 349), enquanto que um número bem maior de inflexões acontece em ambas as apresentações de T.S.[I-1] (ver especialmente no c. 347 as quatro notas consecutivas – *lá*, *mi*, *ré*, *dó* –, que formam um “enclave” de *t.i.-b*). A única entrada de T.S.[I-3] é uma exata transposição por intervalo de sexta menor descendente em relação à apresentação mostrada no ex. 55, o que concede a ambas as variantes temáticas uma idêntica configuração de inflexões.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a treble staff and a piano accompaniment. The treble staff is labeled 'T.P.[I-1]' and contains a melodic line with triplets and asterisks. The piano accompaniment has a right hand labeled 'T.S.[I-1]' and a left hand labeled 'T.S.[I-3]'. The second system continues the musical themes, with the treble staff showing further development of the 'T.P.[I-1]' theme and the piano accompaniment showing the 'T.S.[I-1]' and 'T.S.[I-3]' themes. The notation includes various musical symbols such as triplets, asterisks, and a dashed line indicating continuation.

Exemplo 56 – Parte III / Seção 3 / 1ª situação / segmento (b) (c.346-350 / e 73)

Sobrepondo-se ao final desse trecho surge o segmento (c) (c.350-352). Aqui a textura contrapontística dos temas segue em sentido contrário à tendência de aumento da densidade, sendo reduzida a apenas duas ideias principais: T.P.[I-1] e T.S.[I-3] (embora a primeira delas supere em muito a segunda em relação aos desdobramentos e às linhas de acompanhamento que lhes são subordinadas: em suma, quase todo o material genético que forma a passagem deriva direta ou indiretamente de T.P.[I-1]). O ex.57 resume as principais manifestações desse diálogo temático que fecha a primeira *situação* da Seção 3.

T.S.[I-3] (etc.)

T.P.[I-1] (frase 2 - continuação do ex. 56) (etc.)

T.P.[I-1] (frases 1 e 2) (etc.)

T.P.[I-1] (frase 1 - invertida) seq. 2M asc. t.i.-a

Exemplo 57 – Parte III / Seção 3 / 1ª situação / segmento (c) (c.350-352 / e 74)

A linha de T.S.[I-3] é novamente uma transposição literal em relação ao modelo apresentado no ex. 55, desta vez por intervalo de quarta aumentada ascendente.<sup>177</sup> T.P.[I-1] se subdivide em novas manifestações: ainda mantendo a ideia principal (composta pelas duas frases iniciais do tema), remanescente dos segmentos (a) e (b), surge uma versão invertida e reduzida à primeira frase (portanto, integralmente em *t.i.-a*: a omissão da segunda frase faz com que também desapareçam as bordaduras cromáticas, únicas notas da linha do tema até então “discordantes” em relação ao ambiente em tons inteiros). Essa gradual redução das extensões temáticas, associada ao aumento da densidade geral (através da multiplicação de linhas de acompanhamento), revela o criterioso planejamento de Schoenberg para o desfecho climático do Desenvolvimento, através da progressiva liquidação das ideias, depurando-as seguidamente até restar, no final de todo o percurso, apenas seus elementos primordiais: os motivos [i-3] e [i-1].

<sup>177</sup> Ou seja, ambas as transposições – nos exs. 56 e 57 – foram realizadas a partir de intervalos pertencentes à coleção *t.i.-a*, o que resulta, em última análise, na manutenção das relações funcionais entre o fragmento temático e o contexto harmônico gerado pela escala de tons inteiros.

Neste ponto, porém, o processo liquidativo ainda se encontra em pleno andamento. No compasso seguinte, a saída de cena de T.S.[I-3] coincide com o completo domínio do ambiente harmônico pela coleção *t.i.-a*: em outros termos, a hegemonia tonal (que progredia em sentido “ascendente”) ocorre no exato instante em que se dá a hegemonia “ideológica” (que vinha em sentido “descendente”, com a redução no número de temas, de três para um), com o predomínio total de T.P.[I-1]. Esse trecho de forte significado harmônico-formal é justamente a segunda das três *situações* da Seção 3 (c.353-354). Trata-se de um perfeito exemplo de integração das dimensões horizontal (o tema principal, “explodido” em inúmeros fragmentos, que interagem simultaneamente) e vertical (a almejada “purificação” do ambiente harmônico em tons inteiros, que por fim se instaura).

Segue-se imediatamente a essa curta passagem a terceira situação da Seção 3 (c.355-360) – o clímax do Desenvolvimento –,<sup>178</sup> no qual prossegue o processo de liquidação do tema principal (com todas as suas diversas manifestações reduzidas à primeira frase, nos aspectos reto e inverso), que se desenrola sobre uma alternância das duas escalas de tons inteiros. No entanto, o principal ator da passagem passa a ser o prototema quartal, entrando inesperadamente em diálogo com a textura expandida em tons inteiros (que alcança o total cromático, com a combinação das duas coleções da escala). O ex. 58 apresenta a estrutura básica da passagem (com o objetivo principal de destacar os aspectos harmônicos envolvidos – em suma, o foco desta análise –, as diversas linhas derivadas de T.P.[I-1] foram reduzidas apenas ao essencial).

---

<sup>178</sup> Leonard Meyer (1989, p. 305) introduz o termo “clímax sintático” [*syntactic climax*], afirmando que sua localização costuma estar, não próximo ao final, mas em um ponto localizado a cerca de 2/3 da extensão de uma peça de maiores proporções (e na metade em peças mais curtas). É, a grosso modo, o que acontece com a *Sinfonia*, no trecho aqui descrito.

T.P.[I-1] (fr.1 / inv.)

T.P.[I-1] (fr.1 / reto)

T.P.[I-1] (fr.1 / reto.)

harmonia - plano de T.P.[I-1]:

t.i.-a (1 tempo) t.i.-b (simile) t.i.-a t.i.-b t.i.-a (2 tempos) t.i.-b (1 tempo) t.i.-a (4 tempos)

P.T.[I-1] (reto)

P.T.[I-1] (inv.)

"P.T.[I-1]" (inv.)

harmonia - plano de P.T.[I-1]:

4-F6 t.i.-a

3

t.i.-b t.i.-a t.i.-b t.i.-a (1 tempo) t.i.-b (2 tempos) t.i.-a (1 tempo) t.i.-b t.i.-a t.i.-b t.i.-a t.i.-b

P.T.[I-1] (inv.)

dim. / P.T.[I-1] (reto)

P.T.[I-1] (inv.)

4-E6 4-E6

Exemplo 58 – Parte III / Seção 3 / 3ª situação (c.355-361 / e 75)

A organização harmônica do trecho é notável, revelando uma associação íntima entre elementos temáticos que – numa abordagem inicial – seriam harmonicamente inconciliáveis. No ex. 58 esses elementos são separados convenientemente em dois planos: aquele derivado de T.P.[I-1] (as duas pautas superiores) e o das linhas baseadas em P.T.[I-1] (pautas inferiores). A estrutura formal é bastante clara: ambas as ideias relacionam-se internamente como cânones, alternando versões retas e inversas. No caso do plano superior, a simetria propiciada pelas coleções *a* e *b* da escala de tons inteiros faz com que as linhas derivadas sejam imitações literais e progridam em contorno cromático (ascendente ou descendentemente, de acordo com a orientação das versões). No caso do plano do prototema quartal, após uma primeira imitação literal por inversão (também aproveitando-se da simetria interna da sequência de quartas), surge inesperadamente uma versão de P.T.[I-1] invertida, porém modificada (identificada por aspas no exemplo), na qual as notas que compõem o arpejo quartal são substituídas pelas seis componentes de *t.i.-a*, numa perfeita simbiose entre os dois universos. Em relação à harmonia, uma primeira abordagem em separado dos dois planos revela os seguintes aspectos: (a) as linhas derivadas de T.P.[I-1] obedecem um esquema métrico de alternância entre as duas coleções da escala de tons inteiros. No início, essa alternância é regular, acontecendo a cada mudança de tempo, porém no c. 366, com a entrada de *t.i.b*, passa momentaneamente à duração de uma mínima,<sup>179</sup> retornando em seguida à configuração normal. Contudo, o compasso seguinte é inteiramente construído em *t.i.-a* (portanto, com duração de semibreve). A alternância regular a cada semínima retorna no c.368, com uma análoga expansão de *t.i.-b* para dois tempos acontecendo no início do c.369; (b) o plano inferior – das linhas derivadas de P.T.[I-1] – segue uma outra lógica, devidamente

<sup>179</sup> A homogeneidade harmônica das diversas linhas derivadas do tema principal é mantida em todas as alternâncias: em outras palavras, os momentos das trocas entre as coleções são obedecidos verticalmente por todas as vozes da textura. No entanto, uma única exceção é observada, o que nos faz conjecturar sobre a possibilidade de um equívoco do compositor: no c. 366, segundo tempo, a nota *mi* (segunda linha, pauta superior), pertencente a *t.i.-a*, entra em conflito com o ambiente em *t.i.-b* seguido pelas demais linhas (na partitura a nota em questão é tocada pelo segundo violino. Há também, simultaneamente, um *sol#*, na viola, que se encontra na mesma situação).

apropriada ao conteúdo das manifestações do prototema: cada entrada impõe ao ambiente harmônico do plano sua própria coleção constituinte. Temos assim, em sequência, 4-F6, *t.i.-a* (resultado da convergência vertical entre ambos os planos) e 4-E6, que é então seguidamente reprisado. Como pode ser observado, as alternâncias de ambiente acontecem neste plano por superposição, aproveitando-se da momentânea coincidência de conteúdo na interseção das coleções; (c) o esquema harmônico do plano quartal revela uma interessante e, a princípio, improvável associação entre o ambiente quartal e a relação napolitana.<sup>180</sup> O ex. 59 mostra que essa associação acontece em diferentes níveis: não só entre a primeira e a última nota dos arpejos quartais (*sol*–*fá* em 4-F6 e *fá*–*mi* em 4-E6), mas também entre as fundamentais dos dois primeiros hexacordes (*fá*–*mi*) e mesmo considerando apenas as duas manifestações “normais” do prototema (i.e., 4-F6 e 4-E6). É interessante perceber na verticalização dos arpejos um esquema bastante semelhante àquele utilizado no início das “cortinas” cadenciais, com o encadeamento cromático entre as notas distintas do acorde quartal e o de tons inteiros. Sob esse mesmo ponto de vista, é também relevante destacar o intervalo harmônico de nona menor entre o *fá* agudo e o *mi* grave (ou seja, a relação napolitana em pleno aspecto vertical), resultante das finalizações simultâneas de duas versões de P.T.[I-1] (ver ex. 58, c.361): uma delas por inversão e em semínimas, e a outra reta e em diminuição, em quiálteras (incorporando, portanto, a figuração rítmica característica da anacruse de T.P.[I-1]).

---

<sup>180</sup> A relação napolitana, legítima “representante” dos ambientes tonais da *Sinfonia*, infiltra-se aqui, após a longa ZIT da qual faz parte o trecho em questão, não só como velada reminiscência desse importante elemento estrutural, mas também, por certo, para preparar o iminente retorno à “normalidade” tonal.

\* relação napolitana entre as pontas do voicing

4-F6 (c. 355-356)      t.i.-a (c. 356-358)      4-E6 (c. 358-361)

Exemplo 59 – Continuação do ex. 58: detalhamento harmônico do plano quartal

A aparente incompatibilidade harmônica entre os dois planos (que, afinal, soam simultaneamente) é desfeita num exame mais detalhado. Como argutamente aponta Catherine Dale (2000, p.26), um corte transversal a partir de qualquer uma das notas das diversas entradas de P.T.[I-1] revela uma homogeneidade de ambiente harmônico, ora em *t.i.-a*, ora em *t.i.-b*.<sup>181</sup> Revela-se assim a razão de Schoenberg ter empregado ambas as coleções da escala em sucessão: elas, em última análise, subordinam-se ao elemento quartal (quartas justas sucessivas, ascendentes ou descendentes, fornecem alternadamente notas de *t.i.-a* e *t.i.-b*). O ex. 60 torna explícito esse complexo e engenhoso planejamento harmônico (para uma maior clareza na visualização das relações harmônicas, as notas das versões do prototema foram mantidas no âmbito de uma oitava).

<sup>181</sup> Na verdade, devido às superposições das entradas canônicas do prototema, algumas notas (assinaladas com asteriscos no ex. 60) entram em conflito com o ambiente geral. Contudo, esses choques são quase desprezíveis diante do todo, soando como antecipações convencionais.



voicings resultantes de "corte transversal":

apresentações de P.T. [I-1]:

Exemplo 60 – Continuação do ex. 58: associação harmônica dos dois planos (c. 355-370 / e 75-7)

A mudança de orientação do ambiente harmônico – dos tons inteiros para as quartas justas – envolve os trechos seguintes ainda pertencentes à Parte III da *Sinfonia*, que serão, portanto, examinados no próximo tópico.

#### VI.2.2.3 Orientadas pelo intervalo de quarta justa

Parte I: 5.

Parte I: 5.

Parte II: 237-239, 274-278.

Parte III: 361-373.

Parte IV: 407-410.

Parte V: 472-474.

A quarta e última *situação* da Seção 3 do Desenvolvimento, marcado pela completa ocupação do ambiente harmônico pelas quartas justas (c.361-364), se desenvolve sobre uma mesma harmonia, 4-E6 (já prenunciada no trecho anterior). Em sua análise, Frisch (1993, p.244) afirma que nesse instante acontece uma espécie de congelamento do *motto* sobre o hexacorde quartal a partir de *mi*. De fato, com esse gesto, de função análoga àquela de um pedal tradicional, Schoenberg parece pretender frear o violento ímpeto que levou ao ponto climático precedente, deslocando o peso gravitacional sobre 4-E6, que se apresenta aqui como uma espécie de versão quartal do acordeônico (a ênfase na fundamental *mi* é suficiente para que se perceba a relação). Sobre essa harmonia o prototema P.T.[I-1] é desdobrado em várias versões rítmicas, resultando numa superposição de diferentes planos temporais.<sup>182</sup> O mesmo ambiente harmônico é estendido à codeta da Parte III (c.364-367), numa textura, porém, menos densa, com menos linhas do que a precedente. Na passagem seguinte, a ponte para a Parte IV (c.368-377), na qual uma entrada desacompanhada de P.T.[I-1] coincide com a troca de andamento (para *adágio*), surge finalmente uma mudança na harmonia quartal, após dez compassos sobre 4-E6 (uma “eternidade”, considerando o dinamismo do ritmo harmônico da obra): reaparece então (no c.369) 4-G6 que, não por acaso, representa o hexacorde quartal que inicia a *Sinfonia* (ver c. 2). Esse retorno se explica facilmente se considerarmos que o trecho tem a função de preparar a 2ª “cortina” cadencial (c.374-377) que, ao mesmo tempo, marca a volta da funcionalidade tonal e articula a troca de movimentos.<sup>183</sup> O ex. 61 resume o interessante e altamente complexo planejamento harmônico da ponte.

---

<sup>182</sup> Ver Almada (2007, p. 143) para mais informações sobre as implicações temático-formais desse trecho.

<sup>183</sup> Segundo a terminologia de Meyer (1989, p. 304), a brusca mudança de ambiente nesse trecho da *Sinfonia*, antecedendo a 2ª “cortina” cadencial, é um exemplo do processo de “reversão” [*reversal*], “no qual ambiguidades são resolvidas e relações instáveis são substituídas por padrões estáveis e de boa-formação” (“(...) in which ambiguities are resolved and unstable relationships are replaced by stable, well-formed patterns”).

(ligação harmônica com o trecho anterior)

(início da 2ª "cortina")

c.368 c.369 c.370-371 c.372 c.373

4-E6 4-G6 4-G#6 4-C#6 4-F#6 4-B6 4-E6 4-A6 4-D6 4-G6

P.T.[I-1] (expandido em mais uma quarta - 4-D7)

4-E3 4-A3 4-D3 4-D4 4-D5 4-D6 4-G6

(expansão)

Exemplo 61 – Parte III / estrutura harmônica da ponte para a Parte IV (c.368-373 / e 77)

Como se pode perceber, existem dois planos distintos de acontecimentos quartais superpostos: no primeiro deles (simplificando a visualização da harmonia, todas as linhas deste plano foram verticalizadas) o acorde principal do trecho – 4-G6 – é prolongado (no sentido analítico schenkeriano/salzeriano<sup>184</sup>) através do percurso do mesmo *voicing* quartal dentro de um ciclo ampliado de seis quartas justas, a partir de sua transposição por semitom ascendente (4-G6):<sup>185</sup> 4-C#6 / 4-F#6 / 4-B6 / 4-E6 / 4-A6 / 4-D6 / 4-G6. O retorno ao mesmo ponto de partida coincide com o primeiro membro cadencial da 2ª “cortina”, que prossegue como já foi analisado. O segundo plano é subordinado a uma apresentação horizontal de P.T.[I-1] (uma nova sequência da linha iniciada no c. 368, desta vez, por intervalo de trítomo),

<sup>184</sup> Referências ao compositor e teórico austríaco Heinrich Schenker (1868-1935), criador do método atualmente denominado análise schenkeriana, e a um de seus mais bem sucedidos seguidores, o musicólogo austroamericano Felix Salzer (1904-86), autor do influente livro *Structural Hearing*, no qual desenvolve algumas das ideias originais de Schenker, trazendo-lhes novas formulações conceituais e terminológicas, bem como ampliando seu campo de aplicação.

<sup>185</sup> Acorde prenunciado por uma sequência por intervalo de terça maior ascendente do arpejo quartal do c. 368.

a partir da fundamental original (*ré* – ver c. 4-6), porém expandida em mais um intervalo de quarta justa (ou seja, terminando significativamente em *lá*<sub>b</sub>, em vez de *mi*<sub>b</sub>). Essa apresentação é acompanhada por acordes quartais (realizados pelas cordas, em *col legno*) que, após um início tricórdico, cujas fundamentais percorrem um ciclo também quartal (4-E3 / 4-A3 / 4-D3), realizam um crescendo de densidade, com o acréscimo gradativo de vozes (de três a seis), seguindo-se mais um percurso no ciclo quartal, de *ré* para *sol*, coincidindo nesse ponto com o arco completo do arpejo do prototema. É interessante constatar que, ainda que pareçam conflitantes, há uma perfeita integração entre os dois planos, já que a cada tempo, entre as últimas semínimas dos compassos 371 e 372, os acordes formados pelo segundo plano são subconjuntos dos hexacordes do primeiro. No momento da entrada do c. 373 a combinação vertical dos dois planos forma o heptacorde quartal (4-D7), que contém 4-G6, o objetivo pretendido em ambas as linhas.

Finalizando o estudo das texturas harmônicas, são comparados dois momentos mutuamente relacionados, a apresentação original de P.T.[I-1] e sua reexposição, na Parte V (ex. 62).

a) Exposição

c.5

etc. (ver ex.46-b)

4-D6

T

v (t.i.-b)

b) Reexposição

c.473

(extensão)

(pass.)

etc.

4-D6

T

v (H)

(t.i.-b)

Exemplo 62 – Comparação entre entradas de P.T.[I-1] – Parte I (c.5-6 / e 1) e Parte V

(c.473-474 / e 96)

Suas diferenças são apenas superficiais: tanto na apresentação inicial (desacompanhada), quanto na reapresentação (sustentada por acorde, numa espécie de reafirmação vertical do conteúdo horizontal), o ambiente quartal é o mesmo, gerado por 4-D6. O posicionamento métrico do tema no segundo caso é justificado por uma provável intenção do compositor de dar mais movimentação harmônica à passagem (o que, aliás, condiz com seu contexto), fazendo incluir um acorde cromático de passagem (que pode também ser interpretado como um dominante-da-dominante), postergando o início do trecho de preparação dominante (funcionalizado em *t.i.-b* – c. 375-376) que anuncia a recapitulação do tema principal (comparar com a passagem análoga dos c. 6-7; ver também a análise harmônica do ex. 46).

### VI. 3 – Painei geral das texturas harmônicas no eixo quaternário

Tendo sido apresentadas as texturas harmônicas atuantes no eixo quaternário da *Sinfonia de Câmara*, ilustradas com diversos exemplos representativos, resta dispô-las num quadro geral com as relações entre forma e harmonia nos quatro estratos estabelecidos, de acordo com os fundamentos metodológicos que orientam o presente estudo. Antes disso, no entanto, é importante ressaltar que o mapeamento analítico de toda a superfície musical da obra não foi realizado sem percalços, dúvidas e decisões relutantes. Mesmo munidos do conjunto de ferramentas de análise adotadas (e explicitadas na introdução deste trabalho), de uma sólida experiência no campo da análise musical, de uma constante e estrita preocupação com o rigor metodológico e de incontáveis audições (principalmente em relação às situações mais dúbias ou ambíguas), somos forçados a reconhecer que vários trechos permaneceram obscuros (deixando mesmo em aberto o campo para outras interpretações possíveis). Nesses casos tentamos sempre optar por uma interpretação que nos parecesse mais lógica e adequada ao contexto local (e, às vezes, também global), valendo-nos de nossos conhecimentos em relação à obra e ao próprio *modus operandi* do compositor.

Algumas observações adicionais sobre procedimentos e simbologias específicos empregados no esquema do eixo quaternário (ver quadro 15) são necessárias para sua compreensão:

- a) Devido ao maior detalhamento e ao acréscimo de complexidade (em relação aos eixos primário, secundário e terciário), a unidade formal deixa de ser o número de ensaio e passa a ser o de compassos;
- b) Linhas tracejadas horizontais indicam mudanças graduais de textura, portanto, com fronteiras indeterminadas (é o caso, por exemplo de uma “nuvem” que se instaura aos poucos a partir de uma textura tonal estável);

- c) Como já apresentado, linhas tracejadas verticais indicam texturas em tonalidade flutuante;
- d) Áreas sombreadas indicam texturas em tonalidade suspensa;
- e) Abreviaturas usadas para as texturas:
- **N/t.i.-a** – “nuvem harmônica” sobre a coleção *a* da escala de tons inteiros;
  - **N/t.i.-b** – “nuvem harmônica” sobre a sobre a coleção *b* da mesma escala;
  - **R** – trechos em *roving*;
  - **C** – “cortina” cadencial (com a região alvo indicada entre colchetes);
  - **SC** – “semicortina” cadencial;
  - **P** – ZIT orientada pela polifonia;
  - **t.i.** – ZIT orientada pela escala de tons inteiros (coleções *a* e/ou *b*);
  - **Q** – ZIT orientada pelo intervalo de quarta justa.

**Quadro 15 – Eixo quaternário****PARTE I**

| ET-1 | ET-2 | ET-3 | ET-4     | c. | e. | N-4      | N-3        | N-2        | N-1     |  |  |  |  |  |
|------|------|------|----------|----|----|----------|------------|------------|---------|--|--|--|--|--|
| T    | NP   | T    | C1 [NP]  | 1  | 0  | 1ª parte |            | Introdução | Parte I |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 2  |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 3  |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 4  |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      | Q        | 5  | 1  | 2ª parte |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 6  |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 7  |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 8  |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      | T        | 9  |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 10 | 2  | 1ª parte | subseção a |            |         |  |  |  |  |  |
|      | T    |      | N/t.i.-a | 1  |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 2  |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      | T        | 3  |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 4  |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      | Mb       | 5  |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 6  | 3  |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      | T/t sd   | 7  |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 8  |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 9  |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 20 |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      | SMb      | 1  |    | 2ª parte |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 2  | 4  |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 3  |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 4  |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      | sd       | 5  |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 6  | 5  |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      | tb np    | 7  |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 8  |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 9  |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 30 |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      | np       | 1  |    | 1ª parte | subseção b |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 2  | 6  |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 3  |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 4  |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 5  |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 6  | 7  |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 7  |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 8  |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 9  | 8  |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 40 |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      | dor      | 1  |    | 3ª parte |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 2  |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 3  | 9  |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 4  |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      | mb       | 5  |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 6  | 10 |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 7  |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 8  |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 9  |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      | smb      | 10 |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 11 |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 12 |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 13 |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      | SD       | 1  |    | 1ª p.    |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 2  |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 3  |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 4  |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      | N/t.i.-a | 5  |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 6  |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 7  |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 8  |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 9  |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      | T        | 10 |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 11 |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 12 |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 13 |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      | N/t.i.-a | 14 |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 15 |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 16 |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 17 |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      | T        | 18 |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 19 |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 20 |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |
|      |      |      |          | 21 |    |          |            |            |         |  |  |  |  |  |



| ET-1     | ET-2                 | ET-3      | ET-4         | c.                    | e.       | N-4      | N-3                 | N-2 | N-1 |  |
|----------|----------------------|-----------|--------------|-----------------------|----------|----------|---------------------|-----|-----|--|
| <b>T</b> | <b>T</b>             | <b>T</b>  | N/t.i.-a     | <b>60</b>             |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 1                     |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | <b>T</b>              | 2        | 14       |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | <b>M<sub>b</sub></b>  | 3        |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | <b>SM<sub>b</sub></b> | 4        |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           | <b>T / t</b> | 5                     | 15       | 2ª parte | subseção a'         |     |     |  |
|          |                      |           |              | 6                     |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 7                     |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 8                     | 16       |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 9                     |          | 1ª parte |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | <b>70</b>             |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 1                     |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           | <b>NP</b>    | 2                     | 17       |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 3                     |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 4                     |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      | 5         |              | 18                    | 2ª parte |          |                     |     |     |  |
|          |                      | 6         |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      | 7         |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      | <b>P</b>  | 8            | 19                    |          |          | 3ª parte /<br>ponte |     |     |  |
|          |                      |           | 9            |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           | <b>80</b>    |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           | 1            | 20                    |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      | <b>SD</b> | <b>SD</b>    | <b>SD</b>             | 2        |          |                     |     |     |  |
|          | 3                    |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          | 4                    |           |              |                       | 21       | seção 1  | 1ª parte            |     |     |  |
|          | 5                    |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          | 6                    |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          | 7                    |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          | 8                    |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          | 9                    |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          | <b>90</b>            |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          | 1                    |           |              |                       |          | seção 2  |                     |     |     |  |
|          | 2                    |           |              | 22                    |          |          |                     |     |     |  |
|          | <b>P</b>             |           |              | 3                     |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 4                     |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 5                     |          | seção 1  | 2ª parte            |     |     |  |
|          | <b>SD</b>            |           |              | 6                     | 23       |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 7                     |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 8                     |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 9                     |          | seção 2  |                     |     |     |  |
|          | <b>T<sub>b</sub></b> |           |              | <b>100</b>            | 24       |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 1                     |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 2                     |          | seção 2  |                     |     |     |  |
|          | <b>sdSD</b>          |           |              | 3                     |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 4                     |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 5                     |          | seção 2  |                     |     |     |  |
|          | <b>T</b>             |           |              | 6                     | 25       |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 7                     |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 8                     |          | seção 1  |                     |     |     |  |
|          | <b>SDNP</b>          |           |              | 9                     |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | <b>10</b>             | 26       |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 1                     |          | seção 2  |                     |     |     |  |
|          | <b>R</b>             |           |              | 2                     |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 3                     | 27       |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 4                     |          | seção 1  |                     |     |     |  |
|          | <b>SD</b>            |           |              | 5                     |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 6                     | 28       |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 7                     |          | seção 2  |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 8                     |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 9                     | 29       |          |                     |     |     |  |
|          | <b>P</b>             |           |              | 1                     |          | seção 1  |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 2                     |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 3                     |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 4                     |          |          |                     |     |     |  |
|          | <b>SD</b>            |           |              | 5                     |          | seção 2  |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 6                     |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 7                     |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 8                     |          |          |                     |     |     |  |
|          | <b>P</b>             |           |              | 9                     |          | seção 1  |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 10                    |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 11                    |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 12                    |          |          |                     |     |     |  |
|          | <b>P</b>             |           |              | 13                    |          | seção 2  |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 14                    |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 15                    |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 16                    |          |          |                     |     |     |  |
|          | <b>P</b>             |           |              | 17                    |          | seção 1  |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 18                    |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 19                    |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 20                    |          |          |                     |     |     |  |
|          | <b>P</b>             |           |              | 21                    |          | seção 2  |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 22                    |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 23                    |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 24                    |          |          |                     |     |     |  |
|          | <b>P</b>             |           |              | 25                    |          | seção 1  |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 26                    |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 27                    |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 28                    |          |          |                     |     |     |  |
|          | <b>P</b>             |           |              | 29                    |          | seção 2  |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 30                    |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 31                    |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 32                    |          |          |                     |     |     |  |
|          | <b>P</b>             |           |              | 33                    |          | seção 1  |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 34                    |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 35                    |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 36                    |          |          |                     |     |     |  |
|          | <b>P</b>             |           |              | 37                    |          | seção 2  |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 38                    |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 39                    |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 40                    |          |          |                     |     |     |  |
|          | <b>P</b>             |           |              | 41                    |          | seção 1  |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 42                    |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 43                    |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 44                    |          |          |                     |     |     |  |
|          | <b>P</b>             |           |              | 45                    |          | seção 2  |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 46                    |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 47                    |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 48                    |          |          |                     |     |     |  |
|          | <b>P</b>             |           |              | 49                    |          | seção 1  |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 50                    |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 51                    |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 52                    |          |          |                     |     |     |  |
|          | <b>P</b>             |           |              | 53                    |          | seção 2  |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 54                    |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 55                    |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 56                    |          |          |                     |     |     |  |
|          | <b>P</b>             |           |              | 57                    |          | seção 1  |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 58                    |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 59                    |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 60                    |          |          |                     |     |     |  |
|          | <b>P</b>             |           |              | 61                    |          | seção 2  |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 62                    |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 63                    |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 64                    |          |          |                     |     |     |  |
|          | <b>P</b>             |           |              | 65                    |          | seção 1  |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 66                    |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 67                    |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 68                    |          |          |                     |     |     |  |
|          | <b>P</b>             |           |              | 69                    |          | seção 2  |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 70                    |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 71                    |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 72                    |          |          |                     |     |     |  |
|          | <b>P</b>             |           |              | 73                    |          | seção 1  |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 74                    |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 75                    |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 76                    |          |          |                     |     |     |  |
|          | <b>P</b>             |           |              | 77                    |          | seção 2  |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 78                    |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 79                    |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 80                    |          |          |                     |     |     |  |
|          | <b>P</b>             |           |              | 81                    |          | seção 1  |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 82                    |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 83                    |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 84                    |          |          |                     |     |     |  |
|          | <b>P</b>             |           |              | 85                    |          | seção 2  |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 86                    |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 87                    |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 88                    |          |          |                     |     |     |  |
|          | <b>P</b>             |           |              | 89                    |          | seção 1  |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 90                    |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              | 91                    |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           | 92           |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |
|          |                      |           |              |                       |          |          |                     |     |     |  |

| ET-1 | ET-2            | ET-3            | ET-4              |                   | c.       | e.             | N-4      | N-3      | N-2              | N-1     |          |            |                                 |        |
|------|-----------------|-----------------|-------------------|-------------------|----------|----------------|----------|----------|------------------|---------|----------|------------|---------------------------------|--------|
| T    | SD              | SD              | P                 |                   | 20       | 30             | seção 3  |          | Seção Conclusiva | Parte I |          |            |                                 |        |
|      |                 |                 |                   |                   | 1        |                |          |          |                  |         |          |            |                                 |        |
|      |                 |                 |                   |                   | 2        |                |          |          |                  |         |          |            |                                 |        |
|      |                 |                 |                   |                   | 3        |                |          |          |                  |         |          |            |                                 |        |
|      |                 |                 | SD                | m <sub>b</sub> SD | 4        |                | 2ª parte |          |                  |         |          |            |                                 |        |
|      |                 |                 |                   |                   | 5        |                |          |          |                  |         |          |            |                                 |        |
|      |                 |                 | m <sub>b</sub> SD | M <sub>b</sub> SD | 6        |                |          |          |                  |         |          |            |                                 |        |
|      |                 |                 |                   |                   | 7        |                | 31       | 3ª parte |                  |         |          |            |                                 |        |
|      |                 |                 | SD                | M <sub>b</sub> SD | 8        |                |          |          |                  |         |          |            |                                 |        |
|      |                 |                 |                   |                   | 9        |                |          |          |                  |         |          |            |                                 |        |
|      |                 |                 | SD                |                   | 30       | 32             |          |          |                  |         | 4ª parte |            |                                 |        |
|      |                 |                 |                   |                   | 1        |                |          |          |                  |         |          |            |                                 |        |
|      |                 |                 |                   |                   | 2        |                |          |          |                  |         |          |            |                                 |        |
|      |                 |                 | T                 |                   | 3        |                |          |          |                  |         |          |            |                                 |        |
|      |                 |                 |                   |                   | 4        |                |          |          |                  |         |          |            |                                 |        |
|      |                 |                 |                   |                   | 5        |                |          |          |                  |         |          |            |                                 |        |
|      |                 |                 | T                 |                   | N/t.i.-a |                | 6        | 33       |                  |         |          | subseção a | Recapitulação do Tema Principal |        |
|      |                 |                 |                   |                   |          |                | 7        |          |                  |         |          |            |                                 |        |
|      |                 |                 |                   |                   | T        |                | 8        |          |                  |         |          |            |                                 |        |
|      |                 |                 |                   |                   |          |                | 9        |          |                  |         |          |            |                                 |        |
|      |                 |                 |                   |                   | T        | M <sub>b</sub> | 40       |          |                  |         | 34       |            |                                 | codeta |
|      | 1               |                 |                   |                   |          |                |          |          |                  |         |          |            |                                 |        |
|      | M <sub>b</sub>  | M <sub>b</sub>  |                   |                   | 2        |                |          |          |                  |         |          |            |                                 |        |
|      |                 |                 |                   |                   | 3        |                |          |          |                  |         |          |            |                                 |        |
|      |                 |                 |                   |                   | 4        |                |          |          |                  |         |          |            |                                 |        |
|      |                 |                 |                   |                   | 5        |                |          |          |                  |         |          |            |                                 |        |
|      |                 |                 |                   |                   | 6        |                |          |          |                  |         |          |            |                                 |        |
|      |                 |                 |                   |                   | 7        |                |          |          |                  |         |          |            |                                 |        |
|      | S/T             |                 |                   |                   | 8        | 35             | Ponte    |          |                  |         |          |            |                                 |        |
|      |                 |                 |                   |                   | 9        |                |          |          |                  |         |          |            |                                 |        |
|      | SDSD            |                 |                   |                   | 50       |                |          |          |                  |         |          |            |                                 |        |
|      |                 |                 |                   |                   | 1        |                |          |          |                  |         |          |            |                                 |        |
|      | SM <sub>b</sub> | NP              |                   |                   | 2        | 36             |          |          |                  |         |          |            |                                 |        |
|      |                 |                 |                   |                   | 3        |                |          |          |                  |         |          |            |                                 |        |
|      |                 |                 | 4                 |                   |          |                |          |          |                  |         |          |            |                                 |        |
|      |                 |                 | 5                 |                   |          |                |          |          |                  |         |          |            |                                 |        |
|      | SM <sub>b</sub> | sm <sub>b</sub> | 6                 | 37                |          |                |          |          |                  |         |          |            |                                 |        |
|      | P               |                 | 7                 |                   |          |                |          |          |                  |         |          |            |                                 |        |
|      |                 |                 | 8                 |                   |          |                |          |          |                  |         |          |            |                                 |        |
|      |                 |                 | 9                 |                   |          |                |          |          |                  |         |          |            |                                 |        |

## PARTE II

| ET-1 | ET-2 | ET-3 | ET-4 | c.    | e. | N-4      | N-3        | N-2               | N-1      |             |  |        |       |                |            |    |          |       |  |
|------|------|------|------|-------|----|----------|------------|-------------------|----------|-------------|--|--------|-------|----------------|------------|----|----------|-------|--|
| sm,  |      |      |      | 160   | 38 | 1ª parte | Subseção a | Seção 1 (Scherzo) | Parte II |             |  |        |       |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      | 1     |    |          |            |                   |          |             |  |        |       |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      | 2     |    |          |            |                   |          |             |  |        |       |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      | 3     |    |          |            |                   |          |             |  |        |       |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      | 4     | 39 | 2ª parte |            |                   |          |             |  |        |       |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      | 5     |    |          |            |                   |          |             |  |        |       |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      | 6     |    |          |            |                   |          |             |  |        |       |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      | 7     |    |          |            |                   |          |             |  |        |       |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      | 8     |    |          |            |                   |          |             |  |        |       |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      | 9     |    |          |            |                   |          |             |  |        |       |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      | 70    | 40 | 1ª parte | Subseção b |                   |          |             |  |        |       |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      | 1     |    |          |            |                   |          |             |  |        |       |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      | 2     |    |          |            |                   |          |             |  |        |       |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      | 3     |    |          |            |                   |          |             |  |        |       |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      | 4     |    |          |            |                   |          |             |  |        |       |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      | 5     | 41 |          |            |                   |          |             |  |        |       |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      | 6     |    |          |            |                   |          |             |  |        |       |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      | 7     |    |          |            |                   |          |             |  |        |       |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      | 8     |    |          |            |                   |          |             |  |        |       |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      | 9     |    |          |            |                   |          |             |  |        |       |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      | 80    | 42 | 2ª parte |            |                   |          |             |  |        |       |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      | 1     |    |          |            |                   |          |             |  |        |       |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      | R     | 2  |          |            |                   |          |             |  |        |       |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      | 3     |    |          |            |                   |          |             |  |        |       |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      | P     | 4  | 43       |            |                   |          | Subseção a' |  |        |       |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      |       | 5  |          |            |                   |          |             |  |        |       |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      |       | 6  |          |            |                   |          |             |  |        |       |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      |       | 7  |          |            |                   |          |             |  |        |       |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      |       | 8  |          |            |                   |          |             |  |        |       |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      |       | 9  |          |            |                   |          |             |  |        |       |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      |       | 90 |          |            |                   |          |             |  |        |       |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      |       | 1  | 44       |            |                   |          |             |  | Codeta |       |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      | 2     |    |          |            |                   |          |             |  |        |       |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      | 3     |    |          |            |                   |          |             |  |        |       |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      | 4     |    |          |            |                   |          |             |  |        |       |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      | 5     |    |          |            |                   |          |             |  |        |       |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      | 6     | 45 |          |            |                   |          |             |  |        |       |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      | t.i.. | 7  |          | Subseção a |                   |          |             |  |        |       |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      |       | 8  |          |            |                   |          |             |  |        |       |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      |       | 9  |          |            |                   |          |             |  |        |       |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      |       | R  | 2        |            |                   |          |             |  |        |       |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      | sm,   |    |          |            |                   |          | smsm,       |  |        | 200   | 46             | Subseção a |    |          |       |  |
|      |      |      |      |       |    |          |            |                   |          |             |  |        | 1     |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      |       |    |          |            |                   |          |             |  |        | 2     |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      |       |    |          |            |                   |          |             |  |        | 3     |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      |       |    |          |            |                   |          |             |  |        | 4     |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      |       |    |          |            |                   |          |             |  |        | 5     |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      |       |    |          | 6          |                   |          |             |  |        |       |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      |       |    |          | 7          |                   |          |             |  |        | 47    | Subseções b/a' |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      |       |    |          | 8          |                   |          |             |  |        |       |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      |       |    |          | sdsdsm,    |                   |          |             |  |        | 9     |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      |       |    |          |            |                   |          |             |  |        | 10    |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      |       |    |          | sm,        |                   |          |             |  |        | smsm, |                |            | 1  |          |       |  |
|      |      |      |      |       |    |          |            |                   |          |             |  |        |       |                |            | 2  |          |       |  |
|      |      |      |      |       |    |          |            |                   |          |             |  |        |       |                |            | 3  |          |       |  |
|      |      |      |      |       |    |          |            |                   |          |             |  |        |       |                |            | 4  |          |       |  |
|      |      |      |      |       |    |          | sm,        |                   |          |             |  |        | 5     |                |            | 48 | 1ª parte | Ponte |  |
|      |      |      |      |       |    |          |            |                   |          |             |  |        | 6     |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      |       |    |          |            |                   |          |             |  |        | 7     |                |            |    |          |       |  |
|      |      |      |      |       |    |          | sdsdm,     |                   |          |             |  |        | 8     |                |            |    |          |       |  |
|      |      | 9    |      |       |    |          |            |                   |          |             |  |        |       |                |            |    |          |       |  |

| ET-1            | ET-2            |                   | ET-3 |                 | ET-4     |    | c.              | e.       | N-4      | N-3                       | N-2      | N-1      |                          |                 |      |   |    |          |    |   |  |
|-----------------|-----------------|-------------------|------|-----------------|----------|----|-----------------|----------|----------|---------------------------|----------|----------|--------------------------|-----------------|------|---|----|----------|----|---|--|
| sm <sub>↓</sub> | sm <sub>↓</sub> | smsm <sub>↓</sub> |      | sm <sub>↓</sub> |          | R  | 20              | 49       | 2ª parte | Ponte                     |          | Parte II |                          |                 |      |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          |    | 1               |          |          |                           |          |          |                          |                 |      |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          |    | 2               |          |          |                           |          |          |                          |                 |      |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          |    | 3               |          |          |                           |          |          |                          |                 |      |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          |    | 4               |          |          |                           |          |          |                          |                 |      |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          |    | 5               |          |          |                           |          |          |                          |                 |      |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          |    | 6               |          |          |                           |          |          |                          |                 |      |   |    |          |    |   |  |
|                 | sm <sub>↓</sub> |                   |      |                 | P        | 7  | 50              | 1ª parte |          | Seção 3 (Desenvolvimento) |          |          |                          |                 |      |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          | 8  |                 |          |          |                           |          |          |                          |                 |      |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          | 9  |                 |          |          |                           |          |          |                          |                 |      |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          | 30 |                 |          |          |                           |          |          |                          |                 |      |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          | 1  |                 |          |          |                           |          |          |                          |                 |      |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          | 2  |                 |          |          |                           |          |          |                          |                 |      |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          | 3  |                 |          |          |                           | 51       |          |                          |                 |      |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          | 4  |                 |          |          |                           |          |          |                          |                 |      |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          | 5  |                 |          |          |                           |          |          |                          |                 |      |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          | 6  |                 |          |          |                           |          |          |                          |                 |      |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          | 7  |                 |          |          |                           |          |          |                          |                 |      |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 | Q        |    | 7               | 52       | 2ª parte |                           |          |          |                          |                 |      |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          |    | 8               |          |          |                           |          |          |                          |                 |      |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          |    | 9               |          |          |                           |          |          |                          |                 |      |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          |    | sm <sub>↓</sub> |          |          |                           | 40       |          |                          |                 |      |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          |    |                 |          |          |                           | 1        |          |                          |                 |      |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 | 2        |    |                 |          |          |                           |          |          |                          |                 |      |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 | R        |    | 3               | 53       |          |                           |          |          |                          |                 |      |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          |    | 4               |          |          |                           |          |          |                          |                 |      |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          |    | 5               |          |          |                           |          |          |                          |                 |      |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          |    | 6               |          |          |                           |          |          |                          |                 |      |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          |    | 7               |          |          |                           |          |          |                          |                 |      |   |    |          |    |   |  |
|                 | sm <sub>↓</sub> |                   | sdsd |                 | sdsd     |    | sdsd            | sdsd     | 8        | 54                        | 1ª parte |          | Seção 4<br>(Reexposição) |                 |      |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          |    |                 |          | 9        |                           |          |          |                          |                 |      |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          |    |                 |          | 50       |                           |          |          |                          |                 |      |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          |    |                 |          | 1        |                           |          |          |                          |                 |      |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          |    |                 |          | sdsd     |                           | sdsd     |          |                          | sdsd            | sdsd | 2 | 55 | 2ª parte |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          |    |                 |          |          |                           |          |          |                          |                 |      | 3 |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          |    |                 |          |          |                           |          |          |                          |                 |      | 4 |    |          |    |   |  |
|                 | sm <sub>↓</sub> |                   |      |                 | t.i.     |    |                 |          | 56       | 1ª parte                  |          |          | Seção 5 (Coda)           |                 |      |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          |    |                 |          |          |                           |          |          |                          | sm <sub>↓</sub> |      |   |    | 5        |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          |    |                 |          |          |                           |          |          |                          |                 |      |   |    | 6        |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          |    |                 |          |          |                           |          |          |                          |                 |      |   |    | 7        |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          |    |                 |          |          |                           |          |          |                          | t.i.            |      |   |    |          | 57 |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          |    |                 |          |          |                           |          |          |                          |                 |      |   |    |          |    | 3 |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          |    |                 |          |          |                           |          |          |                          |                 |      |   |    |          |    | 4 |  |
|                 |                 |                   |      |                 | 5        |    |                 |          |          |                           |          |          |                          |                 |      |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 | 6        |    |                 |          |          |                           |          |          |                          |                 |      |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 | P        |    |                 |          |          |                           |          |          |                          | 58              |      |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          |    |                 |          |          |                           |          |          |                          |                 | 7    |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          |    |                 |          |          |                           |          |          |                          |                 | 8    |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          |    |                 |          |          |                           |          |          |                          |                 | 9    |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          |    |                 |          |          |                           |          |          |                          |                 | 70   |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          |    |                 |          |          |                           |          |          |                          |                 | 1    |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          |    |                 |          |          |                           |          |          |                          |                 | 2    |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 | 3        |    |                 |          |          |                           |          |          |                          |                 |      |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 | Q        |    |                 |          |          | 59                        | Ponte    |          |                          |                 |      |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          |    |                 |          |          |                           |          |          |                          | 4               |      |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          |    |                 |          |          |                           |          |          |                          | 5               |      |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          |    |                 |          |          |                           |          |          |                          | 6               |      |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 |          |    |                 |          |          |                           |          |          |                          | 7               |      |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 | 8        |    |                 |          |          |                           |          |          |                          |                 |      |   |    |          |    |   |  |
|                 |                 |                   |      |                 | SC1 [np] |    |                 |          |          |                           | 9        |          |                          |                 |      |   |    |          |    |   |  |

## PARTE III

| ET-1  | ET-2 | ET-3    | ET-4                         | c.  | e.      | N-4     | N-3     | N-2     | N-1       |         |         |  |         |  |
|-------|------|---------|------------------------------|-----|---------|---------|---------|---------|-----------|---------|---------|--|---------|--|
| np    |      |         | sd                           | 280 | 60      | seção 1 | parte A | Seção 1 | Parte III |         |         |  |         |  |
|       |      |         |                              | 1   | 61      |         |         |         |           | seção 2 |         |  |         |  |
|       |      |         |                              | 2   |         |         |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       |      |         |                              | 3   |         |         |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       |      |         |                              | 4   |         |         |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       |      |         |                              | 5   |         |         |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       |      |         |                              | 6   |         |         |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       |      |         |                              | 7   |         |         |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       |      |         |                              | 8   |         |         |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       |      |         |                              | 9   |         |         |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       |      |         |                              | 90  |         | 62      |         |         |           | seção 3 |         |  |         |  |
|       |      |         |                              | 1   |         |         |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       |      |         | 2                            |     |         |         |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       |      |         |                              |     |         |         |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       |      |         | P                            | 63  | seção 3 |         |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       |      |         |                              |     |         | 3       |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       |      |         |                              |     |         | 4       |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       |      |         |                              |     |         |         |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       |      |         | SC2 [dor]                    |     |         |         |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       |      |         | dor                          | 64  | seção 1 |         |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       |      |         |                              |     |         | 6       |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       |      |         |                              |     |         | 7       |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       |      |         |                              |     |         |         |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       |      |         |                              |     |         |         |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       |      |         | npdor                        | 300 | seção 1 |         |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       |      |         | npnpdor [= sd <sub>b</sub> ] | 1   |         |         |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       |      |         | SD                           | 2   |         |         |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       |      |         | R                            | 65  | seção 2 |         |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       |      |         |                              |     |         | 3       |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       |      |         |                              |     |         | 4       |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       |      |         |                              |     |         | 5       |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       |      |         |                              |     |         | 6       |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       |      |         |                              |     |         |         |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       |      |         | P                            | 66  | seção 3 |         |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       |      |         |                              |     |         | 7       |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       |      |         |                              |     |         | 8       |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       |      |         |                              |     |         |         |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       |      |         | 10                           |     |         |         |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       |      |         | R                            | 1   | seção 3 |         |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       |      |         | sm <sub>b</sub>              |     |         |         | 2       |         |           | 67      | parte A |  | Seção 2 |  |
| 3     |      |         |                              |     |         |         |         |         |           |         |         |  |         |  |
| 4     |      |         |                              |     |         |         |         |         |           |         |         |  |         |  |
| np    | 5    | 68      |                              |     |         |         | seção 1 | parte B |           |         |         |  |         |  |
|       | 6    |         |                              |     |         |         |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       | 7    |         |                              |     |         |         |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       |      |         |                              |     |         |         |         |         |           |         |         |  |         |  |
| sm#np | 8    | 69      |                              |     |         |         | seção 2 |         |           |         |         |  |         |  |
|       | P    |         |                              |     |         |         |         |         | 9         |         |         |  |         |  |
|       |      |         |                              |     |         |         |         |         | 20        |         |         |  |         |  |
|       |      |         |                              |     |         |         |         |         | 1         |         |         |  |         |  |
|       |      |         |                              |     |         |         |         |         |           |         |         |  |         |  |
| 2     | 70   | parte C |                              |     |         |         |         |         |           |         |         |  |         |  |
| 3     |      |         |                              |     |         |         |         |         |           |         |         |  |         |  |
| 4     |      |         |                              |     |         |         |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       |      |         |                              |     |         |         |         |         |           |         |         |  |         |  |
| t.i.  | 71   | seção 1 |                              |     |         |         |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       |      |         |                              |     |         | 5       |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       |      |         |                              |     |         | 6       |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       |      |         |                              |     |         | 7       |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       |      |         | 8                            |     |         |         |         |         |           |         |         |  |         |  |
|       |      |         |                              |     |         |         |         |         |           |         |         |  |         |  |
| 9     |      |         |                              |     |         |         |         |         |           |         |         |  |         |  |

| ET-1 | ET-2            | ET-3           | ET-4 | c. | e.      | N-4     | N-3 | N-2      | N-1       |       |  |  |  |  |  |
|------|-----------------|----------------|------|----|---------|---------|-----|----------|-----------|-------|--|--|--|--|--|
| np   | sm <sub>b</sub> | t.i.           |      | 40 | 72      | seção 2 |     | Seção 3  | Parte III |       |  |  |  |  |  |
|      |                 |                |      | 1  |         |         |     |          |           |       |  |  |  |  |  |
|      |                 |                |      | 2  |         |         |     |          |           |       |  |  |  |  |  |
|      |                 |                |      | 3  |         |         |     |          |           |       |  |  |  |  |  |
|      |                 |                |      | 4  |         |         |     |          |           |       |  |  |  |  |  |
|      |                 |                |      | 5  |         |         |     |          |           |       |  |  |  |  |  |
|      |                 |                |      | 6  | 73      | parte B |     |          |           |       |  |  |  |  |  |
|      |                 |                |      | 7  |         |         |     |          |           |       |  |  |  |  |  |
|      |                 |                |      | 8  |         |         |     |          |           |       |  |  |  |  |  |
|      |                 |                |      | 9  |         |         |     |          |           |       |  |  |  |  |  |
|      |                 |                |      | 50 | 74      | parte C |     |          |           |       |  |  |  |  |  |
|      |                 |                |      | 1  |         |         |     |          |           |       |  |  |  |  |  |
|      |                 |                |      | 2  |         |         |     |          |           |       |  |  |  |  |  |
|      |                 |                |      | 3  |         |         |     |          |           |       |  |  |  |  |  |
|      |                 |                |      | 4  |         |         |     |          |           |       |  |  |  |  |  |
|      |                 |                |      | 5  | 75      | parte D |     |          |           |       |  |  |  |  |  |
|      |                 |                |      | 6  |         |         |     |          |           |       |  |  |  |  |  |
|      |                 |                |      | 7  |         |         |     |          |           |       |  |  |  |  |  |
|      |                 |                |      | 8  |         |         |     |          |           |       |  |  |  |  |  |
|      |                 |                |      | 9  |         |         |     |          |           |       |  |  |  |  |  |
|      |                 |                |      | 60 |         |         |     |          |           |       |  |  |  |  |  |
|      |                 | Q              | 1    |    |         |         |     |          |           |       |  |  |  |  |  |
|      |                 |                | 2    |    |         |         |     |          |           |       |  |  |  |  |  |
|      |                 |                | 3    |    |         |         |     |          |           |       |  |  |  |  |  |
|      |                 |                | 4    | 76 | parte E |         |     |          |           |       |  |  |  |  |  |
|      |                 |                | 5    |    |         |         |     |          |           |       |  |  |  |  |  |
|      |                 |                | 6    |    |         |         |     |          |           |       |  |  |  |  |  |
|      |                 |                | 7    |    |         |         |     |          |           |       |  |  |  |  |  |
|      |                 |                | NP   |    |         | 8       | 77  | 1ª parte |           | Ponte |  |  |  |  |  |
|      |                 |                |      |    |         | 9       |     |          |           |       |  |  |  |  |  |
|      |                 |                |      |    |         | 70      |     |          |           |       |  |  |  |  |  |
|      |                 |                |      |    |         | 1       |     |          |           |       |  |  |  |  |  |
|      |                 |                |      |    |         | 2       | 78  | 2ª parte |           |       |  |  |  |  |  |
|      |                 |                |      |    |         | 3       |     |          |           |       |  |  |  |  |  |
|      | C2              | NP             | 4    |    |         |         |     |          |           |       |  |  |  |  |  |
|      |                 |                | 5    |    |         |         |     |          |           |       |  |  |  |  |  |
|      |                 |                | 6    |    |         |         |     |          |           |       |  |  |  |  |  |
|      |                 |                | 7    |    |         |         |     |          |           |       |  |  |  |  |  |
|      |                 | M <sub>b</sub> | 6    |    |         |         |     |          |           |       |  |  |  |  |  |
|      |                 |                | 7    |    |         |         |     |          |           |       |  |  |  |  |  |

## PARTE IV

| ET-1           | ET-2 | ET-3 | ET-4 |  | c.                            | e. | N-4        | N-3   | N-2             | N-1      |                          |    |            |          |                |
|----------------|------|------|------|--|-------------------------------|----|------------|-------|-----------------|----------|--------------------------|----|------------|----------|----------------|
| M <sub>b</sub> |      |      |      |  | 378                           | 79 | introd     |       | Seção Principal | Parte IV |                          |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  | 9                             |    |            |       |                 |          |                          |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  | 80                            |    |            |       |                 |          |                          |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  | 1                             |    |            |       |                 |          |                          |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  | 2                             | 80 | 1ª entrada |       |                 |          |                          |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  | 3                             |    |            |       |                 |          |                          |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  | 4                             |    |            |       |                 |          |                          |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  | 5                             |    |            |       |                 |          |                          |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  | 6                             | 81 | episódio 1 |       |                 |          |                          |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  | 7                             |    |            |       |                 |          |                          |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  | 8                             |    |            |       |                 |          |                          |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  | 9                             |    |            |       |                 |          |                          |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  | 90                            |    |            |       |                 |          |                          |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  | 1                             | 82 | 2ª entrada |       |                 |          |                          |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  | 2                             |    |            |       |                 |          |                          |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  | 3                             |    |            |       |                 |          |                          |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  | MM <sub>b</sub>               |    |            |       |                 |          |                          |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  | m <sub>b</sub> M <sub>b</sub> |    |            |       |                 |          |                          |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  | 5                             |    |            |       |                 |          |                          |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  | 6                             |    |            |       |                 |          |                          |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  | M <sub>b</sub>                |    |            |       |                 |          |                          |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  | M <sub>b</sub>                |    |            |       |                 |          | 8                        | 83 | episódio 2 |          |                |
|                |      |      |      |  |                               |    |            |       |                 |          | 9                        |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  |                               |    |            |       |                 |          | 400                      |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  |                               |    |            |       |                 |          | dorM <sub>b</sub> [= sd] | 1  |            |          |                |
|                |      |      |      |  |                               |    |            |       |                 |          | 2                        |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  |                               |    |            |       |                 |          | subTM <sub>b</sub> [=NP] | 3  |            |          |                |
|                |      |      |      |  |                               |    |            |       |                 |          | 4                        |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  |                               |    |            |       |                 |          | M <sub>b</sub>           |    |            |          | M <sub>b</sub> |
|                |      |      |      |  | SDSDM <sub>b</sub> [=NP]      | 6  |            |       |                 |          |                          |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  | Q                             | 7  |            |       |                 |          |                          |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  |                               | 8  |            |       |                 |          |                          |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  |                               | 9  |            |       |                 |          |                          |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  |                               | 10 | 85         | ponte |                 |          |                          |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  | C3                            | NP | 1          |       |                 |          |                          |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  |                               |    | 2          |       |                 |          |                          |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  |                               |    | D          | 3     |                 |          |                          |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  |                               |    | 4          |       |                 |          |                          |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  | D                             |    |            |       |                 |          |                          |    |            |          | N/t.i.-b       |
|                |      |      |      |  |                               |    |            |       |                 |          | 6                        |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  |                               |    |            |       |                 |          | 7                        |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  |                               |    |            |       |                 |          | 8                        |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  |                               |    |            |       |                 |          | 9                        |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  |                               |    |            |       |                 |          | 20                       |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  |                               |    |            |       |                 |          | 1                        |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  |                               |    |            |       |                 |          | 2                        | 87 | s. 1       | 2ª parte |                |
|                |      |      |      |  |                               |    |            |       |                 |          | 3                        |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  |                               |    |            |       |                 |          | 4                        |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  |                               |    |            |       |                 |          | 5                        | 88 |            |          |                |
|                |      |      |      |  |                               |    |            |       |                 |          | 6                        |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  |                               |    |            |       |                 |          | 7                        |    | seção 2    |          |                |
|                |      |      |      |  |                               |    |            |       |                 |          | 8                        |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  |                               |    |            |       |                 |          | 9                        |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  |                               |    |            |       |                 |          | 30                       | 89 |            |          |                |
|                |      |      |      |  |                               |    |            |       |                 |          | 1                        |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  |                               |    |            |       |                 |          | 2                        |    |            |          |                |
|                |      |      |      |  |                               |    |            |       |                 |          | 3                        |    |            |          |                |
| 4              |      |      |      |  |                               |    |            |       |                 |          |                          |    |            |          |                |

## PARTE V

| ET-1 | ET-2 | ET-3                            | ET-4                            | c.  | e.      | N-4     | N-3     | N-2                   | N-1     |
|------|------|---------------------------------|---------------------------------|-----|---------|---------|---------|-----------------------|---------|
| T    | T    | T                               | D                               | 435 | 90      | parte A | seção 1 | Seção 1 (Reexposição) | Parte V |
|      |      |                                 |                                 | 6   |         |         |         |                       |         |
|      |      |                                 | T                               | 7   |         |         |         |                       |         |
|      |      |                                 |                                 | 8   |         |         |         |                       |         |
|      |      |                                 | T                               | NP  |         |         |         |                       |         |
|      |      |                                 |                                 | 40  | 91      | parte B |         |                       |         |
|      |      |                                 | P                               | 1   |         |         |         |                       |         |
|      |      |                                 |                                 | 2   |         |         |         |                       |         |
|      |      |                                 |                                 | 3   |         |         |         |                       |         |
|      |      |                                 |                                 | 4   |         |         |         |                       |         |
|      |      |                                 | t <sub>b</sub>                  | 5   | 92      | parte A | seção 2 |                       |         |
|      |      |                                 |                                 | 6   |         |         |         |                       |         |
|      |      |                                 |                                 | 7   |         |         |         |                       |         |
|      |      |                                 | T                               | 8   |         |         |         |                       |         |
|      |      |                                 |                                 | 9   |         |         |         |                       |         |
|      |      |                                 |                                 | 50  |         |         |         |                       |         |
|      |      |                                 |                                 | 1   |         |         |         |                       |         |
|      |      |                                 | T <sub>b</sub>                  | 2   | 93      | parte B |         |                       |         |
|      |      |                                 |                                 | 3   |         |         |         |                       |         |
|      |      |                                 | T                               | 4   |         |         |         |                       |         |
|      |      |                                 | P                               | 5   |         |         |         |                       |         |
|      |      |                                 |                                 | 6   | 94      | parte C |         |                       |         |
|      |      |                                 |                                 | 7   |         |         |         |                       |         |
|      |      |                                 |                                 | 8   |         |         |         |                       |         |
|      |      |                                 |                                 | 9   |         |         |         |                       |         |
|      |      |                                 |                                 | 60  |         |         |         |                       |         |
|      |      |                                 |                                 | 1   | 95      | parte D |         |                       |         |
|      |      |                                 |                                 | 2   |         |         |         |                       |         |
|      |      |                                 | SD <sub>b</sub>                 | 3   |         |         |         |                       |         |
|      |      |                                 | M <sub>b</sub> / m <sub>b</sub> | 4   |         |         |         |                       |         |
|      |      | SDSD <sub>b</sub>               | 5                               | 96  | parte A |         |         |                       |         |
|      |      | t <sub>b</sub>                  | 6                               |     |         |         |         |                       |         |
|      |      |                                 | 7                               |     |         |         |         |                       |         |
|      |      | NP                              | 8                               |     |         |         |         |                       |         |
|      |      |                                 | 9                               | 97  | parte B |         |         |                       |         |
|      |      | M <sub>b</sub> / m <sub>b</sub> | 70                              |     |         |         |         |                       |         |
|      |      |                                 | 1                               |     |         |         |         |                       |         |
|      |      | Q                               | 2                               |     |         |         |         |                       |         |
|      |      |                                 | 3                               | 98  | parte C | seção 3 |         |                       |         |
|      |      |                                 | 4                               |     |         |         |         |                       |         |
|      |      | N/t.i.-b                        | 5                               |     |         |         |         |                       |         |
|      |      |                                 | 6                               | 99  | parte D |         |         |                       |         |
|      |      | N/t.i.-a                        | 7                               |     |         |         |         |                       |         |
|      |      |                                 | 8                               |     |         |         |         |                       |         |
|      |      |                                 | 9                               |     |         |         |         |                       |         |
|      |      | T                               | 80                              |     |         |         |         |                       |         |
|      |      |                                 | 1                               | 100 | parte A |         |         |                       |         |
|      |      |                                 | 2                               |     |         |         |         |                       |         |
|      |      | M <sub>b</sub>                  | 3                               |     |         |         |         |                       |         |
|      |      | P                               | 4                               |     |         |         |         |                       |         |
|      |      | t.i..                           | 5                               | 99  | parte D |         |         |                       |         |
|      |      |                                 | 6                               |     |         |         |         |                       |         |
|      |      |                                 | 7                               |     |         |         |         |                       |         |
|      |      | T                               | 8                               |     |         |         |         |                       |         |
|      |      |                                 | 9                               | 100 | parte A |         |         |                       |         |
|      |      |                                 | 90                              |     |         |         |         |                       |         |
|      |      |                                 | 1                               |     |         |         |         |                       |         |
|      |      |                                 | 2                               |     |         |         |         |                       |         |
|      |      |                                 | 3                               |     |         |         |         |                       |         |
|      |      |                                 | 4                               |     |         |         |         |                       |         |
|      |      |                                 | 5                               |     |         |         |         |                       |         |
|      |      | N/t.i.-a                        | 6                               |     |         |         |         |                       |         |
|      |      |                                 | 7                               | 100 | parte A |         |         |                       |         |
|      |      |                                 | 8                               |     |         |         |         |                       |         |
|      |      |                                 | 9                               |     |         |         |         |                       |         |



| ET-1 | ET-2 | ET-3 | ET-4 | c.              | e.  | N-4     | N-3     | N-2            | N-1     |  |  |    |
|------|------|------|------|-----------------|-----|---------|---------|----------------|---------|--|--|----|
| T    | T    |      |      | 500             | 101 | parte B | seção 1 | Seção 2 (Coda) | Parte V |  |  |    |
|      |      |      |      | 1               |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      |      |      | 2               |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      |      |      | 3               |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      |      |      | 4               |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      |      |      | 5               |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      |      |      | 6               |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      | 7    |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      | T    |      | SD <sub>1</sub> | T   | R       | SD      |                |         |  |  |    |
|      |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  | 8  |
|      |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  | 9  |
|      |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  | 10 |
|      |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  | 1  |
|      |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  | 2  |
|      |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  | 3  |
|      |      |      | 4    |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      |      | 5    |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      |      | 6    |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      |      | 7    |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      |      | 8    |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      |      | 9    |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      |      | 1    |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      |      | 2    |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      |      | 3    |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      |      | 4    |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      |      | 5    |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      |      | 6    |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      |      | 7    |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      |      | 8    |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      | 9    |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      | 1    |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      | 2    |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      | 3    |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      | 4    |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      | 5    |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      | 6    |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      | 7    |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      | 8    |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      | 9    |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      | 1    |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      | 2    |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      | 3    |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      | 4    |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      | 5    |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      | 6    |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      | 7    |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      | 8    |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      | 9    |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      | 1    |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      | 2    |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      | 3    |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      | 4    |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      | 5    |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      | 6    |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      | 7    |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      | 8    |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      | 9    |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      | 1    |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      | 2    |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      | 3    |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
|      |      | 4    |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 4    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 5    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 6    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 7    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 8    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 9    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 1    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 2    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |
| 3    |      |      |      |                 |     |         |         |                |         |  |  |    |

| ET-1     | ET-2     | ET-3     | ET-4     | c.       | e.      | N-4     | N-3 | N-2            | N-1            |   |     |         |            |         |
|----------|----------|----------|----------|----------|---------|---------|-----|----------------|----------------|---|-----|---------|------------|---------|
| <b>T</b> | <b>T</b> | <b>T</b> | R        | 60       |         | parte B |     | Seção 2 (Coda) | <b>Parte V</b> |   |     |         |            |         |
|          |          |          | T / t NP | 1        |         |         |     |                |                | 2 | 3   |         |            |         |
|          |          |          |          | N/t.i.-a |         |         |     |                |                | 4 | 112 | parte C | subseção b | seção 4 |
|          |          |          |          |          |         |         |     |                |                | 5 |     |         |            |         |
|          |          | 6        |          |          |         |         |     |                |                |   |     |         |            |         |
|          |          | 7        |          |          |         |         |     |                |                |   |     |         |            |         |
|          |          | 8        |          |          |         |         |     |                |                |   |     |         |            |         |
|          |          | T        | 9        | 113      | parte D |         |     |                |                |   |     |         |            |         |
|          |          |          | 70       |          |         |         |     |                |                |   |     |         |            |         |
|          |          |          | 1        |          |         |         |     |                |                |   |     |         |            |         |
|          |          |          | 2        |          |         |         |     |                |                |   |     |         |            |         |
|          |          | SC3      | 3        |          |         |         |     |                |                |   |     |         |            |         |
|          |          |          | 4        |          |         |         |     |                |                |   |     |         |            |         |
|          |          |          | 5        |          |         |         |     |                |                |   |     |         |            |         |
|          |          | N/t.i.-a | 6        | 114      | parte A |         |     |                |                |   |     |         |            |         |
|          |          |          | 7        |          |         |         |     |                |                |   |     |         |            |         |
|          |          |          | 8        |          |         |         |     |                |                |   |     |         |            |         |
|          |          |          | 9        |          |         |         |     |                |                |   |     |         |            |         |
|          |          |          | 80       |          |         |         |     |                |                |   |     |         |            |         |
|          |          | T        | 1        |          |         |         |     |                |                |   |     |         |            |         |
| 2        |          |          |          |          |         |         |     |                |                |   |     |         |            |         |
| N/t.i.-a | 3        | 115      | parte B  |          |         |         |     |                |                |   |     |         |            |         |
|          | 4        |          |          |          |         |         |     |                |                |   |     |         |            |         |
|          | 5        |          |          |          |         |         |     |                |                |   |     |         |            |         |
| T        | 6        | 116      | parte C  |          |         |         |     |                |                |   |     |         |            |         |
|          | 7        |          |          |          |         |         |     |                |                |   |     |         |            |         |
|          | 8        |          |          |          |         |         |     |                |                |   |     |         |            |         |
|          | 9        |          |          |          |         |         |     |                |                |   |     |         |            |         |
|          | 90       |          |          |          |         |         |     |                |                |   |     |         |            |         |
|          | 1        |          |          |          |         |         |     |                |                |   |     |         |            |         |
| 2        |          |          |          |          |         |         |     |                |                |   |     |         |            |         |

### VI.3 Uma perspectiva quantitativa a respeito das texturas harmônicas presentes no eixo quaternário

A partir dos elementos apresentados no quadro 15 é possível elaborar o seguinte painel quantitativo das extensões (em números de compasso e percentuais) das texturas harmônicas presentes no eixo tonal quaternário (tabela 1):

**Tabela 1:** comparação das texturas harmônicas do eixo quaternário<sup>186</sup>

| PARTES | TONAIS        |              |              |              |             |              |             | ZIT           |                 |              |
|--------|---------------|--------------|--------------|--------------|-------------|--------------|-------------|---------------|-----------------|--------------|
|        | est.          | N/t.i.-a     | N/t.i.-B     | T. F.        | T.S.        | R.           | C. / SC.    | P.            | t.i.<br>(a / b) | Q.           |
| I      | 93<br>[58 %]  | 13<br>[8 %]  | 3<br>[2 %]   | 21<br>[13 %] | 9<br>[6 %]  | 2<br>[1 %]   | 4<br>[4 %]  | 14<br>[9 %]   | -               | 1<br>[1 %]   |
|        | 144<br>[91 %] |              |              |              |             |              |             | 15<br>[9 %]   |                 |              |
| II     | 38<br>[32 %]  | -            | -            | 24<br>[20 %] | -           | 14<br>[12 %] | 1<br>[1 %]  | 24<br>[20 %]  | 11<br>[9 %]     | 8<br>[7 %]   |
|        | 77<br>[64 %]  |              |              |              |             |              |             | 43<br>[36 %]  |                 |              |
| III    | 20<br>[20 %]  | -            | -            | -            | 6<br>[6 %]  | 6<br>[6 %]   | 5<br>[5 %]  | 22<br>[22 %]  | 26<br>[27 %]    | 13<br>[13 %] |
|        | 37<br>[38 %]  |              |              |              |             |              |             | 61<br>[62 %]  |                 |              |
| IV     | 18<br>[32 %]  | -            | 15<br>[26 %] | 6<br>[10 %]  | 5<br>[9 %]  | -            | 4<br>[7 %]  | 5<br>[9 %]    | -               | 4<br>[7 %]   |
|        | 48<br>[84 %]  |              |              |              |             |              |             | 9<br>[16 %]   |                 |              |
| V      | 76<br>[48 %]  | 25<br>[16 %] | 2<br>[1 %]   | 7<br>[4 %]   | 13<br>[8 %] | 3<br>[2 %]   | 3<br>[2 %]  | 18<br>[11 %]  | 7<br>[4 %]      | 3<br>[2 %]   |
|        | 129<br>[82 %] |              |              |              |             |              |             | 28<br>[18 %]  |                 |              |
| Total  | 245<br>[56 %] | 38<br>[9 %]  | 20<br>[4 %]  | 58<br>[13 %] | 33<br>[8 %] | 25<br>[6 %]  | 17<br>[4 %] | 83<br>[53 %]  | 44<br>[28 %]    | 29<br>[19 %] |
|        | 436<br>[74 %] |              |              |              |             |              |             | 156<br>[26 %] |                 |              |

Abreviaturas usadas: est. – textura tonal estável; N/t.i.-a – “nuvem harmônica” sobre a coleção *a* da escala de tons inteiros; N/t.i.-b – “nuvem harmônica” sobre a coleção *b* da escala de tons inteiros; T.F. – tonalidade flutuante; T.S. – tonalidade suspensa; R. – *roving*; C. / SC. – “cortina” ou “semicortina” cadenciais; P. – textura não-tonal polifônica; t.i. (a/b) – textura não-tonal em escala de tons inteiros (t.i.-a e/ou t.i.-b); Q. – textura não-tonal quartal.

<sup>186</sup> Como as diversas porcentagens foram aproximadas para números inteiros, de modo a se evitar casas decimais, algumas somas não totalizam 100%, como pode ser facilmente constatado. No entanto, consideramos

A tabela 1 apresenta em números de compassos (e em seus respectivos percentuais em relação ao todo) as extensões das texturas harmônicas mapeadas no eixo quaternário, distribuídas pelas cinco Partes da *Sinfonia de Câmara*. A análise dos dados coletados nesse painel comparativo revela algumas observações importantes:

- a) O maior percentual de texturas tonais em relação às não-tonais, considerando cada movimento em separado, encontra-se na Parte I (91% do total). No outro extremo, em relação ao mesmo critério, está a Parte III (38%). Esses dados confirmam, por si só, a vinculação dessas Partes a preceitos tradicionais, no que diz respeito à harmonia: uma Exposição estável e um Desenvolvimento de forte instabilidade, o que, guardando as devidas proporções, se ajusta ao esquema básico clássico de uma forma-sonata;
- b) Ainda sob o mesmo aspecto, as Partes intermediárias funcionam como etapas graduais de mudança: o Scherzo, com cerca de um terço de seu território construído a partir de texturas não-tonais, prepara adequadamente os momentos mais radicais da Parte III. Por outro lado, a Parte IV se apresenta como uma espécie de volta antecipada à “normalidade” tonal (84% de texturas tonais), suavizando a passagem entre o Desenvolvimento e a Reexposição;
- c) Em termos gerais (ou seja, englobando as diversas subcategorias), as texturas tonais representam quase três quartos (74%) de toda a obra;
- d) A força dos elementos não-tonais introduzidos no op. 9 pode ser também medida pelos números: considerados em bloco, os trechos construídos essencialmente sobre as escalas de tons inteiros e sobre os intervalos de quartas justas totalizam 148 compassos (25%). Se os separarmos de acordo com as intenções expressivas com que foram empregados tais elementos, teremos um equilíbrio quase perfeito entre as texturas tonais (basicamente as “nuvens”, “cortinas” e “semicortinas”), com 75 compassos

---

que tais erros são desprezíveis diante dos objetivos dessa análise quantitativa, não afetando em essência seus resultados.

(13%), e as texturas não-tonais, com 73 compassos (12%). Já a comparação entre os ambientes em tons inteiros e quartas revela, pelo menos quantitativamente, uma assimetria a favor do primeiro elemento, na proporção de três para um (desta vez desconsiderando a categoria das “cortinas”): 102 compassos (17%) de trechos em tons inteiros (tonais e não-tonais) e 29 compassos (5%) em trechos quartais;

- e) As semelhanças nas configurações das diversas subcategorias de texturas reveladas na comparação entre as Partes I e V sugerem uma preocupação do compositor em manter, essencialmente, a associação existente entre os ambientes harmônicos e os trechos formais originais em suas respectivas reexposições.<sup>187</sup> Apenas poucas divergências impedem uma conformação completa: além da assimetria em relação às texturas em tonalidade flutuante (21 compassos na Parte I, contra 7 na Parte V), é especialmente expressiva a expansão do número de trechos na escala de tons inteiros que acontece na Parte V, tanto aquelas como “nuvens” tonais (de 16 para 27 compassos), quanto aquelas dentro de ZIT’s (de zero a 7 compassos). Julgamos oportuno especular a razão de tal disparidade. Talvez isso se deva a uma concepção tipicamente schoenberguia (porém, herdada de seus mestres, principalmente Beethoven e Brahms) de encarar a reexposição – ou, mais genericamente, a retomada de qualquer ideia musical – não apenas como uma seção relacionada ao que foi originalmente exposto, mas também ligada ao processo subsequente, ou seja, ao trabalho de elaboração do material inicial que intercala ambos os momentos. Do mesmo modo que, ao retornar à cidade natal após muitos anos de ausência, uma pessoa revê locais, conhecidos e situações sob novas perspectivas, as recapitulações schoenberguianas nunca desconsideram as

---

<sup>187</sup> Como se vê na tabela 1, a Parte V também apresenta um grande percentual de texturas tonais estáveis (82%). O valor mais modesto em relação à Parte I justifica-se facilmente pelo fato de ser o *Finale* uma combinação de duas grandes estruturas: a Reexposição (responsável pela maior porção de estabilidade) e a Coda (o elemento excêntrico, que pode ser considerado um “segundo desenvolvimento”, seguindo a tradição que remonta a Beethoven).

transformações sofridas pelas ideias temático-motívicas durante suas trajetórias prévias. Isso talvez justifique o maior emprego das escalas de tons inteiros na Parte V: após o Desenvolvimento (e, em especial, sua Seção 3), nada mais poderia ser mesmo “como antes”. Os tons inteiros incorporam-se indelevelmente à “história de vida” da obra, como uma experiência adquirida que não pode ser mais dissociada de sua essência.

## CONCLUSÕES

Acreditamos ter demonstrado nesta análise, apresentada como um mergulho em sentido inverso, do fundo para a superfície, que a *Sinfonia de Câmara* é uma obra musical extraordinária, não apenas em termos inerentemente estruturais, mas também por seu importante papel histórico, na constituição de uma das mais decisivas peças (ou – ousamos dizer – *a mais* decisiva delas) para a superação da Era Tonal. Em verdade, ambas as circunstâncias são interdependentes: julgamos que o grau de complexidade<sup>188</sup> que apresenta a obra deriva naturalmente do fato de ser esta o ponto final de uma longa linha evolutiva de experimentos (especialmente vinculados ao domínio harmônico) aperfeiçoados, refinados e aprofundados estruturalmente de maneira gradual, cobrindo todo o período tonal schoenberguiano. É especialmente significativo para a validação de nossa hipótese o fato de que Schoenberg, logo após a conclusão de seu op.9, saudado como uma esperada consolidação de seu estilo, tenha abandonado durante aquele que chamamos o período transitório para o atonalismo a maior parte dessas conquistas, a saber: a forma compactada, a relação napolitana e, principalmente o emprego das quartas e tons inteiros como meios de

---

<sup>188</sup> É interessante e pertinente para este momento conhecer a distinção que Fred Lerdahl faz entre os conceitos de *complicatedness* [para a tradução do qual precisaríamos criar o neologismo/barbarismo “complicacionalidade”] e *complexity* [complexidade]:

Complicacionalidade é uma medida do número de eventos não-redundantes por unidade de tempo presentes na superfície musical; complexidade é uma medida de tipos e níveis de representação mental que o ouvinte inconscientemente associa à superfície musical. (...) Entre os compositores do século XX, Debussy é complexo, [Elliott] Carter é complicado, *Schoenberg é as duas coisas* e [Phillip] Glass nenhuma delas.” (Lerdahl, 1996, p. 246, grifo nosso). (“*complicatedness* is a measure of the number of nonredundant events per unit of time at the musical surface; *complexity* is a measure of types and levels of the mental representation that the listener unconsciously assigns to a musical surface. (...) Among twentieth-century composers, Debussy is complex, Carter is complicated, Schönberg is both, and Glass is neither.”)

Acreditamos que a *Sinfonia de Câmara* representa um perfeito exemplo dessa conjugação de ambos os atributos que, segundo Lerdahl, qualificam a música schoenberguiana (e – concordando com o que esse autor implicitamente conclui – contribui para caracterizá-la, diante de seus pares), o que é comprovado por nossa abordagem analítica, baseada na integração dos níveis estruturais e eixos tonais. Mais ainda, julgamos que, em essência, o equilíbrio entre as facetas complicada e complexa da música de Schoenberg, de acordo com as definições de Lerdahl, podem estar associadas, respectivamente, a aspectos inovadores e tradicionais, o que se torna uma perspectiva especialmente atraente para nosso estudo.

expandir a expressão tonal, sem falar no fato de que a intensa complexidade em camadas de significação estrutural (formais e harmônicas) existente na *Sinfonia* jamais seria retomada.<sup>189</sup> Como sugerimos em nossa dissertação, baseados em estudos de outros autores (Frisch, 1993 e Crawford, 1993), a brusca e surpreendente mudança de rumo possuiria razões não só de cunho técnico e estético, como muito provavelmente também pessoais (Almada, 2007b, p. 39).

Por outro lado, a carga de inovação que traz a *Sinfonia* não prescinde de uma sólida base calcada nos fundamentos da longa tradição clássica-romântica austrogermânica.

O poder e a importância do equilíbrio entre passado e futuro nessa caracterização da *Sinfonia* como obra-chave apoiam-se principalmente na estreita associação entre harmonia, forma e tematicismo, dos aspectos mais essenciais aos detalhes quase imperceptíveis. Nosso estudo como um todo desenvolveu-se no caminho de evidenciar tais vínculos, enfatizando-os de acordo com o pensamento do próprio compositor sobre o importante papel estruturador que possui a harmonia tonal.<sup>190</sup> Para isso, a decisão de criar uma metodologia que compatibilizasse ambas as análises foi fator crucial para a obtenção dos presentes resultados. O que primariamente era uma mera estratégia de se buscar uma apresentação suficientemente clara e precisa dos dados analisados acabou por se revelar – numa feliz surpresa – como um recurso perfeitamente adequado para a descrição da própria obra. A *Sinfonia*, como pudemos constatar no aprofundamento de seu estudo, é uma peça cuja construção, de fato, se apresenta em estratos harmônicos e formais mutuamente associados em relações de importância diferenciadas. Assim, de acordo com nosso método central de trabalho analítico, os quatro eixos tonais ajustam-se aos quatro níveis formais, resultando o conjunto em uma espécie de

---

<sup>189</sup> Inversamente, o que é também altamente significativo e sintomático, outros procedimentos – a apresentação bidimensional das idéias musicais e o emprego dos elementos não-tonais em ambientes não regulados a um centro tonal – “sobreviveram” durante o breve interregno tonal pós-*Sinfonia*, constituindo-se justamente as primeiras janelas para os novos tempos.

<sup>190</sup> Ver, entre outros textos, Schoenberg (2004).



radiografia completa da obra, na qual podemos visualizar os inúmeros componentes dessas estruturas dispostos nitidamente de acordo com suas relações funcionais e organizados num preciso esquema hierárquico, do qual o quadro 15 representa um claro resumo.

Como foi sugerido nas considerações finais de nossa dissertação (Almada, 2007b, p. 218), as forças construtivas tradicionais e inovadoras apresentam-se na *Sinfonia* em um duplo equilíbrio, esquematizado na figura 9.

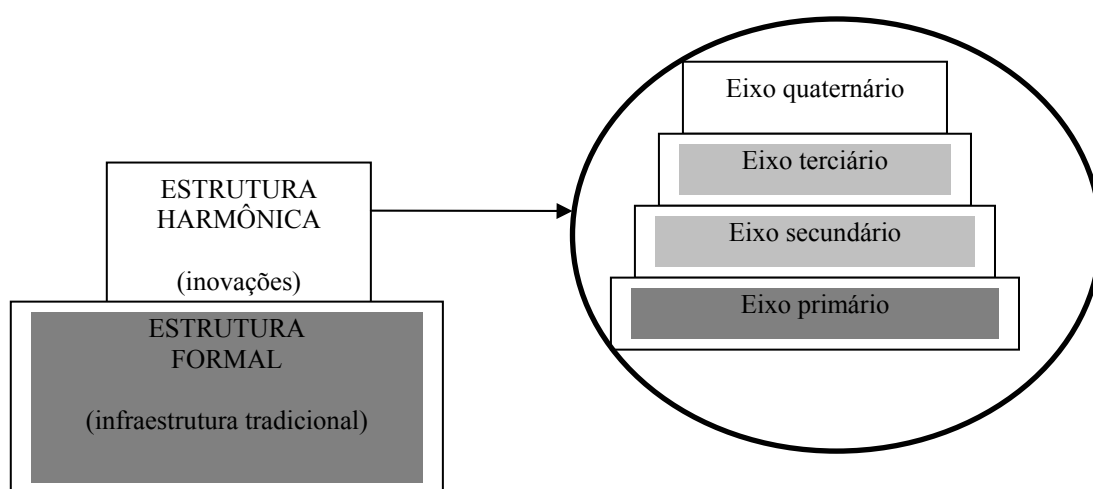


Figura 9 – Tradição e Inovação na *Sinfonia*

Como se observa no esquema, a estrutura formal, que é relativamente mais vinculada a elementos musicais da tradição (organização interna dos movimentos, construção temática etc.), constitui uma base sólida sobre a qual as inovações harmônicas (em maior número e em maior alcance em relação àquelas introduzidas no campo formal) puderam ser perpetradas sem a perda de coerência construtiva, fundamento dos mais caros ao compositor.<sup>191</sup> Por sua vez, considerada isoladamente sob os mesmos critérios, a estrutura harmônica replica essa organização em pirâmide: quanto mais “baixo” o estrato considerado, mais fortemente ligados

<sup>191</sup> Ver, por exemplo, Schoenberg (2006).

à tradição são seus elementos, e, portanto, inversamente, as camadas mais próximas à superfície musical são as mais propícias para as inovações de maior ousadia.

Isso considerado, complementando o que foi feito na seção conclusiva de nossa dissertação em relação à organização formal, resumimos a seguir suas principais características tradicionais e inovadoras, acrescentando aquelas que se apresentam na estrutura harmônica da *Sinfonia*, reveladas no presente trabalho analítico:

- Características tradicionais (forma)

- a) Emprego de arquiteturas clássicas macroformais na construção das Partes/movimentos: forma-sonata (Parte I), scherzo (Parte II) e *lied* (Parte IV), incluindo suas respectivas subdivisões regulamentares (seções principal e secundária, transição, trio etc.);
- b) Subdivisão do Desenvolvimento (Parte III) em três seções bem definidas, cada qual dedicada a uma ideia temática central, procedimento que remonta às práticas mozartiana e beethoveniana, entre outras;
- c) No plano microformal é especialmente notável a preferência de Schoenberg pela construção temática a partir de abstrações das formas-padrão de sentença, período e pequena forma ternária (a-b-a');<sup>192</sup>
- d) Emprego de diversas técnicas tradicionais de construção e organização formal (descritas teoricamente por Schoenberg, a partir de análises de obras da literatura musical clássica e romântica):<sup>193</sup> liquidação, sequenciação, variação, imitação, deslocamento métrico, redução etc.;

---

<sup>192</sup> Tal preferência construtiva schoenberguiana é estudada em detalhes em Almada (2009a).

<sup>193</sup> Ver Schoenberg (1988) e Schoenberg (1991).

- e) Ênfase em certos aspectos quase ritualísticos da tradição clássica, como o do “tema lírico” (T.P.[I-2]), apresentado expressivamente (em *cantabile*) pelo 1º violino;
  - f) Considerando as opiniões de Frisch (1993) e Dale (2000),<sup>194</sup> elaboradas a partir do exame dos rascunhos e esboços do op.9, a manutenção pelo compositor da Seção Secundária da Parte IV, após ter cogitado suprimi-la, dever-se-ia, antes de tudo, a um apego à tradição: o trecho teria um caráter de preparação dominante (ainda que supérflua, segundo esses autores) para o retorno da região harmônica principal, com a Reexposição;
  - g) Desenvolvimento contínuo das ideias motivicas e, especialmente, temáticas a partir dos processos de variação em desenvolvimento [*developing variation*], remontando à prática composicional de Beethoven e, principalmente, Brahms.
- Características tradicionais (harmonia):
- a) Emprego de alicerces tonais (no eixo primário) na organização dos eventos formais mais básicos (primeiro nível estrutural), sobre os quais apresentam-se as principais regiões harmônicas, cada qual correspondendo a uma das Partes da *Sinfonia*, configurando um esquema em arco com nítidas interrelações simétricas: **T-sm<sub>b</sub>-np-M<sub>b</sub>-T** (ver p. 52-4);
  - b) Adoção de referenciais clássicos na organização tonal da arquitetura em forma-sonata que engloba as Partes I (Exposição), III (Desenvolvimento) e V (Reexposição-Coda). Sob tal perspectiva, a estrutura regional básica do op.9, apresentada no eixo secundário, é a seguinte:
- Exposição: **T** (Seção Principal) – **SD** (Seções Secundária e Conclusiva);

<sup>194</sup> Tais opiniões e seus desdobramentos são discutidos em Almada (2007b, p. 57-8 e p. 148).

Reexposição: T (Seção Principal) – T (Seções Secundária e Conclusiva),<sup>195</sup>

- c) Emprego de uma grande quantidade de pontuações cadenciais (com os mais diversos pesos) em cooperação para a articulação formal (eixos secundário e terciário). Ainda que a maioria dessas cadências apresentem transformações cromáticas de acordes diatônicos (em especial, acordes errantes de vários tipos), invariavelmente emulam fórmulas harmônicas convencionais;
  - d) Construção consistente de uma sólida infraestrutura gerada por uso maciço de texturas tonalmente estáveis (ver o tópico VI.3 e tabela 1).
- Características inovadoras (forma):
- a) Emprego da forma compactada, com cinco movimentos mesclados em um só (ou, sob outra perspectiva, com a intermediação de “movimentos episódicos” – i.e., o Scherzo [II] e o Adágio [IV] – entre as três seções básicas de uma extensa forma-sonata, composta pela Exposição [I], pelo Desenvolvimento [III] e pela Reexposição [V]). Esta característica, herdada de uma sequência de obras do compositor (as de opus 4, 5 e 7), tem na *Sinfonia* sua melhor realização em relação aos quesitos de concisão e brevidade, tendo sido abandonada nas obras que imediatamente lhe sucederam;<sup>196</sup>
  - b) Emprego de “subversões” aos esquemas formais padronizados, como a inesperada recapitulação do tema principal da Parte I (nº de ensaio 33) e o breve desenvolvimento no Scherzo (nºs de ensaio 50-53);
  - c) Reexposição dos temas em ordem alterada em relação ao originalmente exposto;

---

<sup>195</sup> Ver o quadro 7.

<sup>196</sup> O que se torna, por si só, uma nova evidência do caráter de “fim de linha” do op.9.

- d) Reexposição e Coda formando uma única “superestrutura”, sem fronteiras nítidas,<sup>197</sup> resultado de um tratamento acima de tudo variativo na retomada das diversas ideias temáticas e motivicas (o que se ajusta, por sua vez, aos procedimentos quase ininterruptos de variação em desenvolvimento empreendidos pelo compositor na obra);
  - e) Reexposição simultânea de duas ideias apresentadas originalmente em sucessão, como é o caso dos temas do scherzo e do trio (números de ensaio 54-55);
- Características inovadoras (harmonia):
- a) Emprego em larga escala de dissonâncias emancipadas, associadas principalmente a uma concepção polifônica baseada no que denominamos contraponto de temas (que, no caso geral, engloba também fragmentos temáticos e referências motivicas);
  - b) Uso da relação napolitana como um dos principais elementos melódico-harmônicos estruturadores, que se infiltra nos mais diversos estratos construtivos: no relacionamento entre notas, acordes e regiões, na própria construção temática (ver especialmente T.P.[II-1]), sem falar no emprego preferencial da condução cromática como principal meio de encadeamento das vozes componentes dos acordes cadenciais. Na *Sinfonia* Schoenberg eleva a relação napolitana a uma importância jamais alcançada em suas obras anteriores;
  - c) Presença de uma profusão de texturas harmônicas, de diversas qualidades, sobre a superfície musical (eixo quaternário). A contínua, rápida e variada alternância entre essas texturas leva a um formidável esgarçamento das relações tonais (providencialmente mitigado pelas várias pontuações cadenciais) a um ponto extremo

---

<sup>197</sup> A existência de discordâncias entre os diversos analistas a respeito da posição da linha divisória entre as seções de Reexposição e Coda na Parte V (ver Almada, 2007b, p. 58-9) parece contribuir para a confirmação dessa nossa consideração, que é única entre os diversos trabalhos consultados.

e, muito provavelmente, sem paralelos na Era Tonal. Não podemos deixar de considerar que tal situação é, de maneira plausível, o fator mais decisivo para a tremenda impressão de complexidade (no sentido pretendido por Lerdahl – ver nota de rodapé nº 178) que a *Sinfonia* causa aos seus (em especial, novos) ouvintes.

- d) Articulação de pontos formais importantes através do recurso que foi aqui denominado “cortinas” e “semicortinas” cadenciais, que exercem também papéis semelhantes aos de verdadeiros *leitmotifs*;
- e) Uso diferenciado do material não-tonal que caracteriza a obra (quartas e escala de tons inteiros), de acordo com o efeito composicional intencionado: a serviço da expressão tonal (como “nuvem”, ou ainda nas “cortinas” e “semicortinas”) ou nitidamente desvinculados de um centro de referência, na criação de territórios, por assim dizer, protoatonais (nas zonas de incerteza tonal). Este último caso, como observado, provavelmente resultou de uma necessidade de acerbamento dos recursos harmônicos disponíveis, com propósitos expressivos, como bem ilustra o trecho climático que finaliza a Parte III.<sup>198</sup> As quartas e os tons inteiros, integrados à relação napolitana (que, em essência, representa a tonalidade “convencional”), formam o tripé das principais forças melódico-harmônicas que atuam na construção da obra. Esse trio muitas vezes interage em pontos importantes, como, por exemplo, na elaboração das “cortinas” e no próprio desdobramento do arpejo de cinco quartas que forma o prototema P.T.[I-1], cujos extremos (compensadas as mudanças de oitava) distanciam-se por intervalo de semitom;
- f) Onipresença de um tratamento bidimensional dado às ideias temáticas, infiltrando-se profundamente na estrutura. Novamente, as quartas e a escala de tons inteiros se

---

<sup>198</sup> Como já mencionado, o emprego de tais elementos nas ZIT's, junto com o tratamento bidimensional das ideias (e quase sempre com ambos os componentes em relação de colateralidade) compõem as principais heranças da *Sinfonia* para os procedimentos da Era Pós-tonal.

apresentam como os principais veículos para essa importante experimentação composicional. São orientados ora sucessivamente (dimensão horizontal/melódica), como, por exemplo, nas constituições dos dois temas principais da *Sinfonia* – P.T.[I-1] e T.S.[I-1] –, baseados, respectivamente, nos intervalos de quartas justas e na escala de tons inteiros, ora simultaneamente (dimensão vertical/harmônica), como se revela na textura das “cortinas”. Assim, Schoenberg criou, na prática, uma inédita maneira de ocupação do espaço musical (o que seria por ele teorizado somente vários anos depois). Evidentemente o compositor se valeu, para isso, das propriedades simétricas inerentes desses materiais, o que se revela nitidamente a partir da delimitação de suas coleções a seis componentes, de modo a torná-las convenientemente compatíveis. Como foi diversas vezes mencionado neste trabalho, a bidimensionalidade da apresentação das ideias foi um dos pontos mais marcantes e característicos do pensamento schoenberguiano que nortearia seus próximos passos: o atonalismo e, principalmente, o dodecafonismo.

Embora esta análise profunda da estrutura formal-harmônica da *Sinfonia de Câmara* encerre a abordagem que julgamos necessária para a plena realização dos objetivos idealizados a partir da hipótese e da questão previamente levantadas, não pretendemos que ela seja definitiva. Não só outros aspectos (como ritmo, orquestração, textura, dinâmica etc.) podem ser contemplados em trabalhos futuros sobre a mesma obra, de modo a reforçar nossas conclusões (ou abrir novas perspectivas, se for o caso), como é altamente atraente a possibilidade de empreender análises similares em obras schoenberguianas temporalmente vizinhas à *Sinfonia* (em especial aquelas que se lhe seguem no curto período entre 1906 e 1909, antes da virada definitiva para o atonalismo). Acreditamos que algumas ferramentas metodológicas desenvolvidas em nosso estudo podem ser, para isso, de grande valia: a

organização e apresentação analítica em estratos estruturais (tanto em relação à forma quanto à harmonia), os critérios para classificação hierárquica de motivos e temas (incluindo genealogias) e os esquemas para mapeamento de processos de variação em desenvolvimento.

Além da questão metodológica é possível considerar duas outras contribuições deste trabalho para o *corpus* teórico referente à análise musical, especificamente relacionada a obras do chamado tonalismo expandido: as descrições e formulações terminológicas correspondentes a situações harmônicas até o momento nunca estudadas (“cortinas”, “nuvens” e ZIT’s) e a criação de simbologias específicas para acordes quartais e em tons inteiros, especificamente empregados em meio tonal.<sup>199</sup>

---

No momento em que se conclui este longo e enriquecedor percurso, julgo apropriado deixar de lado o plural majestático com o qual foi redigido este texto e prestar um depoimento pessoal sobre meu objeto de estudo. Confesso que chega a ser penoso abandoná-lo (ao menos neste nível de pesquisa), pois após tão profundo contato, ele tornou-se quase um ente querido da família. Na verdade, a convivência com a *Primeira Sinfonia de Câmara* antecede minha entrada no Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, em 2006. A primeira audição da obra, em meados de 1991 (apresentada pelo grande amigo Thiago Lyra, a quem não posso nunca deixar de agradecer), provocou em mim uma impressão arrebatadora, embora, reconheça hoje, ela não tenha sido exatamente favorável: recordo-me de não ter “compreendido” ou mesmo “gostado” daquela peça um tanto estranha para meus ouvidos da época. No entanto, felizmente, essa reação inicial negativa estimulou-me, em vez da pura

---

<sup>199</sup> Devemos ainda acrescentar uma contribuição, por assim dizer, involuntária deste trabalho ao campo da pesquisa da revisão editorial, que consistiu na descoberta de alguns possíveis erros no corpo da partitura original da *Sinfonia* (Schoenberg, 1924), que foram mantidos na edição mais recente que tivemos à mão (Schoenberg, 2002). Embora fuja do escopo do estudo estabelecer suas causas (ou seja, se são erros de cópia, de revisão ou de editoração), sua identificação só foi possível pelo fato de terem se tornado de alguma maneira incoerentes diante dos resultados analíticos (tanto formais quanto harmônicos). Para suas discriminações, ver Almada (2007b, p. 170 / n. 190), *ibid.* (p. 184 / n. 206), bem como o presente texto (p. 147 / n. 160 e p. 161 / n. 170).



repulsão, a uma direção contrária: tentar conhecer as razões daquele fascinante estranhamento. Ao começar a estudar a partitura da *Sinfonia*, ainda de maneira bastante incipiente, constatei que mesmo aquilo que lhe era mais saliente – a alternância de texturas e o tratamento orquestral – se apresentava de maneira extraordinariamente original e vigorosa. A intuição alertava-me que havia, sim, algo ali misterioso, escondido nas profundezas daquela peça, algo não facilmente detectável, mas sem dúvida alguma, que sugeria uma estrutura e um conteúdo extremamente complexos e poderosos, o que me instigava a continuar a prospecção. Cheguei mesmo a tentar compor baseando-me naquilo que na época entendia como o estilo schoenberguiano – um tonalismo de grande excentricidade mesclado (de um jeito inteiramente enigmático, para mim então) com formações quartais e acordes construídos a partir da escala de tons inteiros. Nessa “técnica” assim deduzida escrevi em 1995 uma sonata para piano que até hoje considero bem realizada, ainda que um parentesco com a *Sinfonia* possa ser evocado apenas de uma maneira bem remota, através de suas características mais superficiais. Colateralmente, o entusiasmo gerado pela peça schoenberguiana despertou em mim a vontade de conhecer mais sobre o compositor, tanto em relação à sua obra musical, quanto à teórica. Desde então, minha admiração por Arnold Schoenberg só tem aumentado, bem como minha sincera e enorme gratidão pelo tanto que suas partituras, livros e escritos em geral têm me ensinado, sem falar no enorme prazer estético provocado pela audição de sua música.

Quando decidi prestar exame para o curso de Mestrado em Música na UNIRIO, em 2005, minha principal intenção era obter recursos técnicos, metodológicos e, especialmente, bibliográficos que pudessem permitir o desenvolvimento apropriado de uma análise aprofundada da *Sinfonia de Câmara* que, pela mais pura e desinteressada curiosidade intelectual, começara a empreender dois anos antes. Nesses dois anos mergulhei na estrutura da peça e em todos os textos que pude coletar que a comentavam. Iniciei sua análise a partir

---

da perspectiva formal e, entre várias idas e vindas, becos sem saída e novos recomeços, consegui através de um trabalho duro e sistemático, porém entusiasmado e revelador, elaborar alguns rudimentos de estratégias e encontrar caminhos que mais tarde seriam devidamente pavimentados e ampliados. No entanto, fui chegando aos poucos à conclusão de que o desenvolvimento da análise demandava outras posturas, ferramentas técnicas e níveis de interlocução que só poderiam estar disponíveis num ambiente acadêmico.

Minha subsequente entrada no Programa de Pós-Graduação representou um novo patamar, a partir do qual o estudo sobre a *Sinfonia* foi quase que totalmente reformulado, embora sobre alicerces prévia e firmemente estabelecidos. O enriquecimento intelectual que amalei nos nove semestres seguintes (sendo quatro do curso de mestrado e cinco do de doutorado) é incalculável, o que sem dúvida se reflete no contínuo aprimoramento do estudo global sobre essa obra schoenbergiana, que chega finalmente a seu termo.

Meus próprios objetivos profissionais foram aos poucos sendo desviados pelos estímulos recebidos no maravilhoso ambiente que encontrei nesta Universidade, dentro da qual tive a grata felicidade de conhecer extraordinários professores e colegas (vários deles se tornando também grandes amigos). O que era antes apenas um veículo para a consecução adequada de um estudo analítico acabou por se tornar também para mim um formador de uma nova carreira, como docente acadêmico e pesquisador, que hoje considero como a mais perfeita e definitiva das muitas vocações que tive em minha vida.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. (Magda França, trad.). São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. Arnold Schoenberg (1874-1951). In: \_\_\_\_\_. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. (Augustin Wernet & Jorge Mattos B. de Almeida, trad.). São Paulo: Editora Ática, 1998.

ALMADA, Carlos de L. Emprego de elementos de origem não tonal com finalidades funcionais na *Primeira Sinfonia de Câmara*, op.9, de Arnold Schoenberg. In: XVII ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM, 2007. São Paulo. **Anais ...** São Paulo: UNESP, 2007a. 1 CD-ROM.

\_\_\_\_\_. “Nas fronteiras da tonalidade”: Tradição e inovação na forma na *Primeira Sinfonia de Câmara*, op.9, de Arnold Schoenberg. 2007b. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_. Pontos de contato entre a *Sonata para Piano*, op.1, de Alban Berg e a *Primeira Sinfonia de Câmara*, op.9, de Arnold Schoenberg. In: V SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA - SIMPEMUS 5, 2008. Curitiba. **Anais ...** Curitiba: UFPR, 2008.

\_\_\_\_\_. Eixos tonais como estratégia desenvolvida para a análise da *Primeira Sinfonia de Câmara* op.9, de Arnold Schoenberg. *Cadernos do Colóquio*. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro, CLA / UNIRIO, 2007-2008, versão *online* (14 p.). Disponível em: <<http://seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/214/211>>

\_\_\_\_\_. Aspectos da construção temática de Arnold Schoenberg a partir de seus escritos teóricos sobre forma. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*, Belo Horizonte, n.20, 2009a, p. 34-43.

\_\_\_\_\_. A funcionalidade tonal expandida através de nuvens harmônicas. *Ictus*, Salvador, vol.10, nº 1, 2009b, p. 56-68. Disponível em: <<http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/viewFile/169/176>>

\_\_\_\_\_. *Harmonia funcional*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009c.

\_\_\_\_\_. Texturas harmônicas presentes na *Primeira Sinfonia de Câmara* Op.9, de Arnold Schoenberg. *Cadernos do Colóquio*. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro, CLA / UNIRIO, 2009d, vol.1, versão *online* (16 p.). Disponível em: <<http://seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/470/547>>

ARNOLD SCHÖNBERG in Vienna before 1900. Vídeo.(9:53), son., p.b. Disponível em < <http://www.youtube.com/watch?v=XsIMq0Xm6fI> > Acesso em: 12/2/2010.

ASHFORT, Alden. Linear and textural aspects of Schoenberg's cadences. *Perspectives of New Music*, Nova York, vol. 16, nº 2, p. 195-224, 1978.

BERG, Alban. Arnold Schoenberg: Chamber Symphony (Mark DeVoto, trad.). *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, Los Angeles, vol. XVI, numbers 1 & 2, p. 236-68, 1993.

BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. Nova York: Dover Publications, 1987.

BOTSTEIN, Leon. Music and critic of culture: Arnold Schoenberg, Heinrich Schenker, and the emergence of Modernism in fin de siècle Vienna. In: BRAND, Juliane & HAILEY, Christopher (eds.). *Constructive dissonance: Arnold Schoenberg and the transformations of twentieth-century culture*. Berkeley: University of California, 1997. p.3-22.

BRINKMANN, Reinhold. The compressed symphony: on the historical content of Schoenberg's op.9. In: FRISCH, Walter (ed.). *Schoenberg and His World*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1999, p.141-61.

BURKHOLDER, J. Peter. Schoenberg the reactionary. In: FRISCH, Walter (ed.). *Schoenberg and his world*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1999, p.162-91.

BUSCH, Regina. On the horizontal and vertical presentation of musical ideas and on musical space (I). *Tempo: A Quarterly Review of Modern Music* (Calum MacDonald, ed.), Londres, No154, setembro, p.2-10, 1985.

\_\_\_\_\_. On the horizontal and vertical presentation of musical ideas and on musical space (II). *Tempo: A Quarterly Review of Modern Music* (Calum MacDonald, ed.), Londres, No156, março, p.7-15, 1986a.

\_\_\_\_\_. On the horizontal and vertical presentation of musical ideas and on musical space (III). *Tempo: A Quarterly Review of Modern Music* (Calum MacDonald, ed.), Londres, No157, junho, p.21-9, 1986b.

CARPENTER, Patricia. Grundgestalt as tonal function. *Music Theory Spectrum*, vol. 5, 1983, pp. 15-38.

CONE, Edward T. Sound and Syntax: An Introduction to Schoenberg's Harmony. *Perspectives of New Music*, Nova York, vol. 13, nº1, p.21-40. 1974.

CORRÊA, Antenor Ferreira. Polinônimo: Definição de Alguns Termos Relativos aos Procedimentos Pós-tonais. In: XV ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM. 2005. Rio de Janeiro. Anais ... Rio de Janeiro: UFRJ, 2005. Versão em CD-ROM. Seção 11.

CRAWFORD, John C. e Dorothy L. *Expressionism in Twentieth Century Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

DAHLHAUS, Carl. *Between romanticism and modernism*. (Mary Whithall, trad.). Los Angeles: University of California Press, 1980.

\_\_\_\_\_. *Schoenberg and the New Music* (Derrik Puffett & Alfred Clayton, trad.). Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

\_\_\_\_\_. *Esthetics of music* (William Austin, trad.). Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

DALE, Catherine. *Schoenberg's chamber symphonies: the crystalliation and rediscovery of a style*. Aldershot: Aschgate Publishing Limited, 2000.

DEAN, Jerry. Schoenberg's vertical-linear relationships in 1908. *Perspectives of New Music*, vol.12, no. 1/2, p. 173-80, 1974.

DORAN, Mark. The "true relationship": Schoenberg's analysis of "unity" in the op. 9 Kammer-symphonie. *Tempo: A quarterly review of modern music*, Londres, nº. 219, p.13-21, 2002.

DUDEQUE, Norton. *Harmonia tonal e o conceito de monotonalidade nos escritos de Arnold Schoenberg (1874-1951)*. 1997. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

\_\_\_\_\_. Variação progressiva como um processo gradual no primeiro movimento do Quarteto *A Dissonância*, K. 465, de Mozart. *PerMusí*, vol.8, UFMG, 2003, p. 41-56.

\_\_\_\_\_. Schoenberg: emancipação da dissonância, tonalidade expandida e variação progressiva em *Friede auf Erden*, op.13. *Debates*, Rio de Janeiro, nº 9, p.7-33, 2007.

\_\_\_\_\_. *Music theory and analysis in the writings of Arnold Schoenberg (1874-1951)*. Aldershot: Ashgate Publishings, 2005.

DUNSBY, Jonathan. Schoenberg on cadence. *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, Los Angeles, vol. IV, number 1, p. 41-49, jun. 1980

DUNSBY, Jonathan & WHITTALL, Arnold. *Music analysis in theory and practice*. Londres: Faber Music, 1988.

DUNWELL, Wilfrid. *The evolution of twentieth-century harmony*. Londres: Novello, 1971.

FALK, Robert. Emancipation of the dissonance. *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, Los Angeles, vol. VI, number 1, p. 106-11, jun. 1982.

FORTE, Allen. Schoenberg's creative evolution: the path to atonality. *The Musical Quaterly*, Nova York, Vol.LXIV, No.2, april, p.133-75, 1978.

FRISCH, Walter. *Brahms and the principle of developing variation*. Los Angeles: University of California Press, 1984.

\_\_\_\_\_. *The early works of Arnold Schoenberg (1893-1908)*. Los Angeles: University of California Press, 1993.

\_\_\_\_\_. The refractory masterpiece: toward an interpretation of Schoenberg's Chamber Symphony, op. 9. In: BRAND, Juliane & HAILEY, Christopher (Eds.).

*Constructive dissonance: Arnold Schoenberg and the transformations of twentieth-century culture*. Berkeley: University of California, 1997. p.87-99.

GOHER, Alexander. The theoretical writings of Arnold Schoenberg. *Perspectives of New Music*, Nova York, 13, nº 2, p. 3-16. 1975.

HAIMO, Ethan. Developing variation and Schoenberg's serial music. *Musical Analysis*, vol. 16, nº 3, p. 349-365, 1997.

HERSCHKOWITZ, Fillip. La fonti tonali della dodecafonia di Schoenberg. *Nuova rivista musicale italiana*, Roma, ano VIII, nº4, 10/12, p. 540-578. 1974.

JESTREMSKI, Margret. "Ich glaube, das ist doch ein Irrtum, diese Solobesetzung...": die Fassungen von Arnold Schönbergs Kammer-symphonie, op. 9. *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. 53 (No. 4), p.259, 1996.

KOPP, David. On the function of function. *Music theory online*, volume 1, number 3, maio, 1995. Disponível em: <<http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.95.1.3.kopp.art.html>> Acesso em 26/3/2006.

KREBS, Harald. Alternatives in monotonicity in early nineteenth-century music. *Journal of Music Theory*, vol. 25, no.1, p.1-16, 1981.

\_\_\_\_\_. Three versions of Schoenberg's op.15 no.4: Obvious differences and hidden similarities. *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, Los Angeles, vol. VIII, number 2, p.131-140, nov. 1984.

LACERDA, Marcos Branda. Breve resenha das contribuições de Schenker e Schoenberg para a análise musical. *Revista Eletrônica de Musicologia*, vol.II / 1, outubro de 1997. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/REMr2.1/artigosv2.1.html> Acesso em: 20/3/2006.

LARSON, Steve. A tonal model of an "atonal" piece: Schoenberg's Op. 15, number 2. *Perspectives of New Music*, Nova York, vol. 25, nº 1/2, p. 418-433, 1987.

LEIBOWITZ, René. *Schoenberg*. (Hélio Ziskind, trad.). São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1981.

\_\_\_\_\_. *Introduction à la musique de douze sons*. Paris: L'Arche, 1997.

LERDAHL, Fred. Tonality and paranoia: A reply to Boros. *Perspectives of New Music*, Nova York, 34, nº 1, p. 242-251. 1996.

\_\_\_\_\_. *Tonal pitch space*. Nova York: Oxford University Press. 2001.

LERDAHL, Fred & JACKENDOFF, Ray. *A generative theory of tonal music*. Cambridge: The MIT Press, 1983.

LEWIN, David. Inversional balance as an organizing force in Schoenberg's music and thought. *Perspectives o New Music*. Vol. 6, nº 2, p. 1-21, 1968.

MAEGARD, Jan. Schoenberg's incomplete works and fragments. In: BRAND, Juliane & HAILEY, Christopher (eds.). *Constructive dissonance: Arnold Schoenberg and the transformations of twentieth-century culture*. Berkeley: University of California, 1997. p.131-44.

MAHNKOPF, Claus-Steffen *Gestalt und Stil: Schönbergs erste Kammersymphonie und ihr Umfeld*. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1994.

MENDES, André Nobre. A tonalidade no século XX. *Cadernos do Colóquio*, Rio de Janeiro, vol.I, nº 4, p.110-14. 2001.

MENEZES FILHO, Florivaldo. *Apoteose de Schoenberg: Ensaio sobre Arquétipos da Música Contemporânea*. São Paulo: Editora da USP, 1987.

MEYER, Leonard. *Style and music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

MOJOLA, Celso Antônio. *Escalas e séries: princípios de organização musical*. 2003. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

MOLINA, Sidney. *Mahler em Schoenberg: angústia da influência na Sinfonia de Câmara nº1*. São Paulo: Rondó, 2003.

MUSGRAVE, Michael. Schoenberg and Theory. *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, Los Angeles, vol. IV, number 1, p.34-40, jun. 1980.

MUXENEDER, Therese. *Arnold Schönberg: Kammersymphonie für fünfzehn Soloinstrumente op.9 - Introduction*. In: Arnold Schoenberg Institute home page. Disponível em: < [http://www.schoenberg.at/6\\_archiv/music/work/op/compositions\\_op9\\_notes\\_e.htm](http://www.schoenberg.at/6_archiv/music/work/op/compositions_op9_notes_e.htm).> Acesso em 1/4/2006.

NEFF, Severine. Schoenberg as a theorist: three forms of presentation. In: FRISCH, Walter (ed.). *Schoenberg and His World*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1999, p.55-84.

OGDON, Will. How tonality functions in Schoenberg's opus 11, nº 1. *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, Los Angeles, vol. V, number 2, p. 169-82, nov. 1981.

PAYNE, Anthony. *Schoenberg*. Londres: Oxford University Press, 1974.

PAZ, Juan Carlos. *Introdução à Música de Nosso Tempo*. (Diva Ribeiro de Toledo Piza, trad.). São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

\_\_\_\_\_. *Arnold Schönberg, o el fin de la era tonal*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1958.

PERLE, George. *Serial composition and atonality: an introduction to the music of Schoenberg, Berg and Webern*. Londres: Faber & Faber, 1962.

PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth-century harmony*. Nova York: Norton, 1961.

PILLIN, Boris William. *Some Aspects of Counterpoint in Selected Works of Arnold Schoenberg*. Los Angeles: Western International Music Inc., 1970.

PISTON, Walter. *Harmony*. Nova York: Norton, 1987.

ROSEN, Charles. *Schoenberg*. Barcelona: Antoni Bosch, 1983.

\_\_\_\_\_. *The classical style*. Nova York: W. W. Norton, 1998.

\_\_\_\_\_. *A geração romântica*. (Eduardo Seincman, trad.). São Paulo: EDUSP, 2000.

SCHIBLI, Sigfried. Ein Stück praktisch gewordener Ideologie: zum Problem der komplexen einsätzigen Form in Frühwerken Arnold Schönbergs. *Archiv für Musikwissenschaft*, cidade, vol. XLI/4, p.274-94, 1984.

SCHNAUBER, Cornelius. Perception and Apperception of Dissonances in Twelve-Tone Music. *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, Los Angeles, vol. XII, number , p. 5-21, 1989.

SCHOENBERG, Arnold. *Kammersymphonie*: op.9. Viena: Universal, 1924. I partitura (144 p.). Orquestra de câmara.

\_\_\_\_\_. Encarte de *The Kammersymphonie*. Dial Records 520W.50, 1949.

\_\_\_\_\_. *Arnold Schoenberg's letters*. (Erwin Stein, ed.; Eithene Wilkins & Ernst Kaiser, trad.). Nova York: St. Martin's Press, 1965.

\_\_\_\_\_. *Structural functions of harmony*. (Leonard Stein, ed.) Nova York: W.W. Norton & Company, 1969.

\_\_\_\_\_. *Theory of Harmony*. (Roy E. Carter, trad.). Londres: Faber & Faber, 1978.

\_\_\_\_\_. *Style and idea: selected writings of Arnold Schoenberg*. (Leonard Stein, ed.). Londres: Faber & Faber, 1984.

\_\_\_\_\_. *Modelos para estudantes de composicion*. (Leonard Stein, ed.; Violeta H. de Gainza, trad.). Buenos Aires: Ricordi, 1988.

\_\_\_\_\_. *Fundamentals of musical composition*. (Gerald Strang, ed.) Londres: Faber & Faber, 1990a.

\_\_\_\_\_. *Verklärte Nacht & Kammersymphonien*. Hamburgo: Deutsche Grammophon GmbH, 1990b. 1 CD (ca. 69 min.). 429233-2.

\_\_\_\_\_. *Fundamentos da composição musical*. (Eduardo Seincman, trad.) São Paulo: EDUSP, 1991.



\_\_\_\_\_. *Coherence, counterpoint, instrumentation in form*. (Severine Neff, ed.; Severine Neff & Charlotte Cross, trad.). Lincoln: University of Nebraska Press, 1994.

\_\_\_\_\_. *Harmonia*. (Marden Maluf, trad.). São Paulo: Editora Unesp, 2001.

\_\_\_\_\_. *Chamber Symphony nº 1 for 15 solo instruments, op.9*. Mineola: Dover, 2002. I partitura (144 p.). Orquestra de câmara.

\_\_\_\_\_. *Funções estruturais da harmonia*. (Eduardo Seincman, trad.) São Paulo: Via Lettera, 2004.

\_\_\_\_\_. *The musical idea and the logic, technique, and art of its presentation*. (Patricia Carpenter & Severine Neff, trad. e ed.). Bloomington: Indiana University Press, 2006.

SIMMS, Brian. *Music of the twentieth century*. Nova York: Schirmer Books, 1995.

SOUZA, Rodolfo Coelho. Uma introdução às teorias analíticas da música atonal. In: *Pesquisa em música no Brasil: Métodos, domínios, perspectivas*. Volume I (Rogério Budasz, org.). Goiânia: ANPPOM, 2009.

STEINER, Fred. A History of the First Complete Recording of the Schoenberg String Quartets. *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, Los Angeles, vol. II, number 2, p.122-37, fev., 1978.

STUCKENSCHMIDT, H. H. *Schönberg: vida, contexto, obra*. (Ana Agud, trad.). Madri: Alianza Editorial S.A., 1991.

TENNEY, James. *A history of 'consonance and dissonance'*. Nova York: Excelsior Music Publishing Co., 1988.

WEBERN, Anton. *O Caminho para a Música Nova*. 1ª edição. (Carlos Kater, trad.). São Paulo: Novas Metas, 1984.

\_\_\_\_\_. Schoenberg's music. In: FRISCH, Walter (ed.). *Schoenberg and His World*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1999, p.210-30.

WINTLE, Christopher W. Schoenberg's Harmony: Theory and Practice. *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, Los Angeles, vol. IV, number 1, p.50-68, jun. 1980.

## GLOSSÁRIO

### 1. Terminologia formal<sup>200</sup>

Devido ao conflito entre a escassez de termos designativos e a multiplicidade de estruturas formais existentes no op.9, nos mais diversos graus de hierarquia, tornou-se vital estabelecer uma nomenclatura tanto apropriada quanto coerente para a análise, não apenas com o objetivo de explicitar claramente tais relações hierárquicas, como de evitar confusões no acompanhamento do estudo. Adotamos termos analíticos convencionalmente empregados (seção, parte, etc.) escritos com suas iniciais maiúsculas ou minúsculas de acordo com as importâncias relativas dos trechos que representam.

São, portanto, levadas em conta as seguintes convenções (em ordem decrescente de importância formal):

- a) Parte – para designar os cinco movimentos da *Sinfonia*, o que é sempre seguido do algarismo romano correspondente (ex.: Parte II, Parte IV etc.).<sup>201</sup> Se for necessário será abreviada por sua inicial: P.;
- b) Seção – marcam as subdivisões mais destacadas de cada Parte, sempre seguidas de designações mais precisas (ex.: Seção Conclusiva [da Parte I], Seção 3 [da Parte III] etc.).  
Abreviatura: S;
- c) Subseção – somente quando uma Seção admita subdivisão tripartite, resultando numa pequena forma ternária<sup>202</sup> (ou seja, a-b-a’). Assim, tal nomenclatura é utilizada apenas em casos específicos (p.ex.: Subseção b [da Seção Principal da Parte I]). Abreviatura: Ss;

---

<sup>200</sup> Reproduzimos aqui as considerações sobre a terminologia referente à análise formal adotada no trabalho completo e apresentadas originalmente em nossa dissertação (Almada 2007b).

<sup>201</sup> As Partes podem ser também identificadas no corpo do texto por suas funções dentro organismo da obra, sempre com inicial maiúscula, de modo a não confundi-las com designações genéricas: Exposição (Parte I), Scherzo (Parte II), Desenvolvimento (Parte III), Adágio (Parte IV) e Finale (Parte V).

<sup>202</sup> Para a definição de pequena forma ternária [*small ternary form*] ver Schoenberg (1990, p.119-36)

- d) parte – representa a subdivisão de uma Seção nos demais casos, recebendo como sufixos numerações ordinais ou letras maiúsculas, de acordo com a conveniência de cada caso (ex.: 1ª parte [da Seção Secundária da Parte I], parte B [da Seção 2 da Parte III] etc.).  
Abreviatura: p.;
- e) seção – a próxima subdivisão formal. Para evitar repetições e confusões são numeradas cardinalmente (ex.: seção 2 [da 2ª parte da Seção B da Parte III]). Abreviatura: s.;
- f) subseção – como no caso hierarquicamente mais importante (ver letra b), este termo é empregado na subdivisão tripartite de uma seção. São igualmente identificadas por letras minúsculas (ex.: subseção b [da seção 4 da Seção 2 da Parte V]) Abreviatura: ss;
- g) Além desse nível de fracionamento, podem ser utilizados numa maneira mais livre outros termos designativos como trecho, passagem, segmento, fragmento etc.;
- h) Algumas exceções quebram a rigidez da ordem hierárquica acima estabelecida: (1ª) a Seção Principal da Parte IV, devido às particularidades de sua estrutura interna, é fragmentada de maneira idiossincrática, numa alternância de “entradas” de seu tema central e de “episódios” contrastantes, no lugar da subdivisão esperada, em “partes”; (2ª) na Parte V, devido a razões semelhantes, tanto a Seção 1 (Reexposição) quanto a Seção 2 (Coda) são imediatamente subdivididas em “seções”, no lugar de “partes”. O motivo dessa modificação é evidenciar as semelhanças estruturais internas dessas Seções com o seccionamento realizado na Parte III; (3ª) alguns termos auxiliares já consagrados na nomeação de estruturas formais, por serem mais diretos e, portanto, mais eficazes, podem ocasionalmente substituir a terminologia acima descrita. São os seguintes: introdução, trio, transição, ponte, episódio, coda e codeta. Quando representam Seções tais termos são apropriadamente escritos com suas iniciais maiúsculas.
- i) Sobre o último aspecto, distinguem-se as seguintes duplas de termos, normalmente encarados como equivalentes, de modo a enfatizar sutilezas hierárquicas dentro da

presente análise (ambas as duplas são apresentadas em ordem decrescente de importância): transição e ponte, reexposição e recapitulação (sejam tais termos escritos com iniciais maiúscula ou minúscula);

## 2. Terminologia harmônica

- a) Tonalidades são indicadas com iniciais maiúsculas (Dó maior, Si<sub>b</sub> menor etc.) e notas isoladas com minúsculas (fã, sol# etc.);
- b) Os sete graus diatônicos são grafados com algarismos romanos (ex.: III, VI etc.).<sup>203</sup>
- c) Inversões, quando necessárias para uma melhor compreensão do trecho, são também indicadas da forma convencional, por algarismos arábicos ao lado dos graus romanos (ex.: II<sub>6</sub>, I<sub>6/4</sub>, V<sub>2</sub> etc.).<sup>204</sup>
- d) Transformações de acordes através de substituições cromáticas de suas notas originais são indicados pelos graus correspondentes a suas fundamentais diatônicas, cortados por linha horizontal (ex.: II, IV etc.).<sup>205</sup>
- e) Em situações nas quais seja necessária a identificação precisa da qualidade de um acorde pode ser empregada a cifragem alfanumérica derivada da teoria e prática harmônicas da música popular. Para isso são utilizadas como definidoras das fundamentais as letras A, B, C, D, E, F e G, seguidas de símbolos complementares (ex.: Am, F#7 etc.).<sup>206</sup>

---

<sup>203</sup> Schoenberg (1969, p.4)

<sup>204</sup> Schoenberg (1969, p.5).

<sup>205</sup> Schoenberg (1969, p.9 e p.15). Esta grafia não identifica a qualidade do acorde, mas apenas sua função (que, como Schoenberg constantemente reafirma em seus escritos sobre harmonia, é sempre determinada pela relação da fundamental do acorde com a tônica). No entanto, quando surge a necessidade, podem ser acrescentadas informações mais detalhadas, como para a distinção, por exemplo, entre os acordes napolitano, dominante-da-dominante e aumentado de terça-e-quarta, todos eles funcionalmente grafados como II.

<sup>206</sup> Para as cifragens alfanuméricas de acordes aqui adotadas, ver Almada (2009c).

- f) Ainda na especificação das qualidades de acordes, é adotada a seguinte terminologia para as notas-funções constituintes: quinta diminuta / aumentada (5° / 5+), sexta maior / menor (6 / 6m), sétima maior / menor (7M / 7), nona maior / menor (9 / 9m), décima primeira justa / aumentada (11 / 11+) e décima terceira maior / menor (13 / 13m). A omissão em um acorde de uma determinada nota-função é indicada por “s/...” (p.ex., s/1 = fundamental omitida);
- g) A cifragem dos acordes quartais é indicada pelo algarismo 4, separado por hífen da letra correspondente à sua fundamental, seguindo-se o número de partes constituintes (por exemplo, 4-D6, acorde quartal de seis vozes a partir da fundamental *ré*);
- h) Escalas de tons inteiros: existem duas coleções distintas possíveis, uma delas iniciando-se em *mi* (versão *a*) e a outra em *fá* (versão *b*). Podem ser também indicadas nas formas abreviadas *t.i.-a* e *t.i.-b*;<sup>207</sup>
- i) Acorde aumentado (de quinta-e-sexta, de terça-e-quarta e de segunda):<sup>208</sup> é como Schoenberg denomina as versões daquele que é comumente conhecido como acorde de sexta aumentada (mais especificamente, o chamado acorde de “sexta alemã”).<sup>209</sup> Segundo o compositor, tal acorde deriva de substituições de notas do II grau, que tem a fundamental omitida, a terça alterada ascendentemente (de *fá* para *fá#*, considerando a tonalidade de Dó maior), a quinta descendentemente (de *lá* para *lá♭*) e o acréscimo de sétima menor (*dó*) e de nona menor (*mi♭*). Em nosso texto ele é por vezes também

<sup>207</sup> Estes termos (e símbolos) podem igualmente ser usados para rerepresentações verticais das escalas (como o que acontece nos exemplos referentes às “cortinas” cadenciais).

<sup>208</sup> Schoenberg (2001, p.352 ff).

<sup>209</sup> Schoenberg usa a nomenclatura “acorde de sexta aumentada” para o caso especial do acorde aumentado de quinta-e-sexta sem nona (ibid., p.357).

denominado simplesmente “acorde aumentado” (isto é, sem a indicação de inversões). É classificado entre os acordes errantes;<sup>210</sup>

- j) O acorde de sexta napolitana tem no presente estudo seu nome abreviado para acorde napolitano (em certos momentos podendo ser grafado como “IInp”, para uma indentificação mais precisa), não só por encontrar-se na *Sinfonia* mais frequentemente em estado fundamental do que invertido, mas também para melhor ajustar-se ao conceito de *relação napolitana*, como sua manifestação no nível do enlace de acordes (ao lado do relacionamento entre regiões), que tem na *Sinfonia* um papel de decisiva importância estrutural.

---

<sup>210</sup> Tradução para o termo original alemão *vagierend Akkorde*, cunhado por Schoenberg em seu *Harmonielehre* de 1911 (anos mais tarde Schoenberg também empregaria a versão inglesa do termo, *vagrant chords* [ou *harmonies*], em *Structural functions of harmony* (Schoenberg, 1969). Marden Maluf, tradutor do *Harmonielehre* (Schoenberg, 2001), prefere o termo “errante” (sendo esta a versão mais recente é a adotada neste estudo). Os acordes errantes “não pertencem exclusivamente a nenhuma tonalidade (...), podem pertencer a muitas tonalidades, muitas vezes a quase todas.” (Schoenberg, 2001, p.286).

## ANEXO – QUADRO DAS REGIÕES TONAIIS PRESENTES NA *SINFONIA DE CÂMARA* E AS DIFERENTES SIMBOLOGIAS EMPREGADAS

O quadro abaixo apresenta o total de símbolos regionais empregados na presente análise harmônica da *Sinfonia de Câmara*, acompanhados de suas correspondentes nomenclaturas por extenso (de acordo com a terminologia de Schoenberg, 2004). Note-se que em vários casos duas ou mais regiões identificam uma mesma tonalidade, o que se justifica pelas particularidades das trajetórias tonais escolhidas pelo compositor para cada situação.

| Tonalidade             | Símbolos<br>(principais e<br>alternativos) | Nomenclatura da região   |
|------------------------|--|--|
| Mi maior               | <b>T</b>                                   | tônica (maior)*  |
| Mi menor               | <b>t</b>                                   | tônica menor   |
|                        | <b>smM<sub>b</sub></b>                     | submediante menor da mediante abaixada                         |
| Fá maior               | <b>NP</b>                                  | napolitana   |
|                        | <b>subTM<sub>b</sub></b>                   | subtônica da mediante abaixada                                 |
|                        | <b>SDSDM<sub>b</sub></b>                   | subdominante da subdominante da mediante abaixada              |
| Fá menor               | <b>np</b>                                  | napolitana menor   |
|                        | <b>sdsM<sub>b</sub></b>                    | subdominante menor da submediante menor abaixada               |
|                        | <b>mM<sub>b</sub>D<sub>b</sub></b>         | mediante menor da mediante abaixada da dominante abaixada      |
| Sol <sub>b</sub> maior | -  | -  |
| Sol <sub>b</sub> menor | <b>npnp</b>                                | napolitana menor da napolitana menor                           |
| Fá# maior              | <b>S/T</b>                                 | supertônica  |
| Fá# menor              | <b>dor</b>                                 | dórica   |
| Sol maior              | <b>M<sub>b</sub></b>                       | mediante abaixada  |
|                        | <b>m<sub>b</sub></b>                       | mediante menor abaixada  |
| Sol menor              | <b>sdsdsd</b>                              | subdominante menor da subdominante menor da subdominante menor |
|                        | <b>npdor</b>                               | napolitana menor da dórica                                     |
| Lá <sub>b</sub> maior  | <b>SD<sub>b</sub></b>                      | subdominante abaixada  |
|                        | <b>smsm<sub>b</sub></b>                    | submediante menor da submediante menor abaixada                |
| Lá <sub>b</sub> menor  | <b>npnpdor</b>                             | napolitana menor da napolitana menor da dórica                 |
|                        | <b>sd<sub>b</sub></b>                      | subdominante menor abaixada                                    |
| Sol# maior             | <b>M</b>                                   | mediante   |
| Sol# menor             | <b>m</b>                                   | mediante menor   |
| Lá maior               | <b>SD</b>                                  | subdominante   |

\* Por uma questão de simplicidade e clareza o sufixo “maior” é omitido na designação das regiões maiores. As regiões menores mantêm seu sufixo correspondente, com a exceção da região dórica (**dor**).

|                       |  |  |
|-----------------------|--|--|
| Lá menor              | <b>sd</b>                                      | subdominante menor   |
|                       | <b>dorM<sub>b</sub></b>                        | dórica da medianta abaixada  |
| Si <sub>b</sub> maior | <b>D<sub>b</sub></b>                           | dominante abaixada   |
| Si <sub>b</sub> menor | <b>sdsdsm<sub>b</sub></b>                      | subdominante menor da subdominante menor da submediante menor abaixada |
|                       | <b>sdp</b>                                     | subdominante menor da napolitana menor                                 |
|                       | <b>m<sub>b</sub>M<sub>b</sub></b>              | mediante menor abaixada da medianta abaixada                           |
| Lá# maior             | -  | -  |
| Lá# menor             | -  | -  |
| Si maior              | <b>D</b>                                       | dominante  |
|                       | <b>MM<sub>b</sub></b>                          | mediante da medianta abaixada  |
| Si menor              | <b>v</b>                                       | quinto-menor   |
| Dó maior              | <b>SM<sub>b</sub></b>                          | submediante abaixada   |
|                       | <b>M<sub>b</sub>SD</b>                         | mediante abaixada da subdominante                                      |
|                       | <b>DNP</b>                                     | dominante da napolitana  |
| Dó menor              | <b>sm<sub>b</sub></b>                          | subdominante menor abaixada  |
|                       | <b>m<sub>b</sub>SD</b>                         | mediante menor abaixada da subdominante                                |
| Ré <sub>b</sub> maior | <b>SDSD<sub>b</sub></b>                        | subdominante da subdominante abaixada                                  |
| Ré <sub>b</sub> menor | <b>mm<sub>b</sub>M<sub>b</sub></b>             | mediante menor da medianta menor abaixada da medianta abaixada         |
| Dó# maior             | <b>SM</b>                                      | submediante  |
| Dó# menor             | <b>sm</b>                                      | submediante menor  |
| Ré maior              | <b>SDSD</b>                                    | subdominante da subdominante   |
|                       | <b>SM#np</b>                                   | submediante levantada da napolitana menor                              |
|                       | <b>SDNP</b>                                    | subdominante da napolitana   |
|                       | <b>DM<sub>b</sub></b>                          | dominante da medianta abaixada   |
|                       | <b>MD<sub>b</sub></b>                          | mediante da dominante abaixada   |
| Ré menor              | <b>sdsd</b>                                    | subdominante menor da subdominante menor                               |
|                       | <b>sdSD</b>                                    | subdominante menor da subdominante                                     |
|                       | <b>sm#np</b>                                   | submediante menor levantada da napolitana menor                        |
|                       | <b>vM<sub>b</sub></b>                          | quinto-menor da medianta abaixada                                      |
|                       | <b>mD<sub>b</sub></b>                          | mediante menor da dominante abaixada                                   |
| Mi <sub>b</sub> maior | <b>T<sub>b</sub></b>                           | tônica abaixada*   |
| Mi <sub>b</sub> menor | <b>t<sub>b</sub></b>                           | tônica menor abaixada**  |
| Ré# maior             | -  | -  |
| Ré# menor             | <b>sm#dor</b>                                  | submediante menor levantada da dórica***                               |
| Fá <sub>b</sub> maior | <b>M<sub>b</sub>M<sub>b</sub>D<sub>b</sub></b> | mediante abaixada da medianta abaixada da dominante abaixada           |

\* Ou região “antinapolitana” (considerada enarmonicamente).

\*\* Ou região “antinapolitana” menor (considerada enarmonicamente).

\*\*\* Ou região “antinapolitana” menor.