

A funcionalidade tonal expandida através de nuvens harmônicas

Carlos de Lemos Almada

Resumo: Este estudo aborda o conceito de “nuvem harmônica”, elaborado especialmente para definir uma situação composicional específica presente na *Primeira Sinfonia de Câmara*, op.9, de Arnold Schoenberg. Trata-se do emprego da escala de tons inteiros na construção de trechos musicais que desempenham nitidamente funções tonais reconhecíveis. As “nuvens harmônicas”, por sua vez, associam-se a outro conceito correlato, o de “cortinas cadenciais” (ALMADA, 2007a), com ambas as aplicações opondo-se ao emprego do mesmo material melódico-harmônico com finalidades não-tonais: os três casos ocorrem durante a *Sinfonia* e recebem aqui definições e delimitações apropriadas.

Introdução

O presente estudo tem por finalidade principal apresentar o conceito de “nuvem harmônica”, que é oriundo de uma detalhada análise harmônica da *Primeira Sinfonia de Câmara*, op.9, de Arnold Schoenberg.¹

Essa obra schoenberguiana, composta em 1906, possui peculiaridades notáveis, tornando-se um ponto-chave no esgotamento dos recursos tonais por parte do compositor. Situada no final de seu período tonal, apresenta, ao lado de uma sólida infra-estrutura tradicional, enraizada em princípios oriundos do classicismo vienense, um número expressivo de inovações – especialmente harmônicas – que, pela primeira vez na trajetória do compositor, exercem um papel estrutural em larga escala. Tais recursos harmônicos são centrados principalmente nos seguintes elementos: a escala de tons inteiros, a coleção hexacordal formado por cinco quartas justas consecutivas e a relação napolitana.² A combinação desses elementos numa concentração e magnitude inéditas teria conduzido a tonalidade a latitudes jamais alcançadas, preparando o inevitável rompimento de suas fronteiras, a ser efetuado cerca de dois anos depois de concluída a composição da obra aqui estudada.

No entanto, os principais responsáveis pela expansão tonal que se desenvolve na *Sinfonia de Câmara* são justamente os dois elementos de origem não-tonal acima citados: a escala de tons inteiros e o hexacorde quartal. É interessante constatar que, a despeito do fato de que, em certos pontos, a presença concentrada de tais elementos faz surgir verdadeiros territórios desvinculados de quaisquer referências a um centro,³ seu uso está primordialmente a serviço da funcionalidade tonal. Com tal propósito, existem na obra dois

¹ Para uma análise da estrutura formal da mesma obra ver ALMADA (2007b).

² Isto é, a relação entre uma altura referencial e outra dela distanciada por segunda menor ascendente. Tal relação acontece na *Sinfonia* tanto no nível das notas, quanto dos acordes e das regiões tonais.

³ Este aspecto será detalhado mais adiante.

tipos de aplicação bem definidos, um deles cadencial e o outro mais generalizado, consistindo o objeto de estudo do presente trabalho.

A utilização cadencial dos materiais originalmente não-tonais foi descrita em ALMADA (2007a), recebendo a terminologia de “cortinas/semicortinas cadenciais”. Visando uma melhor compreensão global do assunto, são relatadas resumidamente em seguida as principais características desse tipo de aplicação.

As “cortinas cadenciais” desempenham na *Sinfonia de Câmara* um decisivo papel articulador de importantes seções formais. Consistem basicamente em encadeamentos compostos por três acordes: um hexacorde quartal, um pentacorde construído com notas da escala de tons inteiros e uma tríade maior, esta última orientando a funcionalidade tonal (i.e., representa o I grau de uma região harmônica). Com base nessa orientação, os dois agregados iniciais da fórmula cadencial substituem, como acordes errantes,⁴ dois elementos harmônicos comumente empregados em cadências tradicionais, respectivamente, os graus V/V (dominante-da-dominante) e V. O ex.1 apresenta em redução o esquema básico da 1ª “cortina cadencial”, que abre a peça.

Fá maior (4, 9m, 9+, 13m) V/V * (5°, 13m) I

* O risco horizontal indica a presença de notas substitutas no acorde, segundo a terminologia de Schoenberg (1969, p. 9)

Ex.1 – 1ª “cortina cadencial” do op.9 - redução (c.2-4)

O hexacorde quartal representa na cadência uma variante de G7, com as seguintes alterações: terça maior (si) substituída pela quarta justa (dó) e o acréscimo de nonas menor (lá \flat) e aumentada (lá \sharp ou, enarmonicamente, sib) e de décima terceira menor (mib). O pentacorde em tons inteiros, por sua vez, é uma variante de C7, com quinta diminuta no baixo (sol \flat) e décima terceira menor (lá \flat).⁵

⁴ 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). No entanto, Marden Maluf, tradutor do *Harmonielehre* (Schoenberg, 2001), preferiu o termo “errante”. Os acordes errantes “não pertencem exclusivamente a nenhuma tonalidade (...), podem pertencer a muitas tonalidades, muitas vezes a quase todas” (SCHOENBERG, 2001, p.286).

⁵ A análise do ex. 1 está de acordo com a destinação funcional desejada por Schoenberg para o acorde formado pelas notas da escala de tons inteiros. No ex. 326 de seu livro *Harmonia* (SCHOENBERG, 2001, p. 546) o compositor apresenta seis resoluções desse mesmo tipo de acorde (com a única diferença de possuir, no referido exemplo, seis em vez de cinco vozes) 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.

Como se pode também observar, a cadência dirige-se a Fá maior, que representa, em relação ao centro tonal Mi maior, a região napolitana (ou, de acordo com a terminologia schoenberguiana, **NP**).⁶ A 1ª “cortina” se apresenta como um concentrado microcosmo verticalizado da própria obra, trazendo vinculadas as principais forças harmônicas nela atuantes – quartas, tons inteiros e a relação napolitana, esta última como que simbolizando as leis organizadoras da tonalidade, às quais as duas anteriores mostram-se firmemente subordinadas. Em suma, Schoenberg parece querer expor nesses compassos iniciais um sumário preciso de suas intenções.

Há ainda duas outras ocorrências de “cortinas cadenciais” na *Sinfonia* (2ª e 3ª), posicionadas em fronteiras formais importantes. Ambas tomam como modelo a “cortina” inicial, possuindo porém desfechos tonais distintos.⁷

No segundo tipo de aplicação, não-cadencial, o emprego do material originalmente não-diatônico (neste caso, apenas a escala de tons inteiros) possui caráter essencialmente horizontal, na combinação de várias linhas melódicas, não permitindo, ao contrário do caso anterior, a abstração de progressões de acordes. O contexto inferido, contudo, é explicitamente tonal, com funcionalidades bem específicas. Para tais aplicações foi criada a denominação “nuvens harmônicas”. A escolha desse termo para definir tal situação é justificada pelo fato de que as “nuvens” se caracterizam 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, que resulta das propriedades do material empregado, no caso, as relações simétricas (e apropriadamente ambíguas) oriundas da escala de tons inteiros.

As “nuvens harmônicas”

A análise da *Sinfonia* detectou 18 ocorrências de “nuvens harmônicas” construídas a partir da escala de tons inteiros: 13 delas relacionadas à coleção *a* e apenas 5 à coleção *b*.⁸ Tal discrepância é facilmente explicada pelo fato de que a coleção *a* representa em quase todas essas situações a região tônica (Mi maior), principalmente por compartilhar com a escala diatônica dessa tonalidade as alturas mi e sol#, que definem sua tríade do I grau. Além disso, esse vínculo é ainda mais intensificado pelas próprias características do tema principal da obra (ver ex. 2), cujo enunciado – sua primeira frase – desenrola-se

⁶ Para a simbologia das regiões, ver SCHOENBERG (1969, p. 20).

⁷ Além desse grupo, o op. 9 apresenta três “semicortinas cadenciais”, nas quais, em relação à estrutura das “cortinas”, o acorde em tons inteiros é suprimido. Para maiores informações a respeito, ver ALMADA (2007a).

⁸ De acordo com a terminologia da análise harmônica da *Sinfonia*, as coleções *a* e *b* da escala de tons inteiros representam suas duas únicas configurações possíveis, no que se refere a conteúdo. A coleção *a* é formada pelas classes de alturas mi, fá#, sol#, lá# (sib), dó e ré (a escolha de mi para a posição inicial da seqüência é fruto somente da conveniência, já que Mi maior é a tonalidade central da *Sinfonia*). A coleção *b* compõe-se, portanto, das alturas fá, sol, lá, si, dó# e ré# (mib). As coleções *a* e *b* são mutuamente complementares em relação ao total cromático.

inteiramente sobre a coleção *a*.⁹ Embora se possa extrair um sentido vertical resultante da combinação harmônica de tema e acompanhamento, ele é pura consequência de um tratamento antes de tudo horizontal, através da combinação de diversas linhas melódicas (com diferentes pesos hierárquicos), e cujo foco encontra-se precisamente no enunciado temático em tons inteiros. Como se pode constatar no ex.2, tanto os arpejos em terças qualiteradas quanto o contratema, que formam a textura do acompanhamento do trecho, parecem apenas desdobrar a triade do I grau (com sexta acrescentada) de Mi maior.

a) tema principal (1ª frase)

b) redução

I (coleção a) (ou I com 6ª acrescentada)

Ex. 2 – enunciado do tema principal (c.10-11)

Sendo o enunciado o principal elemento caracterizador dessa idéia temática (e, para todos os efeitos, o virtual representante do próprio tema no decorrer da obra), tal situação de ambigüidade harmônica, que ocorre em um momento inicial e estruturalmente marcante da peça, cria, por assim dizer, uma “jurisprudência” para trechos similares futuros.¹⁰ É o

⁹ Segundo a terminologia elaborada para a nomeação das idéias temáticas do op.9, o tema principal é identificado como T.P.[I-1]. Para maiores informações sobre as nomenclaturas adotadas, ver ALMADA (2007b, p. 95-7).

¹⁰ Doran (2002, p.17-8) define o contexto no qual está inserido o tema principal como uma “elaboração em tons inteiros sobre um ‘esqueleto’ em Mi maior”. 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-me perfeitamente adequada nesse momento inicial da obra, pois não só apresenta uma “nuvem” em seu estado

que acontece, por exemplo, na reexposição do mesmo tema, ainda dentro da parte I da *Sinfonia* (c. 58-61), na qual a ambigüidade original é substituída por um contexto inteiramente construído a partir da coleção *a* da escala de tons inteiros (ver ex. 3). 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) tema principal (1ª frase + desenvolvimento)

b) redução

Mi maior "T" (coleção a) (estaticidade)

Ex.3 – recapitulação do tema principal (c.58-61)

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 freqüentes de acordes e regiões (quase sempre mutuamente mais brando, como cria um precedente para os subseqüentes casos mais arrojados, que são apreendidos auditivamente a partir do reconhecimento das associações então estabelecidas.

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, apega-se mais firmemente às associações temáticas já ouvidas (ou outros precedentes similares), na tentativa de inferir as relações tonais prevaletentes dentro da “nuvem”.

Uma outra alternativa de emprego funcionalizado da coleção *a* como “nuvem” é como uma 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).¹¹ Um bom exemplo dessa aplicação acontece no trecho dos c. 50-53 (ex. 4), que prepara a entrada do acorde dominante. Trata-se de uma breve passagem transitória, conduzida por um dos temas secundários da Parte I da *Sinfonia* (pauta superior no ex. 4).¹²

a)

colecção a ----- colecção b ----- etc.

colecção a ----- * notas "estranhas"

colecção a ----- *

b) redução

("bordadura")

V/V (5°) ----- V (9m / fund. omitida)

Ex. 4 – trecho preparatório – exposição (c. 50-53)

Apenas retroativamente (isto é, com a chegada do apoio sobre o V grau) é possível perceber que a passagem em questão tem uma função de preparação cadencial. A já comentada estaticidade harmônica, uma propriedade inerente da escala de tons inteiros, quando aplicada a serviço da expressão tonal faz com que ouçamos o trecho como uma

¹¹ O que configura o acorde comumente conhecido como de Sexta [aumentada] Francesa. Muitas vezes a ambigüidade inerente desse acorde (dependendo, é claro, do contexto de sua aplicação) faz com que a sexta aumentada seja enarmonicamente interpretada como sétima menor.

¹² Identificado como P.T.[I-3].

espécie de acorde “esticado” ou “esgarçado”, neste caso representando uma variante de um V/V (ver a redução do ex. 4-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.

Assim como o que ocorre em relação ao tema principal, a retomada (quase literal) dessa passagem transitória dentro da Parte V (reexposição), que acontece entre os c. 551 e 554 (ver ex. 5-a, que reproduz exatamente os três primeiros compassos do ex. 4-a), provoca automaticamente no ouvinte, a partir de sua memória, a mesma interpretação harmônica (V/V em Mi maior) e, conseqüentemente, a expectativa de sua resolução.¹³ No entanto, a continuação se dá inesperadamente sobre uma nova região (Sib maior), o que faz com que – novamente de maneira retroativa – a percepção harmônica do trecho seja reorientada, o que é especialmente facilitado pelo caráter ambíguo e simétrico da escala de tons inteiros. É interessante perceber que esse tipo de “desvio” não é muito diferente daqueles praticados por compositores tonais tradicionais (Beethoven, por exemplo), na quebra 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. 5-b, a harmonia abstraída é exatamente a mesma considerada para o trecho anterior (um acorde de sexta francesa contendo as alturas dó, mi, fá# e lá#), com uma única e decisiva diferença: sua significação funcional. Enquanto que o original (a partir de fá#) atua como V/V (com quinta diminuta) em relação a Mi maior, o segundo caso pode ser considerado como uma variante cromaticamente alterada (sexta francesa) do II grau em segunda inversão da região de Sib maior (ou seja, a partir da fundamental dó).¹⁴ A comparação entre as reduções dos exemplos 4 e 5 permite perceber o quão hábil foi Schoenberg na manipulação das propriedades errantes do mesmo material, extraindo dele significados tonais surpreendentemente diversos. 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 de Sib (principalmente a nota lá da linha principal).

¹³ A expectativa na escuta musical, bem como seus variados desdobramentos, é profundamente discutida por MEYER (1970). Especificamente aos casos que são aqui examinadas, encontra-se no referido texto uma interessante reflexão a respeito da expectativa que decorre de situações ambíguas (ibid., p. 26-30).

¹⁴ Como se sabe, dois acordes de Sexta Francesa com fundamentais separadas por intervalo de trítone apresentam idêntico conteúdo.

a)

colecção a ----- colecção b -----

colecção a ----- * notas "estranhas"

colecção a ----- *

b) redução

(antecipação ?)

V/V (5º) (V ?) $\frac{6}{4}$

Ex. 5 – trecho preparatório – reexposição (c. 551-554)

Como já foi mencionado, há na *Sinfonia* um número bem menor de “nuvens” construídas com a coleção *b* da escala de tons inteiros (5 contra 13 formados pela coleção *a*). Consideradas tonalmente, tais “nuvens” representam na maior parte dos casos as regiões (ou acordes) dominante (principalmente pela presença das alturas si, ré# e lá) e napolitana (por fá e lá).¹⁵

O mais significativo exemplo de emprego da coleção *b* como “nuvem” encontra-se no breve trecho que faz a conexão harmônica entre as duas mais importantes idéias temáticas da obra (ver ex. 6): o tema de abertura da *Sinfonia* (ou tema quartal),¹⁶ formado por uma sucessão de cinco quartas justas ascendentes e surgido num ambiente harmônico indefinido,¹⁷ é seguido por uma passagem cuja função essencial é preparar harmonicamente a entrada do já referido tema principal, em Mi maior. Tal passagem transitória divide-se em dois segmentos, cada qual com dois compassos de extensão: o primeiro deles (c. 5-6) é constituído somente pelas alturas da coleção *b*, apresentando

¹⁵ É necessário aqui reafirmar que a relação napolitana, seja nos níveis das notas, dos acordes ou das regiões, exerce um papel estrutural de enorme importância nesta peça schoenberguiana, o que é evidentemente explorado também nas situações de aplicação de “nuvens harmônicas”.

¹⁶ P.T.[I-1], segundo a terminologia adotada.

¹⁷ Tal tema é apresentado logo após o desenrolar da 1ª “cortina cadencial” (ver p. 2-3). A indefinição tonal que o arpejo de quartas provoca é consequência de sua própria natureza não-diatônica (ou errante, nos termos schoenberguianos). Para maiores detalhes sobre o tema quartal, ver ALMADA (2007b, p.97-98).

portanto uma terceira alternativa de aplicação de “nuvens harmônicas” na *Sinfonia*. Como mostra o ex. 6-b, o ambiente harmônico da “nuvem” evoca nitidamente o V grau da tonalidade principal. A saída de cena da escala de tons inteiros (o que, conseqüentemente, provoca o término da “nuvem”) faz surgir o segundo segmento (c. 7-9), que dá continuidade à preparação dominante, intensificando-a. Observa-se a entrada de um tema preparatório (ou tema cadencial)¹⁸ e uma hemiólia causada por “falsas entradas” do tema principal, estas sugeridas por repetições metricamente deslocadas de sua anacruse. Contudo, é interessante perceber que, a despeito de tais acréscimos, a impressão harmônica parece se manter constante em toda a passagem, como um relativamente longo e expandido acorde com sétima dominante construído sobre a fundamental si. Em outros termos, a “nuvem” neste caso funciona como um veículo propício para a introdução harmônica adequada ao tema principal: tem-se assim, já nos momentos iniciais da peça, a presença de uma oposição das coleções de tons inteiros *a* e *b* (embora com a intermediação do breve trecho do segundo segmento), cada qual representando um dos pilares da tonalidade, dominante (coleção *b*, no primeiro segmento) e tônica (coleção *a*, no enunciado do tema principal).

a) 1º segmento ("nuvem") 2º segmento resolução implícita (sensível-tônica)

"pedal" (sensível)

Tema quartal (P.T.[I-1]) Tema cadencial (T.S.[I-1])

"falsas entradas" do tema principal Tema principal (T.P.[I-1]) etc.

hemiólia

b) redução 1º segmento ("nuvem") 2º segmento

coleção b

(métrica implícita)

(escala descendente sol-lá)

V

I₆ V (9m, 9+) I₆ V (9m, 9+) I₆

Ex. 6 – trecho preparatório para o tema principal (c. 4-9)

¹⁸ T.S.[I-1].

É importante acrescentar que, como se pode perceber nos exemplos apresentados, as “nuvens harmônicas” possuem extensões relativamente curtas. Além disso, suas funcionalidades tonais são determinadas por fatores objetivos, como referências a situações musicais previamente estabelecidas (como nos exemplos 2, 3 e 5) ou analogias a preparações cadenciais (exs. 4, 5 e 6). Isso se torna especialmente interessante se considerarmos que outros trechos da *Sinfonia*, construídos a partir do *mesmo* material melódico-harmônico (i.e., a escala de tons inteiros), possuem uma conotação estrutural inteiramente distinta daquela das “nuvens”. Em outros termos, são territórios “desfuncionalizados”, ou virtualmente atonais.¹⁹ Caracterizam-se por serem, em geral, mais extensos do que as “nuvens” e, principalmente, pela ausência de vínculos nítidos com situações tonais típicas, como aquelas descritas no presente estudo.

A bem da verdade, a extensão é uma condição necessária, porém não suficiente, já que existem tanto algumas ZIT’s em tons inteiros relativamente curtas quanto pelo menos uma “nuvem” mais longa, com 15 compassos. Este trecho particular posiciona-se na Parte IV (Adágio) entre os c. 415-429, e poderia ser talvez classificado como um híbrido de “nuvem” e ZIT, devido justamente à sua maior extensão. Contudo, sua função na estrutura geral da obra faz com que a categoria de “nuvem” seja a opção mais lógica, pois ela fornece uma preparação harmônica suficientemente adequada para a Parte V, que traz de volta, após um longo hiato de tempo, a região central da *Sinfonia* (Mi maior). Consistindo numa textura de grande complexidade polifônica, essa “nuvem” tem seu conteúdo melódico-harmônico extraído da coleção *b* da escala de tons inteiros, criando um ambiente que, ao mesmo tempo evoca os acordes dominante (principalmente pelas alturas si, ré# e lá) e napolitano (fá e lá) referentes à região tônica, o que gera um intenso e irresistível impulso em direção à resolução (isso é ainda mais enfatizado pela associação a outros elementos musicais presentes no trecho: dinâmica, densidade, agógica, atividade rítmica etc.). Em suma, o critério determinante na distinção entre “nuvem” e ZIT é, sem dúvida alguma, a associação inequívoca a algum um modelo tonal-funcional reconhecível.

Considerações finais

As “nuvens harmônicas” se apresentam como uma importante estratégia concebida por Schoenberg para a composição de sua *Sinfonia de Câmara*. Até onde se sabe, tal estratégia é utilizada somente nessa peça,²⁰ tendo surgido como um aperfeiçoamento do emprego da escala de tons inteiros em composições schoenberguianas tonais do período preparatório para o op.9, entre 1899 e 1906, e abandonada (novamente, assim como as “cortinas”) nas obras que se lhe seguiram (entre 1906 e 1908), antes da fase atonal do compositor.²¹ Isso permite duas importantes conclusões correlacionadas e mesmo

¹⁹ Tais aplicações são denominadas na análise “zonas de incerteza tonal” (ou ZIT), abrangendo também ambientes baseados em hexacordes quartais e outros vários para os quais não se pode determinar com precisão um centro tonal de referência.

²⁰ O mesmo pode ser dito em relação às “cortinas cadenciais” (ALMADA, 2007a).

²¹ Ver ALMADA (2007b, p. 36-39).

complementares: a primeira delas se baseia no fato de que tais técnicas (“nuvens” e “cortinas”) são fruto das características peculiares e únicas da *Sinfonia*, entre as quais, está a enorme importância estrutural que exercem nessa obra a escala de tons inteiros e os intervalos de quarta justa, infiltrados não apenas na esfera harmônica, mas na própria confecção dos principais temas. Subjacentemente, a dualidade “cortinas” / “nuvens” exemplifica de maneira extraordinária um dos aspectos mais revolucionários presentes na estrutura da *Sinfonia*, que antecipa um decisivo procedimento da era pós-tonal, a saber, o tratamento bidimensional das idéias musicais. Observa-se, assim, como uma mesma fonte melódico-harmônica (especificamente a escala de tons inteiros) fornece estratégias distintas, embora correlacionadas e firmemente dependentes das coerções tonais, cada qual associada a uma dimensão definida: vertical (“cortinas”) e horizontal (“nuvens”).²² A segunda conclusão faz-nos perceber que a lenta elaboração dessas técnicas durante o período preparatório (entre 1899 e 1906) e seu imediato abandono após a conclusão da *Sinfonia* parecem conferir a essa obra uma posição-chave não só diante da trajetória schoenberguiana, como em relação à era tonal. Conseqüentemente, as aplicações de elementos não-tonais (como os tons inteiros e as quartas) a serviço da expressão tonal revestem-se de uma qualidade de recursos extremos, provavelmente o ponto fronteiro máximo alcançado, ao menos por um representante da longa tradição austro-germânica (que se confunde com a própria tradição tonal).

O mapeamento das diversas ocorrências das “nuvens” na *Sinfonia* revela a interessante circunstância de serem elas empregadas somente nas Partes I e V, ou seja, na Exposição (a seção principal) e no Finale (esta um misto de reexposição da Parte I e coda), ambas estruturalmente ambientadas na região tonal principal, Mi maior. Isso, por certo, sugere que as “nuvens” representariam na concepção de Schoenberg uma espécie de expansão dessa região central, a partir da ambigüidade inerente da escala de tons inteiros, que permite interpretações em aberto, dependendo do contexto. Isso se dá não só de uma maneira mais direta, através das semelhanças entre a escala diatônica de Mi maior e o modelo *a* (as alturas mi, fá# e sol#), que são habilmente manipuladas, tendo como veículo o tema principal da obra, quanto através de outras associações relacionadas (que sugerem regiões ou acordes, como Si maior [dominante], B7 [V], Fá maior [napolitana], F#7 [V/V] etc.)

Chama também a atenção o fato de que a aplicação desses mesmos materiais em um determinado trecho, dependendo de fatores como extensão e associação (ou ausência desta) a modelos e situações claramente tonais, pode classificá-lo como “nuvem harmônica” ou como ZIT. Em outras palavras, o contexto, e não o conteúdo, é o principal fator determinante da função nesses casos, entendido aqui este termo em sua acepção mais abrangente: a funcionalidade que determinado elemento exerce dentro do organismo. Sob esta perspectiva, mesmo ZIT’s são funcionais (embora não *tonalmente*). Um exemplo disto é o que acontece no principal trecho climático do op. 9, dentro da Parte III (Desenvolvimento), no qual uma extensa ZIT (c. 335-373), formada por uma gradual transformação do ambiente “atonal”: a partir da coleção *a*, segue-se a incorporação da coleção *b* e, mais adiante, uma súbita transferência deste para um contexto inteiramente quartal. Todo esse trecho pode ser visto como exercendo, de fato, uma função dentro da

²² Para maiores detalhes sobre a importância desse aspecto, ver ALMADA (2007b, p. 1-2, 11, 32).

estrutura básica: um extraordinário crescendo de densidade (apoiado por outros elementos), fazendo a tensão atingir o ponto máximo possível (o total cromático conseguido pela superposição das coleções *a* e *b*), seguindo-se de uma retransição (o trecho quartal), numa maneira proporcionalmente semelhante ao que acontece em seções de desenvolvimento de formas-sonata tradicionais. Devido à rara complexidade e expansão do tonalismo presente nesta obra, apenas um recurso de similar paroxismo poderia alcançar o efeito que certamente Schoenberg desejava para esse formidável momento climático

É igualmente merecedora de comentários a aparente preocupação de Schoenberg em dar uma conotação tonal ao emprego desses elementos originalmente não-diatônicos, criando para isso as “nuvens” (e, mais ainda, as “cortinas”), em oposição a um tratamento mais “livre” desses mesmos materiais, com as ZIT’s. Essa consideração ajusta-se perfeitamente a uma outra importante questão: o equilíbrio entre a força da tradição (aqui expressa pela tonalidade) e o ímpeto do novo (especificamente, neste caso, representado pela escala de tons inteiros). Tal dicotomia, que é um dos principais traços da personalidade composicional de Schoenberg (em todos os seus períodos criativos), tem na *Sinfonia* um exemplo em cores mais vivas do que, provavelmente, em qualquer outra obra.

Finalizando, é oportuno destacar o ineditismo da presente abordagem: embora diversos estudos sobre a *Sinfonia* enfatizem a presença da escala de tons inteiros e das quartas como sua principal característica, em nenhum desses casos são apresentadas distinções entre as maneiras e as intenções funcionais com que tais materiais são empregados pelo compositor. Deste modo, os conceitos de “nuvem” e “cortina”, aliados a outros elementos derivados de procedimentos metodológicos especialmente desenvolvidos para a análise harmônica, podem vir a se constituir como importantes contribuições para o acréscimo de conhecimento em relação à *Primeira Sinfonia de Câmara* op.9, uma das mais peculiares e decisivas obras da história da música.

Referências bibliográficas

- 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.
- Doran, Mark. The "true relationship": Schoenberg's analysis of "unity" in the op. 9 Kammer-symphonie. *Tempo: A quarterly review of modern music*, Londres, n°. 219, jan., 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.
- Meyer, Leonard. *Emotion and meaning in music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1970.
- Schoenberg, Arnold. *Structural functions of harmony*. (Leonard Stein, ed.) Nova York: W.W. Norton & Company, 1969.
- _____. *Style and idea: selected writings of Arnold Schoenberg*. (Leonard Stein, ed.). Londres: Faber & Faber, 1984.
- _____. *Harmonia*. (Marden Maluf, trad.). São Paulo: Editora Unesp, 2001.