

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

por

CARLOS DE LEMOS ALMADA

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Artes e Letras da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação da Professora Dr^a. Vânia Dantas Leite.

Rio de Janeiro, 2007

A444 Almada, Carlos de Lemos.
“Nas fronteiras da tonalidade” : tradição e inovação na forma da
Primeira Sinfonia de Câmara, op.9, de Arnold Schoenberg / Carlos
de Lemos Almada, 2007.
2v.

Orientador: Vânia Dantas Leite.

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

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

CDD – 781.22

Ao grande e inesquecível amigo Flávio Henrique Medeiros

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Vânia Dantas Leite, pelo apoio e dedicação demonstrados, tanto quanto pelas diversas sugestões oferecidas para um melhor desempenho deste trabalho. Aos professores do curso, pelos valiosos ensinamentos transmitidos: Martha Ulhôa, Carlos Alberto Figueiredo, Ricardo Tacuchian, José Nunes, Luiz Otávio Braga e, em especial, Carole Gubernikoff e Marcos Lucas, por também terem gentilmente aceito o convite para participar de minhas bancas de qualificação e de defesa, o que muito me honrou. Semelhante honra devo à grata e preciosa presença de Sara Cohen em minha banca de defesa. Aos colegas e amigos que encontrei durante o percurso. A Luciana e Aristides, da secretaria do PPGM, por sua eficiência e pela constante atenção. À CAPES, pelo providencial apoio financeiro que possibilitou a obtenção do melhor aparato bibliográfico possível para a realização da pesquisa. Ao grande amigo Thiago, pela inestimável ajuda na revisão do texto e pelas sempre pertinentes sugestões técnicas. Novamente a ele e aos demais amigos e companheiros de estudo, Flávio Henrique, Carlos Augusto e Manoel, pela paciência, apoio, interesse e entusiasmo demonstrados nas longas conversas a respeito da pesquisa. A Carla Nascimento, Sidney Molina, Catherine Dale e Rodrigo Paciello, por motivos diversos. À minha família, pelo apoio e constante incentivo, especialmente à minha mãe Maria, à minha irmã e ao meu cunhado, Rosana e José Wilson, ao meu querido filho Roberto, sempre compreensivo e carinhoso e ao meu pai, Ajax, que faz tanta falta.

Seria, por fim, imperdoável não mencionar meu eterno agradecimento e minha enorme admiração por aquele que, através da beleza e da profundidade de sua arte e de sua (felizmente vasta) obra teórica, tanto conhecimento trouxe à minha vida: Arnold Schoenberg.

I venture to credit myself with having written truly new music which, being based on tradition, is destined to become tradition.

No new technique in the arts is created that has not had its roots in the past.

(Arnold Schoenberg, *Style and idea*)

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

RESUMO

Esta dissertação examina detalhadamente a *Primeira Sinfonia de Câmara, op.9*, composta por Arnold Schoenberg (1874-1951) em 1906. A obra possui, além de seu grande valor intrínseco, uma significativa importância histórica dentro do segmento final do período tonal schoenberguiano (entre 1899 e 1908), na iminência da mudança para sua fase atonal. A *Sinfonia de Câmara* apresenta-se como um formidável campo de provas, em larga escala, de diversos aspectos inovadores que, introduzidos por Schoenberg em algumas de suas composições anteriores, como num período preparatório, passam a ter no op.9 uma inédita significação estrutural, em certos casos antecipando procedimentos da escrita atonal e serial. Ao mesmo tempo, observa-se na obra a presença de sólidos alicerces calcados numa infraestrutura tonalmente tradicional. Este estudo consiste na análise minuciosa da obra, sob o ponto de vista da forma, de modo a evidenciar tanto seus principais elementos inovadores (e suas funcionalidades no organismo da obra), quanto as raízes da tradição clássica vienense sobre as quais se embasam. A principal questão examinada neste trabalho refere-se ao fato de que a *Sinfonia*, considerados a magnitude e o ineditismo dos procedimentos nela aplicados (revelados no processo de análise), pode ser considerada um decisivo ponto-chave no esgotamento dos recursos tonais. A ausência de estudos mais aprofundados sob tal perspectiva justifica a presente abordagem. Como referencial teórico para esta pesquisa, são adotados os escritos do próprio Schoenberg, dos quais também são extraídas as ferramentas metodológicas empregadas no processo analítico. A estas também aliam-se novas metodologias, criadas para necessidades específicas surgidas durante a análise formal da obra.

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

ALMADA, Carlos de L. “*At the frontiers of tonality*”: *Tradition and innovation in the form of the First Chamber Symphony, op.9, by Arnold Schoenberg*. 2007. Master Dissertation (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

The goal of this study was a detailed analysis of the *First Chamber Symphony* op.9, composed by Arnold Schoenberg (1874-1951) in 1906. This work has, in addition to its great intrinsic value, significant historic importance considering the final segment of Schoenberg's tonal period (1899-1908), on the verge of the transition to his atonal phase. The *Chamber Symphony* may be seen as a large-scale experiment of several innovative aspects. Some of these aspects, introduced by Schoenberg in some of his previous works (as a preparatory period), acquired in op. 9 a novel structural significance, anticipating in some instances procedures of atonal and serial writing. At the same time, one can observe in that work the presence of solid roots inserted in a traditional tonal base. In the present study, the *Chamber Symphony* is analyzed from the formal point of view, in order to reveal not only its innovative elements (and their functions in the work as a whole) but also its links to the Viennese classical tradition, on which it is based. The main point examined in this study is that the *Symphony*, as far as its magnitude and novelty value (revealed by the analysis procedures) are taken into account, may be considered as a decisive turning-point due to the depletion of tonal resources. The absence of detailed studies under such a perspective was a strong motivation for the present approach. As theoretical references for this study, we have taken Schoenberg's own writings, which also provided methodological tools used in the analytical process, in addition to other tools created for specific needs during the formal analysis.

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

SUMÁRIO

	Página
LISTA DE FIGURAS.....	viii
LISTA DE QUADROS.....	ix
LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS.....	xi
INTRODUÇÃO.....	1
Revisão da literatura	
Metodologia	
CAPÍTULO I – CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA.....	18
I.1 Introdução	
I.2 Período preparatório (1899-1905)	
I.3 A Sinfonia de Câmara op.9 (1906)	
I.4 Período de transição (1906-09)	
CAPÍTULO II – ANÁLISE MORFOLÓGICA.....	41
II.1 Macroforma (1ª parte)	
II.1.1 Introdução	
II.1.2 Descrição da metodologia empregada para a apresentação da análise	
II.1.3 Níveis estruturais	
II.1.4 Primeiro nível estrutural	
II.1.5 Segundo nível estrutural	
II.2 Microforma	
II.2.1 Introdução	
II.2.2 Motivos	
II.2.3 Temas	
II.3 Macroforma (2ª parte)	
II.3.1 Terceiro nível estrutural	
II.3.2 Quarto nível estrutural	
CAPÍTULO III – ANÁLISE TEMÁTICA SEGUNDO PROCEDIMENTOS DE VARIAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO.....	189
1. T.P.[I-1] (1ª parte)	
2. T.P.[I-2]	
3. T.S.[I-3]	
4. T.S.[I-1]	
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	210
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	219
GLOSSÁRIO.....	224
ANEXO 1.....	226
ANEXO 2.....	232
ANEXO 3.....	335

LISTA DE FIGURAS

FIGURA	Página
1 – Linha evolutiva dos principais aspectos inovadores no período preparatório	30
2 – Árvore genealógica dos motivos do op.9	230
3 – Árvore genealógica dos temas do op.9	231

LISTA DE QUADROS

Quadro	Página
1 – Primeiro nível estrutural.....	49
2 – Comparação entre as nomenclaturas adotadas (primeiro nível estrutural).....	50
3 – Segundo nível estrutural.....	51
4 – Comparação entre nomenclaturas e fronteiras formais – Parte I.....	52
5 – Comparação entre nomenclaturas e fronteiras formais – Parte II.....	55
6 – Comparação entre nomenclaturas e fronteiras formais – Parte III.....	55
7 – Comparação entre nomenclaturas e fronteiras formais – Parte IV.....	57
8 – Comparação entre nomenclaturas e fronteiras formais – Parte V.....	58
9 – Características do motivo [i-1].....	66
10 – Características do motivo [i-2].....	67
11 – Características do motivo [i-3].....	69
12 – Características do motivo [i-4].....	70
13 – Características do motivo [i-5].....	70
14 – Características do motivo [i-6].....	71
15 – Características do motivo [i-7].....	71
16 – Características do motivo [i-8].....	72
17 – Características do motivo [i-9].....	73
18 – Características do motivo [i-10].....	73
19 – Características do motivo [i-11].....	74
20 – Características do motivo [i-12].....	74
21 – Características do motivo [i-13].....	75
22 – Características do motivo [i-14].....	76
23 – Características do motivo [i-15].....	76
24 – Características do motivo [i-16].....	77
25 – Características do motivo [i-17].....	78
26 – Características do motivo [i-18].....	78
27 – Características do motivo [i-19].....	79
28 – Características do motivo [i-20].....	79
29 – Características do motivo [i-21].....	80
30 – Características do motivo [i-22].....	81
31 – Características do motivo [ii-1].....	81
32 – Características do motivo [ii-2].....	82
33 – Características do motivo [ii-3].....	83
34 – Características do motivo [ii-4].....	83
35 – Características do motivo [ii-5].....	84
36 – Características do motivo [ii-6].....	84
37 – Características do motivo [ii-7].....	85
38 – Características do motivo [ii-8].....	85
39 – Características do motivo [ii-9].....	86
40 – Características do motivo [ii-10].....	86
41 – Características do motivo [ii-11].....	87
42 – Características do motivo [ii-12].....	87
43 – Características do motivo [ii-13].....	88
44 – Características do motivo [iii-1].....	90
45 – Características do motivo [iii-2].....	91

46 – Características do motivo [iv-1].....	91
47 – Características do motivo [iv-2].....	92
48 – Características do motivo [iv-3].....	92
49 – Características do motivo [iv-4].....	93
50 – Características do motivo [iv-5].....	93
51 – Características do motivo [iv-6].....	94
52 – Características do prototema P.T.[I-1].....	97
53 – Características do tema T.S.[I-1].....	98
54 – Características do tema T.P.[I-1] – 1ª parte	100
55 – Características do tema T.P.[I-1] – 2ª parte	102
56 – Características do tema T.S.[I-2].....	103
57 – Características do tema P.T.[I-2].....	104
58 – Características do tema P.T.[I-3].....	105
59 – Características do tema T.S.[I-3].....	107
60 – Características do tema P.T.[I-4].....	109
61 – Características do tema T.S.[I-4].....	110
62 – Características do tema T.P.[I-2].....	112
63 – Características do tema P.T.[I-5].....	113
64 – Características do tema T.S.[I-5].....	114
65 – Características do tema T.S.[I-6].....	115
66 – Características do tema T.S.[I-7].....	115
67 – Características do tema T.S.[I-8].....	116
68 – Características do tema P.T.[I-6].....	117
69 – Características do tema T.P.[II-1].....	119
70 – Características do tema T.P.[II-2].....	121
71 – Características do tema T.S.[II-1].....	122
72 – Características do tema T.S.[IV-1].....	123
73 – Características do tema T.P.[IV-1].....	124
74 – Características do tema T.P.[IV-2].....	125
75 – Características do tema T.S.[IV-2].....	126
76 – Terceiro nível estrutural.....	128
77 – Quarto nível estrutural.....	153
78 – Comparação entre Partes I e V.....	188
79 – Comparação entre os catálogos motivicos	227
80 – Comparação entre os catálogos temáticos	229

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo	Página
1 – Motivo [i-1].....	65
2 – Motivo [i-2].....	66
3 – Motivo [i-3].....	67
4 – Estrutura intervalar do motivo [i-3].....	68
5 – Motivo [i-4].....	69
6 – Motivo [i-5].....	70
7 – Motivo [i-6].....	70
8 – Motivo [i-7].....	71
9 – Motivo [i-8].....	72
10 – Motivo [i-9].....	73
11 – Motivo [i-10].....	73
12 – Motivo [i-11].....	73
13 – Motivo [i-12].....	74
14 – Motivo [i-13].....	74
15 – Motivo [i-14].....	75
16 – Cadeia evolutiva dos motivos [i-7]-[i-14]-[i-17]-[i-18].....	75
17 – Motivo [i-15].....	76
18 – Motivo [i-16].....	76
19 – Derivação do motivo [i-16].....	77
20 – Motivo [i-17].....	77
21 – Motivo [i-18].....	78
22 – Motivo [i-19].....	79
23 – Motivo [i-20].....	79
24 – Motivo [i-21].....	80
25 – Motivo [i-22].....	80
26 – Motivo [ii-1].....	81
27 – Motivo [ii-2].....	82
28 – Comparação entre os motivos [i-22] e [ii-2].....	82
29 – Motivo [ii-3].....	83
30 – Motivo [ii-4].....	83
31 – Motivo [ii-5].....	84
32 – Motivo [ii-6].....	84
33 – Motivo [ii-7].....	85
34 – Motivo [ii-8].....	85
35 – Motivo [ii-9].....	86
36 – Motivo [ii-10].....	86
37 – Motivo [ii-11].....	87
38 – Motivo [ii-12].....	87
39 – Motivo [ii-13].....	88
40 – Derivação do motivo [ii-13].....	88
41 – Motivo [iii-1].....	89
42 – Derivação do motivo [iii-1].....	90
43 – Motivo [iii-2].....	90
44 – Derivação do motivo [iii-2].....	91

45 – Motivo [iv-1].....	91
46 – Motivo [iv-2].....	92
47 – Motivo [iv-3].....	92
48 – Motivo [iv-4].....	93
49 – Motivo [iv-5].....	93
50 – Motivo [iv-6].....	94
51 – Prototema P.T.[I-1].....	97
52 – Tema T.S.[I-1].....	98
53 – Tema T.P.[I-1] – 1ª parte	99
54 – Tema T.P.[I-1] – 2ª parte	101
55 – Tema T.S.[I-2].....	102
56 – Prototema P.T.[I-2].....	104
57 – Prototema P.T.[I-3].....	105
58 – Tema T.S.[I-3].....	106
59 – Derivações do tema T.S.[I-3].....	107
60 – Prototema P.T.[I-4].....	108
61 – Tema T.S.[I-4].....	110
62 – Tema T.P.[I-2].....	111
63 – Prototema P.T.[I-5].....	112
64 – Tema T.S.[I-5].....	114
65 – Tema T.S.[I-6].....	114
66 – Tema T.S.[I-7].....	115
67 – Tema T.S.[I-8].....	116
68 – Prototema P.T.[I-6].....	117
69 – Tema T.P.[II-1].....	118
70 – Tema T.P.[II-2].....	120
71 – Tema T.S.[II-1].....	121
72 – Tema T.S.[IV-1].....	122
73 – Tema T.P.[IV-1].....	123
74 – Tema T.P.[IV-2].....	124
75 – Tema T.S.[IV-2].....	125
76 – Comparação entre temas do op.9 e de outras obras.....	214

INTRODUÇÃO

A *Primeira Sinfonia de Câmara* (originalmente, em alemão, *Kammersymphonie*), publicada com número de opus 9, foi escrita pelo compositor austríaco Arnold Schoenberg (1874-1951) durante o ano de 1906. Posicionada cronologicamente na porção final do período tonal do compositor (1893-1908),¹ a obra possui uma grande importância, não só em relação à própria trajetória criativa de Schoenberg, como diante de sua significação histórica dentro do contexto da música ocidental. Além, evidentemente, de seu próprio valor intrínseco, o op.9 apresenta uma espécie de síntese de diversas experimentações técnicas introduzidas (e testadas) de maneira incipiente em obras anteriores. Na *Sinfonia* tais inovações são exploradas consistentemente, com algumas delas tornando-se, pela primeira vez, solidamente estruturais. Como num formidável campo de provas, Schoenberg leva, no op.9, os recursos tonais a conseqüências extremas, ao mesmo tempo que forja bases para seus próximos passos: o atonalismo e, como sua futura sistematização, o serialismo.

É especialmente relevante – e de forte carga simbólica – um determinado aspecto que, evoluindo em crescente importância em obras que precedem a *Sinfonia*, tem nesta um destaque estrutural inédito: trata-se da interpenetração das dimensões horizontal e vertical naquilo que o compositor define como o espaço musical. Numa analogia à geometria, Schoenberg considera que a apresentação da idéia musical deve acontecer sobre uma espécie

¹ De acordo com Frisch (1993). Numa perspectiva mais ampla, Leibowitz (1981) subdivide a trajetória de Schoenberg em quatro fases, abordando-as convenientemente em forma de capítulos em seu livro: 1874-1902 (formação), 1902-1908 (final do período tonal, que poderia também ser interpretada como de pleno amadurecimento composicional), 1908-1913 (obras atonais e estética expressionista), 1913-1933 (elaboração do método de composição com doze sons / primeiras obras seriais), 1933-1945 (mudança para os Estados Unidos / solidificação do dodecafonismo, com a exploração de novas possibilidades) e 1945-1951 (período “revisionista”, com uma espécie de retorno ao tonalismo sob a perspectiva dodecafônica). Embora entendamos que a classificação de Leibowitz é consideravelmente satisfatória, consideramos para os propósitos específicos da presente pesquisa a segmentação proposta por Frisch mais precisa e aprofundada (e, particularmente, útil por delimitar o problema focalizado neste trabalho), ainda que esta pareça ser, a princípio, mais abrangente e geral do que aquela. Como veremos mais adiante, o período tonal schoenberguiano admite ainda subdivisões, numa adequação aos objetivos deste trabalho.

de plano – o espaço musical –, em perfeita unidade (Schoenberg, 1984, p.220). Embora esse tipo de pensamento seja, evidentemente, também aplicável a uma obra tonal tradicional (onde, afinal, melodia e harmonia são sempre interdependentes), o compositor, ao formulá-lo, referia-se especificamente à sua música dodecafônica. Nesta, o inter-relacionamento bidimensional do material musical, gerado pela combinação dos eixos horizontal (sucessão de sons / melodia) e vertical (simultaneidade / harmonia), ajusta-se à estrutura sintática estabelecida pela série, em substituição à rede de funcionalidades gerada pela tônica na música tonal. No op.9 – que é escrito em linguagem tonal, ainda que expandida – observamos, em claro destaque, o embrião desse novo tipo de apresentação da idéia musical. Por ora, basta citar o seguinte exemplo: o tema primordial – uma seqüência de cinco quartas justas –, perpassa toda a obra apresentando-se igualmente sob os aspectos horizontal e vertical, em inédita integração, algo que seria somente rivalizado nas composições atonais e dodecafônicas.² Talvez seja esta a principal “herança” a ser empregada na música dos próximos períodos schoenberguianos, transformando-se em uma de suas mais marcantes características.

Por outro lado – quase que paradoxalmente, diante da magnitude dos aspectos inovadores nela contidos –, a *Sinfonia* apresenta raízes profundas na tradição (especificamente, no Classicismo vienense simbolizado pela trindade Haydn-Mozart-Beethoven), o que pode ser constatado nos principais fundamentos de sua estrutura: a forma e a harmonia.

Schoenberg, malgrado as diferenças e particularidades dos diversos períodos de sua carreira, manteve-se sempre fiel a uma espécie de princípio filosófico-musical: a síntese entre

² Para uma discussão mais aprofundada a respeito das origens dos conceitos de horizontalidade, verticalidade e espaço musical no pensamento de Schoenberg e de Anton von Webern, ver Busch (1985, 1986a e 1986b). Nessa seqüência de artigos, a autora apresenta um novo e interessante viés: a dimensão horizontal como ligada à apresentação homofônica das idéias, enquanto a vertical se ajustaria à apresentação polifônica. O conceito de espaço musical é também enfocado por Lehrdal (2001), embora de uma maneira muito mais abrangente, envolvendo não só notas como acordes e regiões harmônicas.

a busca incessante pelo novo e o respeito à tradição. Ainda que essa síntese se apresente sob diferentes aspectos, de acordo com o tipo de linguagem adotada, é, em essência, presença constante em toda sua música.³ Considerar os dois fundamentos em separado permite-nos conhecer um pouco do pensamento do compositor em relação a essa síntese. Por exemplo, numa de suas mais conhecidas declarações Schoenberg enumera alguns dos grandes mestres do passado (Bach, Mozart, Beethoven, Wagner e Brahms) e os respectivos aspectos de suas práticas musicais que mais influenciaram sua obra (tratamento contrapontístico, construção fraseológica, emprego de variação, economia de meios, etc.).⁴ Sendo por quase toda sua vida um autodidata de grande intuição, formou seu espírito composicional principalmente através da análise de obras dos mais diferentes compositores (e não só daqueles mencionados) e estilos, estimulando sua inata e aguçada capacidade de reflexão e seu apurado senso de forma. Depoimentos de vários de seus alunos⁵ ressaltam a enorme importância que Schoenberg atribuía aos conhecimentos que poderiam ser extraídos das obras dos grandes mestres. Segundo tais alunos, raramente Schoenberg utilizava nas aulas como exemplos suas próprias composições ou comentava a respeito de seu estilo (muito menos tentava impô-lo a seus discípulos), o que muitas vezes frustrava alunos novatos que o procuravam em busca dos segredos de “novas técnicas” de composição. Era uma de suas convicções que

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

³ Mesmo em sua fase serial. Ver, por exemplo, Leibowitz (1997), que analisa a dialética dos arcaísmos e inovações em diversas obras dodecafônicas de Schoenberg (p.287-302), e os comentários de Rosen (1983, p.107-8) a respeito da existência de um “neoclassicismo schoenberguiano” como uma tentativa de restaurar a tradição através da forma, após o abandono da tonalidade.

⁴ Schoenberg, 1984, p.173-4.

⁵ Karl Linke, Egon Wellez, Erwin Stein, Heinrich Jalowetz, Anton von Webern, Karl Horowitz, Paul Königer e Alban Berg. A coletânea desses depoimentos faz parte do volume *Arnold Schönberg*, de 1912, que, ao lado de outros escritos desses mesmos alunos, tinha por objetivo homenagear seu professor, por ocasião de seu trigésimo oitavo aniversário. Recentemente foi traduzido para o inglês (por Barbara Schoenberg) e republicado como segunda parte do livro *Schoenberg and his world*. (Walter Frisch, ed.). Nova Jersey: Princeton University Press, 1999, p.250-61.

o aparecimento do novo com o florescer de uma árvore: é o devir natural da árvore da vida. (idem, 2001, p.552).

Ao mesmo tempo, tanto como compositor como teórico (ou, mais apropriadamente, como pensador), Schoenberg nunca se desviou da missão à qual se julgava predestinado: conduzir a arte musical a latitudes jamais alcançadas, como o mais legítimo continuador da linhagem Bach-Mozart-Beethoven-Wagner/Brahms. É interessante acrescentar que, por seus escritos, podemos apreender que ele, embora se considerasse com certa imodéstia o único entre seus contemporâneos verdadeiramente capaz de empreender tal – como acreditava – imprescindível renovação da linguagem musical, tomava para si esse encargo não de forma arrogante e pretensiosa, mas como uma obrigação – diríamos até – amarga. É bem conhecida a anedota (por ele próprio narrada) sobre um acontecimento durante a Primeira Guerra Mundial, quando servia no exército austríaco: a um oficial que lhe perguntara se era o “famoso Schoenberg”, respondeu afirmativamente, já que na falta de outro “candidato”, era ele que deveria assumir a tarefa (idem, 1984, p.104). Em outro comentário apresenta o progresso como algo inevitável, que surge “a despeito de todos os esforços, inesperadamente, e, talvez, sem ser desejado.” (idem, 2001, p.57). Sem em nenhum momento menosprezar a herança do passado, Schoenberg apresenta, no entanto, como única alternativa para o compositor o caminho em direção ao futuro: “na alta arte, apenas o que é digno de ser apresentado é aquilo que nunca foi antes apresentado. (...) Arte significa Nova Arte.” (idem, 1984, p.114-5).⁶

A dicotomia Tradição/Inovação, que imprime um sulco profundo na personalidade composicional de Schoenberg e paira por toda sua trajetória musical, não poderia passar despercebida pelos autores que estudaram sua vida e sua obra. Theodor W. Adorno, por exemplo, afirma que com Schoenberg “vanguardismo estético e mentalidade conservadora

⁶ “In higher art, only that is worth being presented which has never before been presented.[...] Art means New Art.”

caminham de mãos dadas.” (Adorno, 1998, p.147). Para J. Peter Burkholder “seu caminho levou-o a lugares onde o progressivo e o reacionário, o novo e o antigo, estavam tão entrelaçados que se tornaram uma única coisa.” (Burkholder, 1999, p.187).⁷ René Leibowitz considera “muito significativo o fato de que o compositor que foi tido como um dos mais revolucionários do nosso tempo (...), responsável por uma das transformações mais radicais de toda a história da música, sempre tenha considerado a si mesmo como um puro ‘tradicionalista.’” (Leibowitz, 1981, p.43).

Entendemos que o estudo da *Sinfonia de Câmara* op.9 e seu papel crucial no processo histórico no qual está inserida passam necessariamente pela compreensão da importância do equilíbrio entre as forças do passado e do futuro que nela atuam. Somos levados a considerar que a singularidade da circunstância de ser a obra um ponto de confluência de novas técnicas sobre sólidas bases tradicionais é fato bastante significativo. Isso se torna ainda mais interessante se levarmos em conta dois aspectos: (a) essas inovações foram introduzidas e testadas gradual e sistematicamente em obras anteriores, num período preparatório, revelando uma espécie de projeto em evolução; (b) Schoenberg, após ter concluído a composição da *Sinfonia* e ter forjado, a partir dela, – segundo suas próprias palavras – um novo e promissor estilo,⁸ mudou bruscamente o rumo de sua trajetória criativa, partindo para novos horizontes. O súbito abandono dessa nova maneira de compor, tão cuidadosamente construída através da própria *Sinfonia* e das várias obras precedentes, parece estar associado à constatação, por parte do compositor, que a tonalidade chegara a seus limites.

A questão central a ser examinada neste trabalho é, portanto, a possibilidade de ser a *Sinfonia de Câmara* o vértice estratégico sobre o qual se estabeleceram as bases definitivas para uma mudança paradigmática da linguagem musical de Schoenberg. Além de evidenciar

⁷ “His path took him to a place where the progressive and the reactionary, the new and the old, were so intertwined that they became one.”

⁸ Ver capítulo I, p. 32-5.

a forte ligação que a obra mantém com o passado (em relação aos mais diversos aspectos), pretendemos, principalmente, estudar as características que se apresentam como vitrine do futuro, pois algumas destas apontam já os caminhos a serem desenvolvidos nas obras atonais e seriais.

Para alcançar esse objetivo empregamos duas linhas investigativas: (a) um estudo do processo histórico no qual está envolvida a composição do op.9, através de sua contextualização em relação aos períodos que a cercam (1899-1905 e 1906-09), o que é realizado no capítulo I; (b) uma minuciosa análise sob a perspectiva da forma (capítulo II), abordando tanto aspectos estruturais (macroforma) quanto motivicos e temáticos (microforma), que consideramos o imprescindível ponto de partida para um conhecimento detalhado e aprofundado da obra, o que, por sua vez, torna-se condição primordial para a confirmação de nossos pressupostos. Eleger a análise morfológica como núcleo da pesquisa não significa, de modo algum, atribuir menor importância a outras abordagens possíveis:⁹ trata-se tão-somente da necessidade de delimitar o foco analítico, de modo a não ampliar demasiadamente o campo de estudo e, em conseqüência, diluí-lo. Por outro lado, é importante ressaltar que a abordagem desta pesquisa visa a constituir apenas a etapa inicial de um estudo mais amplo, que deve ser retomado num projeto futuro de doutorado, no qual será examinada a estrutura harmônica da *Sinfonia*, bem como sua relação complementar com a arquitetura formal, em todos os níveis considerados.

Embora diversos trabalhos tenham abordado a *Sinfonia de Câmara* sob os mais variados aspectos, e ainda que alguns tenham realizado pertinentes investigações histórico-evolutivas (um dos pontos centrais em nosso estudo), em nenhum deles encontramos uma análise formal (e, especialmente, harmônica) com o nível de detalhamento que julgamos

⁹ Como as timbrísticas, texturais ou crítica genética. O que não descarta, contudo, menções ocasionais a tais aspectos, quando relevantes para a elucidação de alguma questão formal.

necessário para o devido conhecimento da estrutura e do conteúdo da obra.¹⁰ Consideramos que tal detalhamento é imprescindível para que possa ser evidenciada também no campo técnico a grande importância estratégica que possui a *Sinfonia*, já bastante estudada em abordagens historiográficas por outros autores (ver a seção “Revisão da literatura”). Acreditamos, portanto, que o trabalho analítico minucioso que é realizado nesta pesquisa poderá servir como um apropriado suporte técnico não só para a confirmação da posição de destaque da *Primeira Sinfonia de Câmara* op.9 no importante processo histórico no qual está envolvida, como também contribuir para que ela possa ser conhecida como uma das obras mais ricas, estimulantes e singulares da história da música.

Revisão da literatura

- Antecedentes

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 desta dissertação.

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 no auditório da Associação para Concertos Privados (*Verein für musikalische Privataufführungen*), criada pouco antes por Schoenberg, em Viena, para apresentações preferencialmente de música nova. A motivação

¹⁰ Este comentário será devidamente justificado no corpo do trabalho.

do trabalho de Berg foi fornecer ao público 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 (como é o caso desta dissertação e de diversos outros textos aqui citados). Seu foco principal é a 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 aqui caminhos diferentes, tanto em relação a objetivos quanto ao que se refere 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 mais conflita com os dados analisados pela presente dissertação.

Schoenberg (1984)¹¹ apresenta alguns comentários referentes à *Sinfonia de Câmara*, principalmente aqueles relacionados à gênese de alguns temas (exame que foge aos objetivos

¹¹ *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

principais desta dissertação) e à posição da obra como ponto-chave de seu período tonal, o que é suficientemente explorado no decorrer do presente trabalho.

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 dos objetivos desta dissertação, 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 infra-estrutura 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). No que se refere à forma, o trabalho do autor focaliza dois aspectos: o temático, aprofundando a análise de Berg e o estrutural. A abordagem deste último aspecto, no entanto, nos parece equivocada, quando sugere que a estrutura da Exposição da *Sinfonia* – a Parte I (e, em conseqüência, também a Parte V – a Reexposição) se apresenta subdividida em duas seções distintas, cada qual comandada por uma apresentação do tema principal da obra, o que contraria a interpretação de forma-sonata convencional, que é adotada pelo presente trabalho e pelos outros autores aqui considerados como referências no exame da estrutura macroformal básica do op.9 (Schoenberg, 1924; Schoenberg, 1949; Berg, 1993, Brinkmann, 1999 e Dale, 2000).

painel do pensamento schoenberguiano, de 1925 (data do primeiro artigo) até 1950, às vésperas do falecimento do compositor.

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* op.9. O autor analisa o op.9 em comparação às duas obras principais schoenberguianas que lhe são vizinhas, o primeiro e o segundo *Quarteto de Cordas* (respectivamente, de 1905 e 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 pequena quantidade de exemplos musicais e esquemas explicativos, como à terminologia adotada e, principalmente, à abordagem linear dos fenômenos musicais, o que traz grandes dificuldades de acompanhamento mesmo a um conhecedor da obra 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 com a 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 nela contidos, mas principalmente pelo tratamento bidimensional do material musical, tratamento até então inédito em tal magnitude, antecipando procedimentos dodecafônicos.

Dale (2000) subdivide em seu livro a questão da forma em dois capítulos: 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), rerepresentando basicamente suas idéias, com poucas contribuições relevantes.

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 apóia 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 da presente dissertação.

- Referencial teórico

Ainda que a construção deste trabalho se apóie principalmente no referencial teórico representado pela vasta obra didática de Schoenberg, outras fontes são também adotadas. Nesta seção pretendemos apresentar apenas as principais delas, considerando que a literatura pertinente ao trabalho será contínua e profundamente revista no decorrer da dissertação.

No capítulo I, que consiste na contextualização histórica da *Primeira Sinfonia de Câmara*, são adotadas as seguintes fontes para as questões biográficas e musicológicas, relacionadas a obras selecionadas do período tonal schoenberguiano: Leibowitz (1981), Rosen (1983) e Stuckenschmidt (1991).¹² Na investigação dos aspectos mais técnicos, referentes às influências composicionais (notadamente brahmsianas e wagnerianas) e à linha evolutiva que antecede a composição do op.9, a principal fonte consultada é Frisch (1993), que analisa em detalhes justamente as obras mais relevantes do período. Como apoio a tais questões, são também úteis Dahlhaus (1980), Webern (1984), Webern (1999) e Burkholder (1999), bem como outros textos ligados a situações específicas.

No capítulo II, que trata da análise morfológica da *Sinfonia*, a principal fonte teórica de referência é Schoenberg (1990a / 1991).¹³ Escrito entre 1937 e 1948, esse texto só foi publicado após a morte do compositor, a partir dos esforços de Gerald Strang, um de seus alunos e principal assistente na tarefa de elaboração do trabalho. Com o assentimento da viúva de Schoenberg, Strang reuniu e confrontou as versões dos escritos, editando-os em forma de livro em 1965, sob o título *Fundamentals of musical composition*. É empregado nesta dissertação como importante suporte teórico para o trabalho analítico, tanto no aspecto da

¹² Nos casos de dados conflitantes optamos sempre pela fonte mais recente, ou seja, Stuckenschmidt (1991) que, por sinal, trata-se de um texto bem mais detalhado no que se refere à cronologia da trajetória do compositor. As duas outras fontes apresentam abordagens diferentes daquela, quase complementares, principalmente Rosen, que se atém mais ao exame crítico das obras e da caracterização das fases do compositor do que a questões biográficas.

¹³ As datas se referem, respectivamente, às edições em inglês e em português utilizadas como fonte de pesquisa (ver Referências Bibliográficas).

microforma (motivos, frases e temas) quanto no da macroforma (a estrutura, com as grandes seções e suas diversas subdivisões).

Como textos de apoio teórico para o estudo morfológico do op.9 são também empregados: o já referido Schoenberg (1984), que apresenta em diversos de seus ensaios visões complementares a respeito de questões de forma; Schoenberg (1988), uma espécie de manual concebido pelo compositor na década de 1940 para aulas de análise musical na Universidade da Califórnia, E.U.A.; Schoenberg (1994) e Schoenberg (2006), dois livros publicados recentemente (1994 e 1995, datas originais), a partir de pesquisas musicológicas de Severine Neff e Patricia Carpenter (esta uma das ex-alunas de Schoenberg), que apresentam notas manuscritas do compositor, concebidas e reunidas na intenção de projetos de livros não realizados em vida. Ambos trazem, especificamente no campo da forma, além da confirmação de conceitos contidos em textos schoenberguianos mais conhecidos (bem como diversas informações conflitantes ou sob outra perspectiva), um interessantíssimo e raro painel da própria organização mental do compositor, já que em suas edições foram preservados a ordem e o formato originais dos textos.

Devemos acrescentar que, a despeito de ser esta primeira etapa do trabalho analítico (na qual consiste a presente dissertação) voltada essencialmente para os aspectos morfológicos da obra, não há como dissociar inteiramente a dimensão harmônica da formal, sobretudo pela perspectiva dos elementos inovadores característicos apresentados pela *Sinfonia* (o que é ponto crucial na investigação desenvolvida no capítulo I). Sendo assim, diversas fontes teóricas relacionadas à harmonia foram aqui consideradas: a mais importante delas é, sem dúvida, Schoenberg (2001), em sua primeira edição em português. Trata-se de um dos mais importantes 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 citada no título desta dissertação), são abordados elementos harmônicos encontrados principalmente nas obras do chamado tonalismo tardio, 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 (1969). Esse livro foi também publicado após a morte do compositor, em 1954, com edição de Leonard Stein, aluno e assistente de Schoenberg na organização dos escritos.¹⁴ A obra trata especificamente dos aspectos funcionais e estruturais da harmonia tonal, conjugando-os à forma musical, numa abordagem complementar àquela de Schoenberg (2001). É também relevante como fonte de apoio 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 aos objetivos da presente dissertação.

Metodologia

Podemos subdividir em quatro etapas o processo metodológico utilizado nesta pesquisa:

- a) Revisão bibliográfica, buscando a contextualização da *Sinfonia* na etapa do período tonal que antecede sua composição (período que denominaremos preparatório, 1899-1905), e a

¹⁴ Pelo que se pode deduzir do prefácio do autor, escrito em 1948, a elaboração do livro remonta a 1939 (Schoenberg, 1969, p.vii).

influência que exerce sobre as peças escritas no período de transição ao atonalismo (1906-09). Nessa revisão foram selecionados, além das informações biográficas referentes ao compositor e dos mais pertinentes dados relativos às obras do período preparatório, os aspectos que evidenciam a importância técnico-histórica da *Sinfonia* como peça-chave na exploração dos últimos recursos da linguagem tonal;

- b) Preparação de uma versão em “short score”¹⁵ da grade orquestral, com o intuito de facilitar o trabalho analítico;
- c) Análise formal de toda a obra, a partir da versão preparada. Para isso foi adotada a metodologia analítica criada pelo próprio Schoenberg em seus textos teóricos (ver a seção “Revisão da literatura”), com suas respectivas terminologias e procedimentos. Na “short score” foram então identificados os elementos morfológicos: motivos, temas, seções, subseções, etc;
- d) Redação definitiva do texto, a partir das análises feitas na “short score”. Nessa etapa do trabalho foram elaboradas diversas metodologias decorrentes tanto das particularidades específicas do processo analítico quanto da necessidade de uma clara e precisa organização e de apresentação dos dados obtidos: quadros comparativos, árvores genealógicas para os motivos e temas (bem como suas classificações hierárquicas dentro do organismo da obra), organização em níveis estruturais, e esquemas gráficos referentes aos processo de variação em desenvolvimento temáticos.¹⁶

¹⁵ Isto é, apresentada com um número variável de pautas (dependendo da densidade de cada trecho considerado) em relação ao original, porém completa. Apenas por motivo de clareza, foram suprimidos os sinais de dinâmica, expressão, articulação e andamento constantes na grade, bem como as referências aos instrumentos atuantes em cada linha. A “short score” e a cópia da grade orquestral formam, respectivamente, os Anexos 2 e 3 desta dissertação.

¹⁶ Os processos metodológicos aqui apresentados sumariamente serão detalhados nos trechos dos capítulos correspondentes às suas aplicações diretas.

Em suma, poderíamos relacionar os seguintes aspectos como os mais relevantes da presente pesquisa: (a) a investigação da importância técnico-histórica da *Sinfonia de Câmara* como ponto de virada na transição entre os períodos tonal e atonal schoenberguiano; (b) a análise aprofundada da obra, trazendo à tona novas informações sobre sua estrutura e conteúdo e contribuindo, conseqüentemente, para um maior conhecimento do processo composicional de Arnold Schoenberg. É importante frisar que, até onde vai nossa investigação, não existem estudos tão detalhados sobre a *Sinfonia de Câmara*, o que nos levou a elaborar um sistema de análise específico, devido às características peculiares da obra; (c) o desenvolvimento de novas metodologias para a apresentação e organização dos dados musicais analisados.

Estrutura do trabalho

Consiste em três capítulos e três anexos, descritos sumariamente abaixo:

Capítulo I: Contextualização histórica – apresenta a *Sinfonia* op.9 sob uma perspectiva diacrônica, em comparação com outras obras tonais schoenberguianas do mesmo período;

Capítulo II: Análise morfológica – subdivide-se em duas extensas partes, compreendendo os aspectos macro e microformais da obra. Segundo a metodologia elaborada para este trabalho, a análise da macroforma é estruturada em quatro níveis;

Capítulo III: Acompanhamento temático em relação à variação em desenvolvimento – apresenta, através de esquemas gráficos, os processos variativos/transformadores empregados extensivamente por Schoenberg em alguns dos principais temas no decorrer da obra;

Anexo 1 – contém quadros comparativos (em relação a trabalhos de outros analistas) e árvores genealógicas dos temas e dos motivos da *Sinfonia*, com o objetivo de contribuir para um melhor entendimento de seus aspectos microformais;

Anexo 2 – traz a versão em “short score” da partitura da *Sinfonia de Câmara*, acompanhada de análise gráfica da microforma, em complemento às informações contidas no corpo do texto;

Anexo 3 – cópia xerográfica da partitura orquestral completa da obra.

CAPÍTULO I: CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

I.1 Introdução

Arnold Franz Walter Schoenberg nasceu em Viena, Áustria, no dia 13 de setembro de 1874, como o segundo filho¹⁷ de uma família judia de poucos recursos materiais. Segundo Stuckenschmidt (1991, p.23-4), aparentemente, o jovem Arnold não teve uma formação musical em seu núcleo familiar. Ao ingressar na escola secundária, em 1885, conhece Oskar Adler, que o convida para fazer parte de um quarteto de cordas. Schoenberg, que há pelo menos três anos estudava violino, deveria, contudo, encarregar-se da parte de violoncelo, o que fez inicialmente de forma improvisada, já que dispunha para isso somente de uma grande viola com cordas de cítara afinadas oitava abaixo (ibid., p.25). Só mais tarde foi possível adquirir um instrumento apropriado, ainda que de segunda mão (sem dúvida tais contratempos, que o levaram a investigar, ainda que de forma rudimentar e superficial, questões técnicas do violino, da viola e do violoncelo, seriam mais tarde valiosas na sua formação como compositor). Como acrescenta Leibowitz (1981, p.39-40), Schoenberg, além de tocar, logo pôs-se também a escrever para o grupo e para subdivisões deste (duos e trios), destacando que essa precoce experiência composicional teria grandes conseqüências na formação de sua personalidade musical, nitidamente marcada por uma preferência pelo tratamento camerístico (no sentido da transparência das texturas, da economia de meios e da clareza de expressão). De fato, tais características tipicamente schoenberguianas são observadas mesmo em suas obras de grande aparato orquestral, distribuídas por toda sua carreira, como, por exemplo, em *Pelleas und Melisande* op.5, nas *Gurrelieder*, nas *Peças Orquestrais* op.16 e, sobretudo, nas *Variações para Orquestra* op.31. No entanto, o mais

¹⁷ O primeiro morreu logo após o nascimento. Em 1876 nasceria Ottilie, e em 1882 Heinrich Samuel.

perfeito exemplo desse estilo camerístico de composição é encontrado justamente na *Primeira Sinfonia de Câmara* op.9.

Em 1894, com a idade de vinte anos, Schoenberg compõe aquelas que seriam posteriormente reconhecidas como suas primeiras obras instrumentais de maior consistência, ultrapassando a fase inicial de puro aprendizado:¹⁸ trata-se de uma série de três pequenas peças para piano (sem número opus), de caráter fortemente brahmsiano, porém já apresentando de maneira incipiente o “sotaque” que marcaria as composições futuras.

Em 1897, Schoenberg conhece Alexander von Zemlinsky, um acontecimento de grande importância em sua vida, já que este, além de ministrar-lhe algumas aulas de contraponto (Schoenberg afirmaria mais tarde, orgulhoso de sua formação de autodidata, terem sido essas aulas o único ensinamento apreendido por intermédio de outro músico), torna-se-ia um grande amigo e, futuramente, cunhado (em 1901 Schoenberg tomara como sua esposa a irmã de Zemlinsky, Mathilde).

Walter Frisch (1993, p.xv) estabelece uma subdivisão do período tonal schoenberguiano em três fases distintas: (1ª) de forte influência de Brahms (1893-97); (2ª) de orientação wagneriana (1897-1904), sem, no entanto, abandonar os procedimentos brahmsianos; (3ª) de amadurecimento composicional, a partir de uma síntese pessoal das duas primeiras fases (1904-1908).¹⁹

Frisch toca aqui num ponto crucial para o entendimento da formação do pensamento criativo schoenberguiano: as importantíssimas (e profundas) influências de Brahms e Wagner. Schoenberg atribui primordialmente seu conhecimento musical ao estudo minucioso das obras

¹⁸ No entanto, deve ser destacada uma das canções escritas em 1893 – *Schilflied* –, com a qual Schoenberg venceu um concurso de composição patrocinado pela orquestra amadora vienense Polyhymnia (Frisch, 1993, p.51).

¹⁹ Embora consideremos a subdivisão proposta por Frisch bastante equilibrada e satisfatória, para este trabalho estabeleceremos uma outra classificação (de nenhuma maneira contraditória àquela, apenas revelando um outro ponto de vista), estrategicamente ajustada a nossos objetivos: um período preparatório (1899-1905), no qual são forjadas as condições para o surgimento do op.9; o período propriamente dito da composição da *Sinfonia* (1906) e o período de transição para o atonalismo (1906-09).

de Bach, Mozart e Beethoven. Porém, sem dúvida alguma, embora seja perfeitamente possível rastrear nas composições de Schoenberg todos os conhecimentos por ele mencionados como diretamente adquiridos destes três mestres,²⁰ as marcas deixadas pela música de Brahms e Wagner são muito mais consistentes e evidentes. A razão é quase óbvia: o fato de serem ambos praticamente seus contemporâneos (Wagner faleceu em 1883 e Brahms em 1897), e, conseqüentemente, de linguagem muito mais próxima, principalmente nos aspectos da forma e da harmonia. As evidentes divergências as correntes wagneriana e brahmsiana – de tal maneira antagônicas que se tornaram, para seus adeptos mais ferrenhos, verdadeiros “partidos” – foram sabiamente percebidas (ainda que de forma inconsciente num primeiro momento, segundo Frisch) por Schoenberg em todas as suas riqueza e potencialidade, o que o levou, assim, a tirar delas o melhor proveito possível, sintetizando-as em seu próprio e inconfundível estilo. Um estilo que ultrapassa até mesmo as fronteiras do tonal, marcando profundamente sua música dos períodos subseqüentes.

Carl Dahlhaus (1980, p.65) confirma o poder de síntese de Schoenberg na conciliação das concepções – aparentemente antipodais – de Wagner e Brahms, no que se refere às técnicas de apresentação e de elaboração da idéia musical. Segundo o autor, Schoenberg inclui em sua linguagem tanto o enriquecimento do baixo fundamental (valorizando uma concepção centrípeta da harmonia) e a utilização da variação em desenvolvimento [*developing variation*] no trabalho microformal,²¹ derivados diretamente de Brahms, quanto o tratamento temático através de seqüências modulatórias e intensa cromatização e

²⁰ Ver Schoenberg, 1984, p.173-4.

²¹ A variação em desenvolvimento, uma das mais importantes técnicas schoenberguianas para o tratamento da idéia básica, consiste essencialmente na *variação sobre a variação*, num processo que pode se desdobrar indefinidamente (enquanto durar a obra), em todas as “direções” possíveis, fornecendo, nos casos mais extremos, todo o material construtivo que necessita a peça. Esse tipo de processo de elaboração é empregado com grandes conseqüências no discurso temático do op.9. No Capítulo III deste trabalho é apresentado um painel sobre o tratamento variacional dado a alguns dos principais temas da *Sinfonia*, no qual as técnicas de variação em desenvolvimento ocupam papel de grande destaque. Para outras definições de variação em desenvolvimento ver Dahlhaus (1980, p.49), Schoenberg (1984, p.397) e Schoenberg (1990a, p.8). É também de grande importância

fragmentação da tonalidade (o que a torna indeterminada, numa concepção harmônica centrífuga), característicos de Wagner.²²

Dito de maneira mais específica, é a partir da herança desses dois grandes compositores que foram cunhados alguns dos principais atributos da *Sinfonia de Câmara*.

I.2 – Período preparatório (1899-1905)

Em 1895, um ano após a composição das peças para piano, Schoenberg abandona seu emprego de bancário, decidindo dedicar-se somente à música. Para se manter, passa a escrever arranjos e orquestrações de encomenda e a reger corais de associações de trabalhadores. Compõe em 1897 o *Quarteto de Cordas em Ré maior* (não publicado), típico representante de maior fôlego de seu estilo inicial, brahmsiano. É ainda em 1897 que Schoenberg toma conhecimento dos escritos do alemão Richard Dehmel (1863-1925), extraíndo de seus poemas os textos de duas canções (não publicadas): *Mädchenfrühling* e *Nicht Doch!*. Esta descoberta seria marcante para Schoenberg. Anos mais tarde (em 1912), dirigindo-se por carta a Dehmel, Schoenberg (1965, p.35) atribui a seus poemas uma “decisiva influência” em seu desenvolvimento como compositor.

Durante os dois anos seguintes (1898-9) escreve uma boa quantidade de canções (notadamente os ciclos publicados como op.1, 2 e 3), aprimorando seu estilo com incrível rapidez. É nesse período – a segunda fase composicional, segundo Frisch (1993, p.82-3) – que Schoenberg começa a expandir o círculo da influência de Brahms, não só ampliando o processo de elaboração de temas e motivos, como incorporando elementos típicos da harmonia cromática wagneriana: o compositor passa a realizar diversas e ousadas

o trabalho de Frisch (1984) que, ao analisar a aplicação da variação em desenvolvimento na obra de Brahms, contribui enormemente para o entendimento do pensamento schoenberguiano em relação ao assunto.

²² Às influências wagnerianas acrescentaríamos ainda o tratamento mais livre das dissonâncias melódicas, que se reflete tanto no postergamento cada vez maior de suas resoluções, quanto até mesmo em sua definitiva “emancipação”.

experiências com acordes errantes, tonalidade suspensa, tonalidade flutuante e relacionamentos remotos entre regiões,²³ como que se utilizasse conscientemente dessas miniaturas na preparação para mergulhos de maior profundidade.

Em 1899 o compositor voltaria a utilizar a obra de Dehmel (mais precisamente a coletânea de poemas *Weib und Welt*, publicada em 1896) numa série bem mais extensa de canções (algumas delas não publicadas): *Mannesbagen*, *Gethsemane*, *Aus schwerer Stunde*, *In Reich der Liebe*, *Erwartung* (publicada como op.2, nº1), *Jesus bettelt* (op.2, nº2), *Ehebung* (op.2, nº3) e *Warnung* (op.3, nº3). Todas, em maior ou menor medida, apresentam novas possibilidades no tratamento do material harmônico. No entanto, tendo em vista a intenção de rastrear os primeiros usos das inovações técnicas a serem exploradas extensivamente na *Sinfonia* op.9, sete anos mais tarde, podemos destacar duas das canções: a primeira delas é *Erwartung*,²⁴ considerada por Frisch (idem, p.92) a mais bem sucedida de todo o grupo, “o exato equilíbrio entre expansão cromática [herança wagneriana] e controle formal [herança brahmsiana]” (ibid., p.83).²⁵ Burkholder (1999, p.168) acrescenta que a canção traz – ainda que de forma embrionária – a concepção da simultaneidade vertical-horizontal da idéia musical, o que se tornaria elemento estrutural de grande importância no op.9, em antecipação a procedimentos atonais e seriais. A análise da segunda canção, *Jesus Bettelt*, efetuada por Frisch (1993, p.103), traz à tona um agregado harmônico formado por notas da escala de tons inteiros como acorde errante.²⁶ A incorporação ao sistema tonal dos acordes em tons inteiros,

²³ Termos que serão definidos oportunamente.

²⁴ Não se deve confundí-la com o monodrama homônimo (op.17), mais famoso, composto por Schoenberg em 1909.

²⁵ “(...) the right balance between chromatic expansion and formal control.”

²⁶ Tradução empregada por Marden Maluf (Schoenberg, 2001) 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). Os acordes errantes “não pertencem exclusivamente a nenhuma tonalidade (...), podem pertencer a muitas tonalidades, muitas vezes a quase todas.” (Schoenberg, 2001, p.286).

Os acordes errantes se caracterizam por seus significados funcionais múltiplos (i.e., podem ser reinterpretados enarmonicamente sob várias óticas funcionais), o que se deve, principalmente, à simetria interna

que se inaugura nessa canção,²⁷ passa pouco a pouco a se intensificar nas obras schoenberguianas subseqüentes, levando a seu apogeu, que acontece na *Sinfonia de Câmara*, onde atua como um dos principais protagonistas: a presença da escala de tons inteiros na obra é tão marcante que ela não se limita apenas à verticalidade (harmônica), estendendo-se também à dimensão horizontal (representada essencialmente pela linha melódica do tema principal). Em suma, espalha-se por todo o espaço musical.

É da mesma coletânea poética de Dehmel²⁸ que Schoenberg, ainda em 1899, extrai o texto para aquela que seria sua primeira obra de grande extensão: o sexteto de cordas intitulado *Noite Transfigurada* (originalmente *Verklärte Nacht*), op.4. Desta vez a poesia serve apenas de referência programática, já que trata-se de música instrumental. Frisch (1993) considera o op.4 o primeiro teste em larga escala das experimentações wagnerianas aplicadas por Schoenberg em sua música – entre elas, dissonâncias emancipadas, acordes errantes, inter-relacionamentos de regiões remotas e as seqüências modulatórias. Schoenberg também emprega no planejamento tonal da obra, pela primeira vez, a relação napolitana,²⁹ recurso que se tornaria recorrente em sua música subseqüente, incluindo o op.9.³⁰ Na parte final de *Noite*

de suas constituições. São errantes, por exemplo, os acordes meio-diminutos e de sétima diminuta, as tríades aumentadas e os (assim chamados por Schoenberg) acordes aumentados. No op.9, além destes, surgem como errantes (justamente pela multiplicidade de interpretações funcionais e pela estrutura simétrica interna) os acordes formados por quartas e pelas notas da escala de tons inteiros, bem como diversas outras formações verticais análogas, originadas da movimentação cromática simultânea das linhas melódicas.

²⁷ Schoenberg (2001, p.540-1), equivocadamente, aponta a primeira aplicação consciente e sistemática de acordes em tons inteiros em sua música como acontecendo apenas no poema sinfônico *Pelleas und Melisande* op.5, em 1902, simultaneamente às experiências de Debussy em sua obra homônima (e às de Strauss na ópera *Salomé*). Ainda assim, trata-se de um emprego não funcionalizado de tais acordes, renunciando apenas uma de suas aplicações na *Sinfonia*. É de se estranhar esse lapso por parte do compositor, ainda mais se considerarmos que a utilização dos acordes em tons inteiros como acordes errantes acontece ainda em algumas outras canções compostas em datas anteriores ao op.5.

²⁸ Botstein (1999, p.10-1) considera o papel de Dehmel, a partir do op.4 de Schoenberg, como de ponte entre as influências brahmsiana e wagneriana.

²⁹ Isto é, a relação entre a região tônica e a região dela distante por intervalo de semitom ascendente (p.ex., Mi maior e Fá maior).

³⁰ No que diz respeito à origem da relação napolitana no pensamento criativo de Schoenberg, Dudeque (1997, p.113) rastreia algumas influências remotas na *Terceira Sinfonia* de Beethoven e no *Quinteto* op.163 de Schubert (aos quais, por certo, outros exemplos poderiam ser acrescentados, principalmente oriundos da obra tardia

Transfigurada a região central, tônica (Ré menor), é “cercada” por modulações bruscas e inesperadas, primeiro para a região de Dó# menor e, mais a frente, para Mib menor (Frisch, 1993, p.175).³¹ É também em *Noite Transfigurada* que o compositor introduz uma nova tendência formal, que manteria nas próximas três obras tonais de grande porte (op.5, 7 e 9), com seu pleno aperfeiçoamento acontecendo na *Sinfonia de Câmara*: trata-se da compactação em um só movimento de uma estrutura formal complexa, subdividida em várias partes e seções.

Entre 1900 e 1901 Schoenberg compõe os *Gurrelieder*, um conjunto de canções baseadas em poemas do dinamarquês Jens Peter Jacobsen. Contudo, sua monumental orquestração³² seria concluída somente em 1911. Apesar de manter essencialmente as conquistas harmônicas efetivadas pelo op.4, os *Gurrelieder* marcam uma breve interrupção na linha evolutiva das obras instrumentais schoenberguianas de grande extensão, que culminaria com a *Sinfonia de Câmara*.³³

Em 1901 o compositor se casa com Mathilde von Zemlinsky e parte para Berlim para trabalhar como orquestrador no teatro de variedades *Überbrettl*, onde compõe as oito *Brettlieder* (também conhecidas como *Canções de Cabaré*). Essas peças, até mesmo pelo ambiente e pelo público a que se destinavam, possuem um caráter leve e desprezioso, embora de modo algum sejam simplórias e facilitadas. Posicionam-se na trajetória do compositor como uma “retomada de fôlego” entre dois mergulhos de grande profundidade.

beethoveniana). Considerando o enorme valor que o compositor atribuía ao estudo dos grandes mestres na formação do estilo, a hipótese da existência de tal influência é bastante plausível.

³¹ Por analogia, essa abordagem espelhada a um centro tonal de referência por semitom ascendente e descendente pode ser denominada relação binapolitana.

³² Segundo Leibowitz (1981, p.46), a obra apresenta um dos maiores aparatos orquestrais de todos os tempos.

³³ É também pertinente para esta pesquisa mencionar a existência de um fragmento com cerca de oitenta compassos de uma sinfonia projetada por Schoenberg em 1900, relacionado por Maegard (1997, p.134) entre diversos outros trechos de obras inacabadas do compositor. Na ausência de outras evidências torna-se perfeitamente lógico especular se o embrião do op.9 já não estaria presente nessa data.

Em 1902, ano de nascimento de sua primeira filha, Gertrude, Schoenberg inicia a composição do poema sinfônico *Pelleas und Melisande* op.5, para grande orquestra, baseado em texto de Maurice Maeterlinck, finalizando-o no ano seguinte.³⁴ Além das importantes inovações apresentadas no campo orquestral (ver Leibowitz, 1981, p.60-1), o op.5 aperfeiçoa técnicas e procedimentos no tratamento harmônico e temático, introduzidos em *Noite Transfigurada*. Embora considere *Pelleas und Melisande*, entre as obras tonais schoenberguianas de grande porte, a de menor êxito no aspecto global, Frisch (1993, p.158-77) destaca em sua análise vários dos aperfeiçoamentos acima citados. Entre eles, dois se tornam especialmente valiosos para nossos objetivos, pois revelam uma clara linha evolutiva que antecipa elementos estruturais importantes do op.9: (a) a sofisticação da relação binapolitana – no op.5 tal relacionamento torna-se menos explícito que no op.4, aprofundando-se mais na estrutura da composição (ibid., p.175); (b) o aprimoramento da capacidade tipicamente schoenberguiana de conciliar um movimento de fundamentais essencialmente diatônico com uma linguagem melódico-harmônica altamente cromática em planos superiores da textura (ibid., p.168-9). Este tipo de construção revela, em suma, a própria síntese Wagner-Brahms que tanto caracteriza o estilo dos últimos anos do período tonal do compositor.

Pelleas introduz ainda elementos de vital importância para a futura *Sinfonia*: a já comentada escala de tons inteiros e o intervalo de quarta justa, ambos em forma de acorde (Webern, 1999, p.215). Embora tais acordes sejam empregados no op.5 não a serviço da tônica, mas para a criação de ambientes contrastantes, através de encadeamentos por paralelismo e por movimento contrário entre as partes, eles abrem claramente um precedente para as próximas grandes obras, o op.7 e, principalmente, o op.9. É também interessante

³⁴ Coincidentemente, sem qualquer conhecimento de ambas as partes, Debussy compôs, quase que simultaneamente a Schoenberg, uma ópera a partir do mesmo texto e com o mesmo título. É também notável (e particularmente interessante) o fato de que ambas as obras empregam escalas de tons inteiros em suas harmonias (embora os procedimentos e os propósitos sejam totalmente distintos).

conhecer a opinião do próprio Schoenberg (1984, p.82) sobre seu poema sinfônico, num ensaio em que comenta sua evolução como compositor:

Pelleas und Melisande sugere um avanço mais rápido na direção da tonalidade estendida. Aqui são muitos os fatores que contribuíram para a construção do estilo de minha maturidade, e muitas das melodias contém intervalos extratonais que exigem movimento extravagante da harmonia.³⁵

Em 1903 Schoenberg retorna a Viena, iniciando sua carreira como professor: é nesse período que conhece aqueles que se tornariam seus principais alunos, amigos e fiéis seguidores, Alban Berg e Anton von Webern. Além de completar o ciclo op.3, interrompido para a composição dos op.4, 5 e dos *Gurrelieder*, Schoenberg inicia ainda em 1903 a composição de dois novos conjuntos de canções, os de número de opus 6 e 8 (este último, com acompanhamento orquestral), baseados em textos de diversos poetas (incluindo Dehmel).

Considerando os objetivos desta pesquisa, a mais significativa das canções desse grupo é *Traumleben* (op.6, nº 1), que apresenta como principal característica uma nova experiência no aspecto harmônico da relação napolitana:³⁶ o tema principal (ambientado em Mi maior, mesma tonalidade do op.9) é reexposto, sem transposição, rearmonizado na região de Fá maior. Wintle (1980, p.56) considera essa espécie de ambigüidade tonal um exemplo de tonalidade flutuante.³⁷ Em sua análise da canção assinala também a existência de acordes

³⁵ “*Pelleas und Melisande* suggests a more rapid advance in the direction of the extended tonality. Here are many features that have contributed towards building up the style of my maturity, and many of the melodies contains extratonal intervals that demand extravagant movement of the harmony.”

Provavelmente com o termo “intervalos extratonais” Schoenberg queira se referir às seqüências intervalares de quartas justas e à escala de tons inteiros (portanto, elementos não diatônicos), empregados com certo destaque nessa obra.

³⁶ A relação napolitana é também fator importante na estrutura da canção orquestral *Natur* (op.8/1), segundo Frisch (1993, p.238).

³⁷ Termo criado por Schoenberg originalmente em 1911 em seu *Harmonielehre* (Schoenberg, 2001). Como bem assinala Dudeque (1997), há algumas divergências entre os vários trabalhos teóricos considerados (incluindo os do próprio Schoenberg – o acima citado e Schoenberg (1969), escritos em diferentes épocas e idiomas – alemão e inglês) em relação às definições dos termos tonalidade expandida, tonalidade flutuante, tonalidade suspensa e *roving harmonies*, que muitas vezes são empregados de maneira conflitante. Evitando uma longa exposição e a confrontação das diferentes versões terminológicas, podemos passar diretamente para as definições sintetizadas por Dudeque (que nos parecem bastante satisfatórias), adotando-as em nosso trabalho. No caso da tonalidade flutuante, portanto, entende-se que exista a “idéia 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” (Dudeque, 1997, p.134). Talvez o mais

formados pela escala de tons inteiros, empregados funcionalmente como acordes errantes, o que é também confirmado pela análise de Dudeque (1997, p.164, 166 e 169). Um outro analista, Cone (1984, p.31-2), ressalta a importância dessa pequena peça, concluindo que “mesmo num idioma relativamente conservador [isto é, o idioma tonal], Schoenberg está a um passo daquela espécie de unificação de eventos simultâneos e sucessivos que caracteriza os métodos seriais.”³⁸ Em outras palavras, a apresentação bidimensional das idéias musicais.

O ano de 1904, retomando a série de grandes obras instrumentais, é quase que inteiramente dedicado à composição do *Quarteto de Cordas* op.7, última etapa antes da *Sinfonia de Câmara*.

No campo da forma compactada o op.7 apresenta-se como um sólido aperfeiçoamento das tentativas anteriores (op.4 e op.5), tratando-se, pela primeira vez de uma grande obra schoenberguiana isenta de referências programáticas. Segundo a análise de Frisch (1993, p.181-219), seu único e longo movimento subdivide-se em quatro seções distintas, que delineam, em conjunto, uma estrutura cíclica tradicional: I (exposição do material principal – 1º e 2º grupos temáticos, em forma-sonata), II (scherzo), III (reexposição do 1º grupo temático) e IV (reexposição do 2º grupo temático). Como veremos no capítulo I, apresenta-se assim, em estado embrionário, o esquema da forma geral do op.9 que, no entanto, será ainda

notório exemplo de emprego de tonalidade flutuante encontra-se na canção *Lockung* (op.6/7), composta em 1905. O próprio Schoenberg (1969, p.111-3) comenta sua estrutura tonal: o acorde tônico (mib maior) não aparece em nenhum ponto da peça. A impressão da tonalidade oscila entre Mib maior, Dó menor e Réb maior. É particularmente interessante o que acontece na reexposição de um determinado trecho da melodia, transposto meio tom acima em relação ao original (ibid., p.112, ex.122): uma mesma seqüência de acordes é empregada na harmonização de ambos os fragmentos, num processo quase inverso àquele utilizado em *Traumleben* (ou seja, a “remelodização” da progressão harmônica). Já a tonalidade suspensa, ainda segundo a síntese de Dudeque (1997, p.136), 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 nota de rodapé nº 26].” Em alguns dos trechos em tonalidade suspensa se observa uma qualidade harmonicamente instável, “nebulosa”, resultante principalmente do emprego de diversos acordes errantes, muitas vezes em sucessões simétricas. Dudeque (1997, p.129-152) afirma 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, que se daria efetiva e completamente na composição da *Sinfonia de Câmara*

³⁸ “Even in a relatively conservative idiom, Schoenberg is on the verge of the kind of unification of simultaneous and successive events that characterizes serial methods.”

aperfeiçoado no que tange aos aspectos da concisão e economia na apresentação das idéias musicais.

De um modo bem amplo, podemos observar no op.7 um processo de rápido amadurecimento e intensificação no emprego dos elementos inovadores introduzidos nas obras anteriores. Schoenberg, citado por Frisch (1993, p.186), em texto escrito em 1949, afirma que seu *Quarteto* op.7 combina algumas das principais inovações da época:

A construção de formas extremamente amplas; melodias bastante expandidas, baseadas em uma harmonia rica em movimentação e em novas progressões de acordes; e uma técnica contrapontística que resolvia os problemas apresentados por partes individuais e superpostas, as quais moviam-se livremente entre as regiões mais remotas de uma tonalidade, encontrando-se freqüentemente em acordes errantes.³⁹

De fato, é justamente na densa escrita contrapontística que encontramos mais semelhanças entre o *Quarteto* e a *Sinfonia*. Em ambas as obras o diálogo entre as diversas linhas é intenso, envolvendo as principais idéias temáticas e motívicas em contínua combinação.

Além disso, o op.7 aperfeiçoa o emprego funcionalizado (isto é, como acordes errantes) dos agregados harmônicos formados pela escala de tons inteiros, como bem apontam as análises de Wintle (1980, p.55), Dudeque (1997, p.145-7) e de Frisch (1993, p.198-9). Este último autor acrescenta ainda que a escala de tons inteiros é responsável por um “explêndido exemplo da relação íntima e recíproca entre as dimensões horizontal e vertical – entre ‘harmonia’ e ‘tema’ – no quarteto.” (Frisch, 1993, p.200-1).⁴⁰

Quanto à relação napolitana, outro aspecto que interliga a *Sinfonia de Câmara* a quase todas as obras do período preparatório, Frisch (1993, p.196) detecta no op.7 novamente o

³⁹ “The construction of extremely large forms; greatly expanded melodies based on a richly moving harmony and new chord progressions; and a contrapuntal technique that solved problems offered by superimposed, individual parts which moved freely in more remote regions of a tonality and met frequently in vagrant harmonies.”

⁴⁰ “(...) a splendid example of the intimate, reciprocal relationship between the vertical and horizontal dimensions – between ‘harmony’ and ‘theme’ – in the quartet.”

emprego da simetria espelhada (como no op.4 e no op.5): durante a apresentação do grupo temático principal (c.1-96) a região tônica (Ré menor) interage com as regiões de Mib menor e Dó# menor.

A relação napolitana é também elemento estrutural importante na canção *Am Wegrand*, composta em 1905, logo após o *Quarteto*, juntamente com os *Lieder* restantes do ciclo do op.6 (ibid., p.216-8). Nessa peça (de número 7) é também detectado o emprego da escala de tons inteiros, disposta ora em acordes, ora horizontalmente. Segundo Frisch, tais “complexos em tons inteiros” [*whole-tone complexes*] atuam, dependendo das circunstâncias e dos propósitos expressivos, “dissolvendo ou evaporando a tonalidade” [*dissolving or evaporating the tonality*] ou na tarefa de “enriquecer a dominante” [*to enrich the dominant*] (ibid., p.218). Temos aqui o protótipo do duplo emprego da escala de tons inteiros a ser consistente e estruturalmente efetivado no op.9.

Estavam, portanto, devidamente estabelecidas as bases para a composição da Primeira *Sinfonia de Câmara*. A figura 1 propõe um resumo da rede de influências que conecta as diversas obras do período preparatório ao op. 9 aqui comentadas, bem como as inovações por elas introduzidas que se tornaram parte da estrutura da *Sinfonia*.

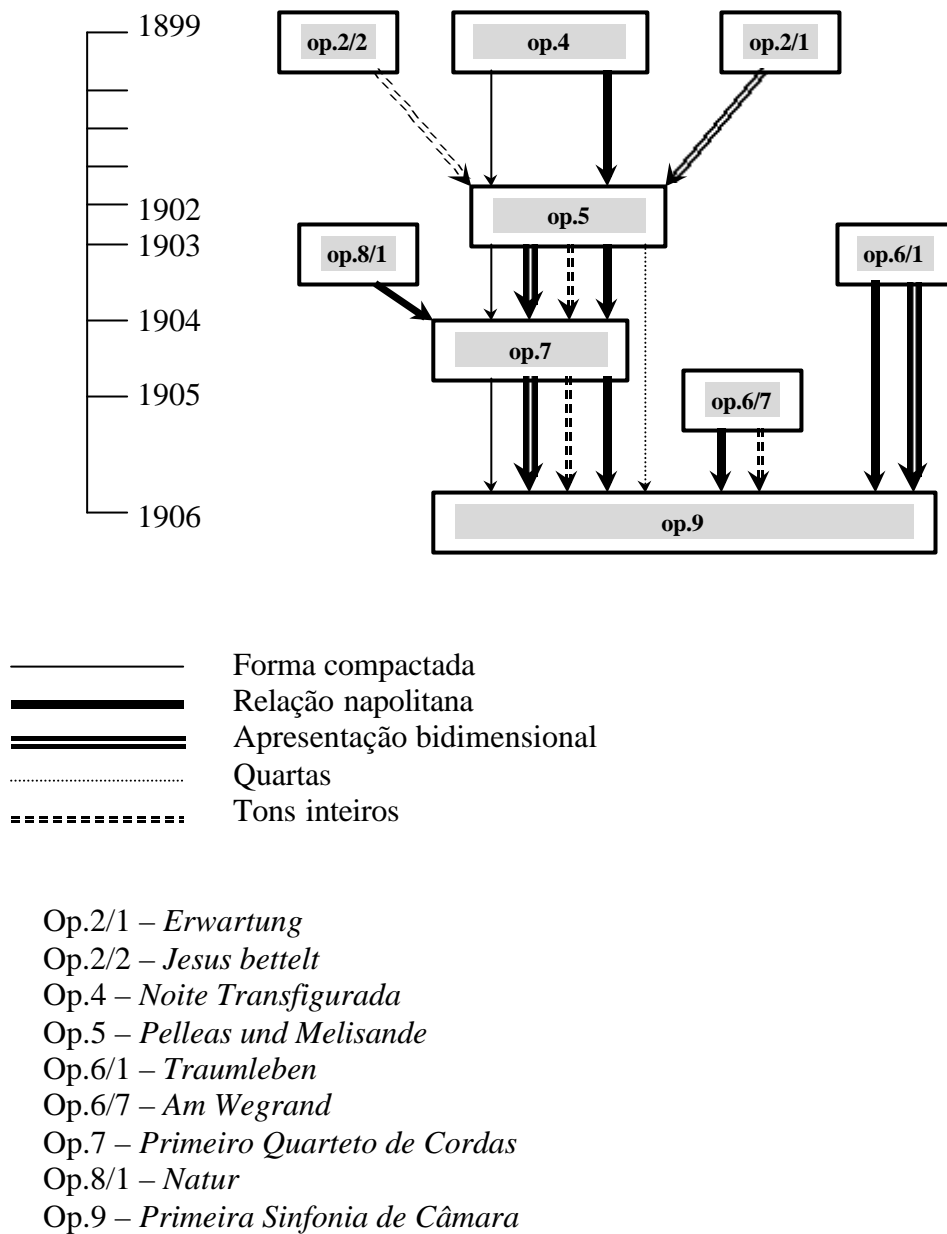


Figura 1: linha evolutiva dos principais aspectos inovadores no período preparatório

I.3 – A *Sinfonia de Câmara* op.9 (1906)

De acordo com pesquisas realizadas sobre os esboços do compositor, Walter Frisch estima o início da composição do op.9 entre o final de 1905 e o mês de abril seguinte (1906),

p.220). A obra seria concluída por Schoenberg no dia 25 de julho de 1906, ano que também marca o nascimento de seu filho Georg.

A *Sinfonia de Câmara* foi escrita para 15 solistas: flauta (e flautim), oboé, corne inglês, requinta, clarineta, clarone, fagote, contrafagote, duas trompas, dois violinos, viola, violoncelo e contrabaixo.⁴¹ Schoenberg (1949) enumera suas razões para a escolha de tal grupo instrumental:

[O op.9] apresenta uma primeira tentativa na criação de uma orquestra de câmara. O advento do rádio já era talvez previsível e uma orquestra de câmara deveria, portanto, ser capaz de preencher uma sala de estar com uma quantidade suficiente de som. Haveria [além disso] talvez a possibilidade em perspectiva de se ensaiar mais adequadamente um pequeno grupo com custos menores, evitando as proibitivas despesas das orquestras-mamutes. A história, no entanto, desapontou-me a esse respeito – o tamanho das orquestras continuou a crescer e, apesar de um grande número de obras para orquestras pequenas, eu próprio também escrevi para orquestras de grandes dimensões [como é o caso dos *Gurrelieder*, finalizados em 1911].⁴²

Leibowitz (1981, p.64) considera que Schoenberg cria, com a instrumentação do op.9, o próprio conceito de orquestra de câmara moderna. A grande complexidade da obra, escrita numa textura eminentemente polifônica (que chega a apresentar, simultaneamente, em certos momentos climáticos, dez linhas diferentes!) exige dos solistas um apurado virtuosismo, explorando os limites das tessituras e dos efeitos expressivos de seus instrumentos.

A *Sinfonia de Câmara*, como já foi comentado, apresenta-se como confluência de duas fortes correntes, aparentemente antagônicas, mas que na obra são antes de tudo complementares: (a) a corrente da inovação, cujos principais aspectos são a compactação

⁴¹ Existem ainda outras versões da *Sinfonia*: para grande orquestra (escrita pelo próprio Schoenberg em 1935 e publicada como op.9b), para dois pianos (por Berg), para piano e quarteto de cordas (por Webern) e um arranjo para piano solo (por Eduard Steuermann).

⁴² “[...] presents a first attempt of creating a chamber orchestra The advent of radio was perhaps already to be foreseen and a chamber orchestra would then be capable of filling a livingroom with a sufficient amount of sound. There was perhaps the possibility in prospect that one could rehearse a small group at lesser costs more thoroughly, avoiding the forbidding expenses of our mammoth orchestras. History has disappointed me in this respect – the size of the orchestras continued to grow, and in spite of a great number of compositions for small orchestra, I had also to write again for the large orchestra.”

formal, a relação napolitana, a apresentação bidimensional das idéias temáticas e os elementos não-tonais (quartas e tons inteiros), todos introduzidos e testados nas obras do período preparatório, e que têm na *Sinfonia* um aproveitamento estrutural em larga escala; (b) a corrente da tradição, cuja presença no op.9 não reflete qualquer ineditismo,⁴³ tendo atuação fundamental na manutenção do equilíbrio em relação às tendências inovadoras.

Podemos, numa abordagem mais ampla, estabelecer os seguintes aspectos tradicionais que mais caracterizam a *Sinfonia de Câmara*:⁴⁴

- a) Estrutura macroformal – as grandes seções da obra são moldadas em formas clássicas, respeitando suas respectivas subdivisões mais básicas (ainda que apresentando variantes em relação aos arquétipos consagrados): sonata, scherzo, rondó-*lied*, etc;
- b) Estrutura microformal – os temas principais se apresentam em configurações tradicionais (ou, quando variantes, claramente nelas baseados): pequenas formas ternárias (a-b-a’), sentenças e períodos;
- c) Textura da escrita – embora alguns poucos trechos sejam construídos em textura de melodia acompanhada, o discurso do op.9 é essencialmente polifônico. Além do contraponto livre que domina quase todo seu território, tendo a imitação como principal veículo, as técnicas tradicionais de contraponto invertível e de construção de cânones (alguns estritos e a três partes) são também empregadas em diversos pontos;
- d) Cadências – apesar da intensa complexidade harmônica decorrente da freqüente e rápida troca de regiões, a relação entre harmonia e forma é clara e consistentemente articulada por diversas pontuações cadenciais, que funcionam como precisos elementos de organização gramatical. Nada além, portanto – guardadas as devidas proporções –, do que as mesmas

⁴³ Afinal, como já foi comentado na introdução deste trabalho, a preocupação com o tradicional está solidamente presente em quase toda a trajetória composicional schoenbergiana.

⁴⁴ No próximo capítulo será apropriadamente efetivado o aprofundamento do estudo sobre essa dualidade tradição/inação, sob uma perspectiva mais técnica.

ferramentas de articulação entre forma e harmonia empregadas durante as eras clássica e romântica;

- e) Eixo tonal primário – Atuando também com função organizadora do discurso harmônico, como elemento primordial no equilíbrio entre tradição e inovação, uma espécie de alicerce (ou eixo) tonal “subterrâneo” estabelece as regiões-pilares sobre as quais se erguem as fronteiras formais básicas: assim, cada uma das cinco grandes seções da obra está firmemente associada a uma região que, por sua vez, subordina-se diretamente à região central, tônica, num planejamento que, ao mesmo tempo, relaciona-se a esquemas tradicionais⁴⁵ e ilustra perfeitamente o schoenberguiano princípio da monotonalidade.⁴⁶

“O clímax de meu primeiro período foi definitivamente alcançado na *Kammersymphonie* op.9”,⁴⁷ declarou Schoenberg em ensaio escrito em 1949. No entanto, é fato surpreendente que o compositor tenha de súbito abandonado essa tão bem sucedida e promissora concepção composicional, consolidada no op.9, partindo para outras experiências. Essa atitude parece sugerir que Schoenberg tenha, por fim, se dado conta de que a exploração dos recursos da tonalidade chegara a um limite com a *Sinfonia*. O caminho em direção à ruptura com a linguagem tonal (que se efetivaria definitivamente cerca de dois anos depois) tornou-se, portanto, uma alternativa concreta.

⁴⁵ Ver, por exemplo, o eixo tonal que sustenta a estrutura formal da Exposição (grupo temático principal: região tônica; grupo secundário: região subdominante) comparado à sua reexposição (grupo principal: região tônica; grupo secundário: região tônica). Se desconsiderarmos a pequena “subversão” realizada (região subdominante no lugar da dominante na exposição do grupo secundário) observaremos um típico planejamento tonal de forma-sonata.

⁴⁶ Schoenberg, 1969, p.19.

⁴⁷ “The climax of my first period is definitely reached in the *Kammersymphonie*, Op.9.” (Schoenberg, 1984, p. 84).

Estas considerações estão de acordo com as palavras do próprio compositor, que em outro ensaio (de 1948), destaca a *Sinfonia* como um importante marco em sua obra (ibid., p.109):

Quando terminei minha primeira *Kammersymphonie* op.9, disse a meus amigos: “Agora estabeleci meu estilo. Eu sei como eu tenho que compor.” Mas minha próxima obra [certamente, referindo-se à primeira composição *concluída* após o op.9, o *Segundo Quarteto de Cordas* op.10] mostrou um grande afastamento desse estilo; era o primeiro passo em direção a meu presente estilo [i.e., o dodecafônico]. Meu destino tinha-me forçado nesta direção – eu não estava destinado a continuar na maneira de *Noite Transfigurada* ou de *Gurrelieder*, ou mesmo de *Pelleas und Melisande*. O Comando Supremo ordenara-me a seguir um caminho mais árduo (grifos originais).⁴⁸

A busca por um novo estilo, portanto, resultaria das necessidades da missão que Schoenberg a si próprio atribuía (a partir de desígnios divinos, segundo suas palavras), quase que por uma questão de honra ou por obrigação. Percebemos aqui uma atitude mística, de dimensões quase bíblicas, que se ajusta perfeitamente à personalidade do compositor. Por este e por diversos outros de seus escritos podemos constatar que ele se considerava um “predestinado” (especialmente nesse período conturbado do esgotamento da tonalidade), o único capaz de realizar a monumental tarefa de conduzir, como um novo Moisés, a arte musical para a “Terra da Promissão”.⁴⁹

Onze anos antes dessas palavras (1937), num outro artigo da mesma coletânea, Schoenberg (1984, p.49) já comentava a condição especial da *Sinfonia* dentro de seu período

⁴⁸ “When I have finished my first *Kammersymphonie*, Op.9, I told my friends: ‘Now I have established my style. I know how I have to compose’. But my next work showed a great deviation from this style; it was a first step toward my present style. My destiny had forced me in this direction – I was not destined to continue in the manner of to continue in the manner of *Transfigured Night* or *Gurrelieder* or even *Pelleas and Melisande*. The Supreme Commander had ordered me on a harder road.”

⁴⁹ Obviamente, essa perspectiva filosófico-psicológica, embora bastante interessante e atraente, foge do foco principal da presente pesquisa. No entanto, um bom estudo a respeito da relação entre questões de religiosidade e a obra composicional e os escritos de Schoenberg pode ser encontrado em: Ringer, Alexander L. Arnold Schoenberg and the profetic image in music. *Journal of Arnold Schoenberg Institute*, Los Angeles, vol. I, number 1, p.26-38, oct. 1976.

tonal, novamente frisando o estabelecimento de um estilo, naquele momento aparentemente definitivo:

Após o término da composição da *Kammersymphonie* não era só a expectativa de sucesso que me enchia de alegria. Era um outro e mais importante assunto. Eu acreditava ter naquele momento encontrado meu estilo pessoal de composição e que todos os problemas que anteriormente perturbaram um jovem compositor tinham sido resolvidos; e [também acreditava] que um caminho se mostrava, fora das perplexidades com as quais nós, jovens compositores, nos envolvêramos a partir das inovações harmônicas, formais, orquestrais e emocionais de Richard Wagner. Isso foi tanto um adorável sonho quanto uma ilusão decepcionante.⁵⁰

Fica claro que a “ilusão” a que se refere o compositor reside na brusca mudança estilística que se efetuará nas composições seguintes, a despeito das grandes conquistas realizadas pelo op.9. Frisch (1997, p.95), analisando a mesma citação, também conclui que a *Sinfonia* representou uma quebra significativa no desenvolvimento composicional schoenberguiano, o que é confirmado, segundo ele, nas obras compostas entre 1907 e 1909, cujos estilos diferem radicalmente daquele observado no op.9.

Além de Schoenberg e Frisch, vários autores destacam a importância histórica da *Sinfonia de Câmara*: Webern (1984, p.125-6) a aponta como uma “catástrofe” para a tonalidade, afirmando ainda que ela lhe causou uma “impressão colossal”, impressão esta de tal monta que o influenciou a compor, no mesmo ano, uma obra também “nas fronteiras da tonalidade”. Payne (1974, p.11) considera a *Sinfonia* o ponto culminante do estilo tonal schoenberguiano. Brinkmann (1999, p.155) atribui ao op.9 o germe do pensamento atonal. Leibowitz (1997, p.38) afirma ser o emprego sistemático de quartas justas o primeiro “grande passo” em direção à nova linguagem, enquanto Dale (2000, p.82), comentando a introdução da obra, observa que “[o] grau de equivalência horizontal e vertical na *Sinfonia de Câmara*

⁵⁰ “After having finished the composition of the ‘Kammersymphonie’ it was not only the expectation of success which filled me with joy. It was another and a more important matter. I believed I had now found my own personal style of composing and that all problems which had previously troubled a young composer had been solved and that a way had been shown out of the perplexities in which we young composers had been involved through the harmonic, formal, orchestral and emotional innovations of Richard Wagner. It was as a lovely a dream as it was a disappointing illusion.”

antecipa o conceito posterior de Schoenberg da unidade do espaço musical em suas obras dodecafônicas.”⁵¹

A estréia da *Primeira Sinfonia de Câmara* op.9 se deu em 8 de fevereiro de 1907, em Viena, interpretada pelos integrantes do Quarteto Rosé, associados a instrumentistas de sopro da Orquestra Filarmônica de Viena (Stuckenschmidt, 1991, p.82).

I.4 – Período de transição (1906-1909)

Logo após a conclusão da *Sinfonia* inicia-se, segundo Frisch (1993, p.248), uma fase crítica na carreira tonal de Schoenberg, de grande criatividade. O próprio compositor comenta que, nas obras escritas nesse breve período, que o levaram, por fim, a abandonar a tonalidade, manteve-se “ocupado, encontrando métodos para substituir as funções estruturais da harmonia.” (Schoenberg, 1984, p.247).⁵²

Uma *Segunda Sinfonia de Câmara*, para 18 solistas, começou a ser escrita apenas uma semana depois de terminada a primeira (o que parece confirmar o forte entusiasmo do compositor pela descoberta do “novo estilo”). Essa obra, no entanto, só seria concluída em 1939 (quando receberia o número de opus 38), após duas breves retomadas infrutíferas, em 1911 e 1916. Stuckenschmidt (1991, p.361) atribui esse longo hiato de tempo à compreensível dificuldade enfrentada por Schoenberg: voltar a compor no estilo antigo (isto é, tonal expandido) após décadas mergulhado na linguagem atonal/dodecafônica. Comparando a *Primeira Sinfonia de Câmara* com o primeiro movimento da *Segunda* (escrito entre 1906 e 1907), Frisch (1993, p.249) aponta, nesta última peça, algumas diferenças em relação à anterior: o abandono da compactação formal (o op.38 completo possui dois movimentos

⁵¹ “(...) [the] degree of horizontal and vertical equivalence in the Chamber Symphony anticipates Schoenberg’s later concept of the unity of musical space in his 12-note works.”

⁵² “(...) busy finding methods to replace the structural functions of harmony.”

“convencionais”),⁵³ uma textura essencialmente mais homofônica do que polifônica e uma escrita, no geral, menos densa e dissonante. No entanto, esse autor não considera tais mudanças meros “retrocessos” composicionais, argumentando que, pelo contrário, “o op.38 pode ser visto como que representado um elegante refinamento de algumas das técnicas composicionais do op.9.” (ibid., p.251).⁵⁴ A análise do movimento (ibid., p.248-58) mostra ainda uma outra importante particularidade em relação à *Primeira Sinfonia*: o abandono do tratamento estrutural dado à escala de tons inteiros e aos acordes quartais (estes, embora ainda presentes no op.38, não se apresentam mais em seis vozes nem funcionam mais como pontos vitais de articulação da estrutura harmônico-formal). Apesar de concordarmos inteiramente com Frisch em relação à problemática de avaliar obras artísticas como “progressivas” ou “regressivas”, acreditamos que exista uma linha bem nítida separando ambas as sinfonias (considerando aqui o movimento composto entre 1906-7): a comparação entre elas, principalmente, em relação ao tratamento dado aos aspectos inovadores introduzidos gradualmente no período preparatório e desenvolvidos extensivamente no op.9, parece deixar nítida a impressão de ser esta obra um marco, com a qual Schoenberg chegou ao clímax dos recursos da tonalidade. Como também pensa Adorno (1998, p.157), o op.38 parece estar menos próximo do op.9 do que das obras seguintes, aquelas transitórias entre a tonalidade e a atonalidade, pertencendo, portanto, a um novo universo.

Em março de 1907 Schoenberg inicia seu *Segundo Quarteto de Cordas* op.10. Sendo sua primeira composição instrumental desde o *Quarteto em Ré Maior*⁵⁵ a possuir quatro movimentos, essa obra representa um decisivo passo em direção ao futuro: Frisch em sua análise (1993, p.258-72) destaca como sua mais marcante característica a existência de um

⁵³ Segundo Leibowitz (1981), só muito mais tarde Schoenberg retomaria o recurso da forma compactada na estruturação de suas obras: em *Ode a Napoleão* op.41 (1941), no *Concerto para Piano* op.42 (1942), no *Trio de Cordas* op.45 (1946) e na *Fantasia para Violino e Piano* op.47 (1949).

⁵⁴ “Op.38 can be seen to represent an elegant refinement of some of the compositional techniques of op.9.”

⁵⁵ Escrito em 1897, não publicado e notoriamente considerado o quarteto de “número zero” do compositor.

conflito contínuo entre procedimentos tonais e atonais.⁵⁶ Os dois movimentos finais reservam uma surpresa: interpretando, respectivamente, dois poemas do alemão Stefan George (*Litanei* e *Entrückung*), uma voz de soprano é acrescentada às quatro linhas das cordas. No quarto movimento o ambiente atonal torna-se mais presente, a partir das palavras “Sinto o ar de outros planetas” [*Ich fühle Luft von anderen Planeten*], como que profetizando a iminente mudança.⁵⁷ Schoenberg chega, assim, a um caminho sem retorno, na definição de Stuckenschmidt (1991, p.103).⁵⁸

O op.10 foi a última peça instrumental (desconsiderando a inclusão do soprano) do período tonal schoenberguiano. Simultaneamente ao início de sua composição, Schoenberg escreveu duas obras vocais: uma delas para coro misto *a capella*, *Friede auf Erden* (Paz na Terra), op.13,⁵⁹ e um ciclo de duas baladas, op.12, para canto e piano. Ainda em 1907 compôs as *Duas Canções* op.14 (também com acompanhamento de piano), consideradas por Schoenberg o primeiro decisivo passo na nova linguagem harmônica (1984, p.86). Cone (1974, p.32-3) percebe em sua análise do ciclo um “estilo proto-serial” [*proto-serial style*], comentando ainda que a segunda canção finaliza com um acorde dissonante, um fato de grande significado.

⁵⁶ Leibowitz (1981, p.72) exagera ao afirmar que no op.10, “pela primeira vez na história, a suspensão das funções tonais se torna total.” A análise de Frisch e a própria audição criteriosa da obra revelam diversos momentos solidamente tonais, entremeados e, algumas vezes, superpostos a trechos de franca atonalidade. Mesmo no quarto movimento, onde as experiências não-tonais parecem se radicalizar, não chega a haver um abandono completo de uma referência a um centro, no caso fá#, justamente a tônica inicial.

⁵⁷ Frisch (1997, p.96), comentando sobre o mesmo verso, afirma que este sugere uma flutuação, fora do contexto terrestre, o que parece ser uma feliz metáfora do rompimento com a gravidade tonal que se anuncia.

⁵⁸ Ver Mojola (2003, p.65-72) para uma interessante análise do primeiro e do terceiro movimentos do *Quarteto* op.10, a partir do conceito schoenberguiano de *Grundgestalt*. O autor investiga especificamente o desenrolar da idéia temática básica da obra (para a qual cunha o termo “enunciado primordial”) e sua relação com a estrutura harmônica.

⁵⁹ Uma análise desta obra sob os aspectos da emancipação da dissonância e da variação em desenvolvimento está disponível em Dudeque (2007). É importante ainda acrescentar que em seu texto Dudeque (id., p.20-1) apresenta uma declaração epistolar de Schoenberg confirmando ser o op.13 uma obra de transição ao atonalismo, o que se mostra de acordo com nossos pressupostos.

No campo pessoal, simultaneamente a esse fértil período composicional, Schoenberg atravessa uma grave crise: sua mulher temporariamente o deixa para viver com o pintor Richard Gerstl (ela retornaria algum tempo depois, seguido-se a esse fato o trágico suicídio de Gerstl). Schoenberg fica bastante abalado com os acontecimentos, chegando mesmo a preparar uma espécie de testamento, no qual insinua a possibilidade de ele próprio vir a se suicidar (Crawford, 1993, p.69-70).

É em meio dessa crise, em setembro de 1908 (Leibowitz, 1981, p.80) que é iniciada a composição do ciclo de 15 canções *Das Büch der hängenden Gärten (O Livro dos Jardins Suspensos)*, op.15, a partir de poemas de Stefan George (o ciclo é também conhecido por *Georgelieder*). Com essas peças Schoenberg finalmente atravessa a fronteira da tonalidade. É o início do atonalismo livre, no entender de Adorno (1998, p.157), opinião que é compartilhada por Webern (1984, p.131) e Stuckenschmidt (1991, p.87). Burkholder (1999, p.168), examinando a canção *Das schöne Bett*, destaca um fragmento de três notas que é apresentado de maneira bidimensional (i.e., harmônica e melodicamente) por toda a peça, num procedimento tipicamente atonal/serial. Forte (1978, p.171) afirma ser a canção *Am Strande* (composta no início de 1909 e publicada apenas postumamente) integralmente atonal, o que equivaleria a conceder-lhe a primazia histórica. Cone (1974, p.37), analisando a mesma peça, vai mais adiante, quando considera estar “Schoenberg, mesmo nessa data tão precoce (1908-09), já no limiar das técnicas seriais, embora sua completa adaptação ainda esteja a [alguns] anos de distância.”⁶⁰

Chegara ao fim a era tonal.

As informações apresentadas neste capítulo nos permitem tecer as seguintes considerações:

⁶⁰ “(...) Schoenberg, even at this early date (1908-09), already on the verg of serial techniques, although their throughgoing is still years away.”

- a) A *Sinfonia de Câmara* op.9 apresenta-se como importante ponto de confluência de procedimentos tradicionais (que caracteriza quase toda a trajetória schoenberguiana) e novas técnicas, introduzidas e testadas no período que antecede sua composição (1899-1905);
- b) O inédito emprego estrutural das referidas técnicas no op.9 sugere que esta obra ocupa uma posição de destaque na fase tonal do compositor, como um objetivo finalmente alcançado após os experimentos e conquistas efetuados no que denominamos período preparatório;
- c) Ao mesmo tempo, a brusca mudança de rumo nas obras que antecedem a fase atonal (1906-09), após a consolidação do “novo estilo” – nas palavras de Schoenberg –, indica também para a *Sinfonia* um posto de destaque, de “fim de linha”, como se, com esta obra, as fronteiras da Tonalidade tenham sido finalmente alcançadas.

A análise do próximo capítulo, que investigará profundamente os conteúdos motivicos e temáticos e as estruturas formais presentes na obra, pretende justamente iniciar a discussão a respeito das instâncias que tornam a *Primeira Sinfonia de Câmara* um decisivo marco na história da música.

CAPÍTULO II: ANÁLISE MORFOLÓGICA

A análise empreendida neste capítulo será estrategicamente subdividida em duas partes, de acordo com as abordagens macro e microformal. Definimos o aspecto macroformal como aquele que abrange a arquitetura global da obra, com suas diversas seções e subdivisões internas, enquanto que o microformal se ocupa da construção fraseológica dos temas e da delimitação, classificação e exame dos diversos motivos, bem como das maneiras com que se inter-relacionam.

II.1 – Macrforma (1ª parte)

II.1.1 – Introdução

O op.9 possui uma estrutura global peculiar, cuja principal característica é a compactação de cinco movimentos em um só. Tal tipo de organização resulta, em certa medida, de uma tentativa, por parte de Schoenberg, de enfrentar a tendência ao gigantismo formal, que imperava entre os compositores do Romantismo tardio austro-germânico, como Bruckner, Strauss e, especialmente Mahler. Em uma de suas raras análises da *Sinfonia de Câmara*, nas notas da contracapa do LP que apresenta a primeira gravação da obra, Schoenberg (1949) comenta a compactação formal, apresentando as razões que o levaram a adotar tal recurso:

A *Sinfonia de Câmara*, composta em 1906, é a última obra de meu primeiro período a contar com apenas um movimento ininterrupto. (...) A extensão de composições anteriores foi uma das características que me ligaram ao estilo de meus predecessores, Bruckner e Mahler, cujas sinfonias freqüentemente excedem uma hora de duração, e a Strauss, cujos poemas sinfônicos duram cerca de meia hora. Eu comecei, então, a me cansar – não como um ouvinte, mas como compositor – de escrever música tão extensa. A causa disso pode estar provavelmente ligada ao fato de que muito dessa extensão em minha própria obra era resultado de um desejo, comum a todos os meus predecessores e contemporâneos, de expressar todo o caráter e estado de espírito de uma maneira ampla. Isto quer dizer que toda idéia tinha que ser desenvolvida e

elaborada por derivativos e repetições que eram, na maior parte das vezes, desprovidos de variações – de maneira a não esconder a conexão.

Os que estudam as minhas obras reconhecerão como, em minha carreira, a tendência a condensar foi gradualmente mudando por inteiro meu estilo de composição; como, ao renunciar a repetições, seqüências e elaboração, eu finalmente cheguei a um estilo de *concisão e brevidade*, no qual toda necessidade técnica ou estrutural é suprida *sem extensões desnecessárias*, no qual cada unidade deve possuir uma *função*. (grifos nossos)

Na *Sinfonia de Câmara* eu estava apenas no início desse lento e progressivo processo. Entretanto, enquanto nela há ainda muita elaboração, já há certamente menos repetições não variadas e uma menor quantidade de seqüências. Além disso, enquanto que no *Primeiro Quarteto* existem duas longas seções de *Durchführung*, isto é, elaboração (desenvolvimento), aqui [no op.9] há apenas uma, e muito mais curta.⁶¹

Segundo Leibowitz (1981, p.66), comparando a instrumentação da *Sinfonia* com aquelas dos *Gurrelieder* e de *Pelleas und Melisande*,

as razões desta reação contra o “gigantismo” orquestral não são difíceis de compreender. Schoenberg havia conseguido, em suas obras orquestrais escritas até então, ir até as últimas possibilidades que a escrita romântica oferecia. Uma renovação radical se impunha ainda mais, pelo fato de que as preocupações puramente composicionais de Schoenberg estavam também evoluindo no sentido de uma concentração cada vez mais acentuada.

Ainda que a oposição à tendência de agigantamento formal e orquestral, presente no ambiente musical do início do século XX, possa ser considerada uma das mais fortes motivações para a construção formal compactada, parece-nos que esta “concentração” de que

⁶¹ “The Kammer-symphonie, composed in 1906, is the last work of my first period which consists of only one uninterrupted movement (...). The length of the earlier compositions was one of the features that linked me with the style of my predecessors, Bruckner and Mahler whose symphonies often exceed an hour, and Strauss, whose symphonic poems last a half hour. I had become tired – not as a listener – as a composer of writing music of such a length. The cause of this is probably to be ascribed to the fact that much of this extension in my own work was a result of a desire, common to all my predecessors and contemporaries, to express every character and mood in a broad manner. That meant, that every idea had to be developed and elaborated by derivatives and repetitions which were mostly bare of variations – in order not to hide the connection.

Students of my works will recognize how in my career the tendency to condense has gradually changed my entire style of composition; how, by renouncing repetitions, sequences and elaboration, I finally arrived at a style of concision and brevity, in which every technical or structural necessity was carried out without unnecessary extension, in which every single unit is supposed to be functional.

In the Kammer-symphonie I was only at the beginning of this slowly growing process. However, while there is still much elaboration, there is certainly already less unvaried repetition, and a smaller amount of sequences. Besides, while in the First String Quartet there are two large sections of the *durchführung*, that is elaboration (or development) here is only one, and it is much shorter.”

fala Leibowitz, e que Schoenberg define como uma busca pela concisão e pela brevidade, representa um fator de maior consistência e de maiores desdobramentos na música futura do compositor.⁶² Como o próprio compositor afirma em sua citação, ambos os princípios (ou seja, brevidade e concisão) estão intimamente ligados a um gradual abandono do emprego de repetições literais e de seqüências em favor de um tratamento mais elaborado, através da variação. Tal pensamento, por sua vez, relaciona-se ao princípio da variação em desenvolvimento. Como veremos no decorrer deste capítulo, a aplicação desse princípio exerce um papel de vital importância construtiva no op.9.

Em relação à estrutura global da *Sinfonia*, são os seguintes os comentários de Schoenberg no texto introdutório da partitura orquestral (Schoenberg, 1924):

A obra apresenta-se em um movimento, contudo, sua estrutura é claramente semelhante à de uma sinfonia em vários movimentos. As diversas seções, entretanto, são tão intimamente entrelaçadas (o Desenvolvimento do “primeiro movimento”, por exemplo, se encontra entre o Scherzo e o Adágio) que criam a impressão de um primeiro movimento mais ampliado de uma sinfonia, ao qual extensos episódios (Scherzo e Adágio, respectivamente) são interpolados entre Desenvolvimento e Reexposição.⁶³

Portanto, a estrutura única que engloba as cinco partes do op.9 pode ser interpretada como um longo e “subvertido” movimento em forma-sonata, no qual, entre as habituais seções da Exposição (Parte I), Desenvolvimento (Parte III) e Reexposição/Coda (Parte V), são incorporados “irregularmente” e em ordem alterada (isto é, em relação à etiqueta formal

⁶² Crawford (1993, p.68-9) sugere que as principais influências de Schoenberg nesse aspecto possam ter advindo de campos extra-musicais, da literatura (através do poeta e ensaísta Peter Altenberg) e da arquitetura (a partir dos pensamentos de Adolf Loos). No entanto, o autor refere-se especificamente à música do chamado período expressionista do compositor, que se inicia em 1908, portanto, dois anos após a conclusão da *Sinfonia*. Entendemos que, embora tais influências possam de fato ter existido, elas tenham sido para o processo criativo do compositor menos reveladoras do que confirmadoras, por irem ao encontro de tendências que se iniciam pelo menos uma década antes (no *Sexteto* op.4) e que se aperfeiçoam no op.9. Como que radicalizando tais tendências de brevidade e concisão na expressão musical, Schoenberg chegaria às aforísticas *Seis Peças para Piano* op.19 (compostas em 1911).

⁶³ “The work is one movement, yet its structure is clearly similar to that of a symphony in several movements. The various sections, however, are so closely interwoven (the Development of the “first movement”, for instance, is placed between the Scherzo and the Adagio) as to create the impression of an extensive first movement of a symphony in which extended episodes (Scherzo and Adagio, respectively) are interpolated between Exposition and Development, and again between Development and Recapitulation.”

clássica) aqueles que “deveriam” ser o terceiro (Scherzo - Parte II) e o segundo movimentos (Adágio - Parte IV) de uma sinfonia convencional.⁶⁴

É nítido o esquema de simetria que daí surge: os movimentos ímpares formam a estrutura básica da obra, com a Parte I funcionando como “cabeça” e fornecendo o material motivico-temático mais importante (como veremos no estudo da microforma). As demais Partes têm o papel de imprescindível contraste numa tão longa estrutura, ocupando adequadamente as posições pares intermediárias.

Berg (1994, p.243) confirma a versão de Schoenberg na abertura de sua análise do op.9, que considera ser um

primeiro movimento em forma-sonata amplamente estendido, onde se considera o Scherzo simplesmente como uma inserção entre a Exposição e o Desenvolvimento, e a Seção Lenta como uma inserção entre o Desenvolvimento e a Reexposição (grifos originais).⁶⁵

Já Dale (2000, 69), embora concorde com Schoenberg e Berg em relação à estrutura básica da *Sinfonia de Câmara*, com cinco partes em um longo movimento, apresenta uma outra interpretação possível:

a *Sinfonia de Câmara* (...) pode ser interpretada como um único movimento em sonata, englobando exposição, desenvolvimento e recapitulação, ou como um ciclo em quatro movimentos, compreendendo um primeiro movimento, scherzo, movimento lento e finale (...).⁶⁶

A autora, na segunda alternativa, deixa propositalmente de fora o Desenvolvimento, que considera uma parte separada, enxertada na estrutura global. Em seguida, examinando a

⁶⁴ A terminologia adotada neste capítulo é apresentada e comentada no Glossário.

⁶⁵ “(...) broadly-expanded *sonata-form first movement*, whereby one considers the Scherzo simply as an insertion between the Exposition and the Development, and the Slow Section as an insertion between the Development and the Recapitulation.”

⁶⁶ “(...) the Chamber Symphony (...) may be interpreted as a single sonata movement encompassing an exposition, development and recapitulation with an interposing scherzo and slow movement, or as four-movement cycle comprising a first movement, scherzo, slow movement and finale (...).”

linha evolutiva da compressão formal schoenberguiana, envolvendo os op.5, 7 e 9,⁶⁷ aponta o gradual e deliberado “encurtamento” da estrutura, afirmando que “o processo de expansão estrutural do op.5 ao op.7 é consolidado em menos da metade da extensão, no op.9” (Dale, 2000, p.70).⁶⁸

II.1.2 – Descrição da metodologia empregada para a apresentação da análise

Uma consequência direta da compactação (e, no caso específico do op.9, da interpolação das Partes constituintes) é tornar, a priori, a percepção da estrutura formal global menos clara do que em obras nas quais ela não ocorra.⁶⁹ Além disso, podemos acrescentar à situação outros fatores complicadores: (a) a organização arquitetônica interna, de grande complexidade; (b) a profusão de temas e motivos, em múltiplas inter-relações, apresentadas, na maior parte da obra, em texturas contrapontísticas de grande densidade; (c) o quase contínuo processo de variação em desenvolvimento que Schoenberg imprime às idéias temáticas principais, em substituição a repetições convencionais; (d) o uso mais livre de dissonâncias; (e) o intercâmbio intenso de regiões harmônicas e, em especial, (f) o emprego de elementos não-tonais, seja adaptados e subordinados à funcionalidade, seja na criação mesmo de ambientes harmônicos inteiramente desvinculados da influência de um centro tonal, com propósitos expressivos ou de contraste .

Tudo isso nos levou a buscar um sistema de análise no qual os segredos formais da obra pudessem ser gradualmente revelados, indo do mais geral ao mais específico, do mais

⁶⁷ Dale (2000, p.53-6) rastreia influências ainda mais distantes para o desenvolvimento da compactação formal de Schoenberg: a *V Sinfonia*, de Beethoven, a *Fantasia “Wanderer”* D.760, de Schubert e, principalmente, a *Sonata em Si Menor*, de Liszt, esta última sendo igualmente reconhecida por Rosen (1983., p.50). Schoenberg, citado por Steiner (1978, p.132), além da *Sonata* de Liszt, enumera ainda outras influências: o *Quarteto em Dó# menor*, de Beethoven e sinfonias (sem identificação mais precisa) de Bruckner e Mahler.

⁶⁸ “(...) the process of structural expansion from op.5 to op.7 is thus consolidated in less than half the space in op.9.”

⁶⁹ Referimo-nos aqui especificamente à questão do reconhecimento *auditivo* da forma, que se torna naturalmente mais difícil num discurso estruturado em um fluxo contínuo (ainda que apresentando algumas tênues separações entre as Partes) do que num outro subdividido nitidamente em movimentos convencionais.

simples ao mais complexo, do mais rarefeito ao mais denso, de uma maneira que as informações obtidas a cada passo servissem de sólido sedimento para o próximo. No caso do aspecto formal – o assunto do presente capítulo – percebemos que a melhor estratégia seria desenvolver uma abordagem diferente da tradicional (que poderíamos considerar como linear), na qual os fenômenos ligados à forma são apresentados e analisados de acordo com seus surgimentos em seqüência temporal. Considerando a enorme complexidade da *Sinfonia* e o nível de aprofundamento que julgamos adequado para os propósitos desta pesquisa, tal tipo de abordagem confundiria, por certo, um leitor que não possuísse um grau de íntima familiaridade com a obra. Elaboramos, portanto, uma estratégia alternativa de apresentação dos dados, que se desenvolvesse não linearmente, como é convencional, mas numa trajetória espiralada. De acordo com essa alternativa, a extensão da *Sinfonia* é, no decorrer da análise, inteiramente percorrida por quatro vezes. Em cada um desses percursos, como numa escavação arqueológica em caminho inverso – do “fundo” para a “superfície” – as camadas formais do op.9 são examinadas isoladamente, em destaque. Chamaremos tais camadas, a partir de agora, de níveis estruturais.

Neste ponto, é crucial fazer uma importante distinção entre a metodologia deste trabalho e o consagrado método analítico schenkeriano, com o qual aparentemente se assemelha.⁷⁰ Contudo, ao passo que as camadas empregadas por Schenker [*Schichten*] na análise de uma peça podem ser consideradas sucessivas “simplificações” de sua superfície musical, através da paulatina retirada de elementos não essenciais ao discurso em direção à determinação de sua estrutura fundamental [*Ursatz*], resumida pela dicotomia linha fundamental / arpejo do baixo [*Urfinie / Bassbrechnung*], nossa proposta com os níveis estruturais é consideravelmente diferente, tanto em realização quanto aos objetivos: eles constituem neste trabalho tão-somente um recurso visando a familiarização gradual com a

⁷⁰ Ver SCHENKER, Heinrich. *Harmony* (Elisabeth M. Borghese, trad.). Chicago: University of Chicago Press, 1956).

obra, uma maneira de examinar sua estrutura a partir dos alicerces em direção à superfície (portanto, num sentido contrário ao empregado numa análise schenkeriana). Além disso, nossos níveis buscam revelar não a essência da idéia musical da obra, mas suas fronteiras formais: considerando o primeiro nível estrutural como o mais básico, será sobre as demarcações nele estabelecidas que se apoiarão novas subdivisões, e assim por diante, de uma maneira análoga a uma série de fotografias aéreas de uma região, tiradas com lentes cada vez mais potentes. Desse modo, a nossa análise tornar-se-á naturalmente pouco a pouco (isto é, a cada nível observado) mais detalhista, indo dos aspectos puramente macroformais (níveis 1 e 2) ao estudo do conteúdo das estruturas (níveis 3 e 4). É ainda importante assinalar que este sistema de abordagem foi criado em função dos problemas formais específicos apresentados pela *Sinfonia de Câmara*, não pretendendo, necessariamente, tornar-se um método de análise que possa abranger outras obras (embora não excluamos tal possibilidade).

Ao lado das evidentes vantagens que tal método traz para um conhecimento detalhado da *Sinfonia*, devemos admitir que há também limitações. Ao quebrar a linearidade temporal de apresentação dos diversos fenômenos musicais em prol de uma organização, digamos, mais hierárquica, o acompanhamento da análise se torna um pouco mais trabalhoso, principalmente nos níveis estruturais mais externos (terceiro e quarto). Em certas situações será necessário deixar a análise detalhada de um determinado trecho para o nível seguinte, por exemplo, quando sua complexidade estrutural exigir uma subdivisão interna. No entanto, considerando ponderadamente as vantagens e desvantagens inerentes do processo, entendemos que a realização do objetivo central da metodologia, que é facilitar o conhecimento profundo da estrutura da obra, compensa em muito as inconveniências decorrentes do ir-e-vir entre partitura e texto.

II.1.3 – Níveis estruturais

De acordo com a presente análise, a estrutura macroformal do op.9 apresenta-se em níveis organizados em ordem crescente de complexidade. Embora sejam necessários até quatro níveis para a determinação formal de certos trechos, abordaremos de início apenas os dois primeiros, os mais básicos: o pleno entendimento das camadas mais detalhadas (terceiro e quarto níveis) exige um melhor conhecimento da “substância” motívica e temática, o que faz com que o estudo da microforma interponha-se, como um episódio, entre as duas partes da análise macro.

Como é habitual em partituras de longa duração (principalmente com objetivo de facilitar o estudo das partes individuais e os ensaios), Schoenberg dividiu os 593 compassos do op.9 em 116 seções de ensaio (empregaremos a abreviatura “s-e”). Tais trechos possuem extensões variadas, raramente ultrapassando o número de dez compassos, coincidindo em geral com fronteiras estruturais em algum dos níveis (mais freqüentemente no terceiro ou no quarto), o que facilita a tarefa da determinação precisa da forma.

É ainda importante comentar que a escolha de quatro níveis para a apresentação da análise, é, de certa maneira, arbitrária, já que algumas subdivisões formais da peça admitiriam um exame mais acurado em cinco ou mais níveis. No entanto, a busca pela praticidade de uma representação gráfica do esquema formal, de modo que esta evolua passo a passo, permitindo assim uma assimilação mais gradual do conjunto, fez-nos estabelecer um limite para a decomposição das estruturas: tal limite, que consideraremos uma espécie de unidade formal, será justamente a seção de ensaio. Isto quer dizer que o corte em camadas da estrutura da *Sinfonia* prosseguirá até que as subdivisões coincidam com as entradas das seções de ensaio indicadas pelo compositor (e que, quase invariavelmente, funcionam como fronteiras formais da peça, em diferentes graus de importância): como veremos, essa coincidência é inteiramente obtida no quarto nível (desconsiderando as raras exceções). Nos casos em que ainda seja

necessário um aprofundamento analítico, este será feito dentro do próprio nível-limite, através de comentários e exemplos em pauta adicionais.

Passemos, então, à análise, nível a nível.

II.1.4 – Primeiro nível estrutural

Quadro 1: primeiro nível estrutural

N-1 *	s-e **	N-1	s-e	N-1	s-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	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	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			
		Parte III (Desenvolvimento)	76	Parte V (Finale)	
			77		
			78		

* primeiro nível estrutural

** seção de ensaio

O quadro 1 apresenta o esquema formal básico do op.9, cujas fronteiras das Partes estão em plena concordância com as observações dos três autores que citaremos como parâmetros comparativos nesta fase inicial da análise morfológica: Schoenberg, Berg e Dale. Há, no entanto, algumas pequenas divergências quanto às nomenclaturas, que julgamos ser pertinente apresentar:

Quadro 2: comparação entre as nomenclaturas adotadas por Almada, Schoenberg, Berg e Dale (primeiro nível estrutural)

Almada	Schoenberg-1 ⁷¹	Schoenberg-2 ⁷²	Berg ⁷³	Dale ⁷⁴
Parte I (Exposição)	<i>I. Exposition</i>	<i>I. Sonata-Allegro</i>	<i>Part I</i>	<i>I. First movement</i>
Parte II (Scherzo)	<i>II. Scherzo</i>	<i>II. Scherzo</i>	<i>Part II (Scherzo)</i>	<i>II. Scherzo</i>
Parte III (Desenvolvimento)	<i>III. Development</i>	<i>III. Durchführung (elaboration)</i>	<i>Part III (Development)</i>	<i>III. Development</i>
Parte IV (Adágio)	<i>IV. Slow movement</i>	<i>IV. Adagio</i>	<i>Part IV (“Slow movement”) (quasi Adagio)</i>	<i>IV. Slow movement</i>
Parte V (Finale)	<i>V. Finale</i>	<i>V. Recapitulation and Finale</i>	<i>Part V (the last) (quasi Finale)</i>	<i>V. Finale</i>

O ponto mais interessante a se destacar refere-se às diferenças entre as nomenclaturas das duas versões analíticas de Schoenberg. Embora, para todos os efeitos, sejam equivalentes, elas se apresentam como instantâneos de dois momentos bem diversos da vida do compositor, separados por um quarto de século, dois continentes (Europa-América), uma grande guerra e uma longa trajetória artística (ligando o início do período dodecafônico a um retorno aos procedimentos tonais).

⁷¹ Schoenberg (1924).

⁷² Schoenberg (1949).

⁷³ Berg (1994, p.245-261).

⁷⁴ Dale (2000, p.70).

É também no segundo nível de estruturação que surgem divergências de opinião mais acentuadas entre as cinco interpretações aqui consideradas, principalmente em relação à delimitação de certas fronteiras. Por uma questão de clareza, apresentaremos uma comparação entre as versões, analisando as cinco Partes da *Sinfonia* separadamente (ver o quadro 4).

Quadro 4: comparação entre nomenclaturas e fronteiras formais – Parte I

Almada		Schoenberg-1		Schoenberg-2		Berg		Dale	
subdivisão	s-e	subdivisão	s-e	subdivisão	s-e	subdivisão	s-e	subdivisão	s-e
Introdução	0-1	<i>Principal section</i>	1-16	<i>Main group</i>	1-16	<i>Main section</i>	1-15	<i>First-subject group</i>	1-16
Seção Principal	2-15								
Transição	16-20	<i>Intermediate section</i>	16-21	<i>Transition</i>	16-22	<i>Transition</i>	16-20	<i>Transition</i>	16-21
Seção Secundária	21-26	<i>Subsidiary section</i>	21-27	<i>Subordinate themes group</i>	21-30	<i>Subsidiary section</i>	21-26	<i>Second-subject group</i>	21-27
Seção Conclusiva	27-32	<i>Closing section</i>	27-32	<i>Closing section</i>	30-32	<i>Closing section</i>	27-32	<i>Codetta</i>	27-35
(Recapitulação do tema principal)	33-34	<i>Repetition of the principal section and transitional passage to Scherzo</i>	32-38	<i>Recapitulation of the main theme</i>	33	<i>[recapitulation of the main theme]</i> ⁷⁵	33-34		
Ponte para a Parte II	35-37			<i>Transition to Scherzo</i>	34-37	<i>Transition passage</i>	35-37	<i>Transition to Scherzo</i>	35-38

Desconsiderando as inevitáveis diferenças de nomenclaturas, todos os analistas parecem concordar com a estrutura básica em forma-sonata do movimento.⁷⁶ Os elementos-padrão estão presentes: a Seção Principal, a Transição, a Seção Secundária e a Seção Conclusiva. No entanto, algumas observações são necessárias:

⁷⁵ Os colchetes são usados quando as informações necessárias, embora subentendidas, não são explicitadas nos textos correspondentes. Pontos de interrogação indicam dúvidas sobre a interpretação do analista a partir de seu texto.

⁷⁶ Conflitando com essas cinco interpretações, Walter Frisch percebe na Parte I do op.9 uma estrutura em forma-sonata duplicada, resultante da existência de dois grupos distintos de temas secundários. Para ele cada uma das duas seções se inicia com uma das apresentações do tema principal, respectivamente, nas s-e 2 e 13 (Frisch, 1993, p.221-3). Frisch evoca a favor de sua interpretação os precedentes históricos de *Don Juan*, de Richard Strauss e de *Noite Transfigurada*, do próprio Schoenberg. No entanto, consideramos o argumento inconsistente: uma tal análise não só nos parece forçada e pouco lógica diante das evidências encontradas (que serão apresentadas no aprofundamento deste trabalho), como desafia as intenções do compositor, expressas por suas análises de próprio punho. Além disso, a versão de Frisch, que privilegia o tema principal no papel de capitão de cada uma das duas exposições, não explica a razão de a terceira entrada do mesmo tema (s-e 33) não significar o início de uma terceira exposição (Frisch apenas argumenta que isso “poderia ser sugerido”, não fosse o novo direcionamento que acontece na s-e 34, rumo à Parte II).

- a) Ao contrário dos demais analistas, consideramos a Introdução como *não* pertencente à estrutura da Seção Principal (que, se inicia, como veremos, com a entrada do tema principal da *Sinfonia*, no c.10). Acreditamos que apenas a intenção de criar um esquema mais resumido – uma “sinopse” (no caso das análises de Schoenberg, especialmente) – justificaria um lapso como este. Em relação a Dale, entretanto, que realiza uma análise bem mais detalhada do que Schoenberg e Berg, parece haver uma contradição entre o que expressa seu diagrama formal (Dale, 2000, p.70) e o destaque com que analisa a Introdução, afirmando que nos cinco primeiros compassos o material da obra completa é apresentado, à maneira de um resumo bastante concentrado (ibid., p.81). Já Berg, em seus comentários, inclui os acontecimentos da Introdução (sem nomeá-la especificamente) no tópico “Seção principal” [*Main section*] (1994, p.245), confirmando, portanto, sua intenção;
- b) Os três analistas parecem também não se dar conta de que a s-e 1 só surge na partitura no compasso 5 (o que nos obriga a empregar o algarismo zero para indicar o início da peça), embora esteja subentendido que se refiram ao ponto inicial (ou seja, o primeiro compasso);
- c) Ainda em relação à numeração, Schoenberg e Dale optaram por delimitar as seções formais considerando seus finais superpostos aos inícios dos trechos que se lhes seguem. Evidentemente, trata-se aqui apenas de uma questão de diferença de critérios, sem maiores conseqüências;
- d) Uma espécie de licença poética em relação à “etiqueta” clássica acontece na s-e 33, com o tema principal sendo reexposto literalmente.⁷⁷ Acreditamos que a “irregularidade” formal dessa retomada inesperada tenha uma função proporcionalmente semelhante a do *da capo* das exposições das sonatas clássicas: realizar um resumo (aqui concentrado unicamente no

⁷⁷ Inclusive no que se refere ao acompanhamento e à orquestração.

tema principal), com objetivo de familiarizar o ouvinte com o material exposto antes de novos acontecimentos (o desenvolvimento, no caso geral, e as idéias da Parte II, no caso do op.9). Estranhamente, Dale não menciona essa recapitulação no diagrama da página 70 de seu livro, o que faz com que sua inserção na *Codetta* seja subentendida. Trata-se aparentemente de um novo lapso, já que a importância dessa retomada é especialmente enfatizada pela autora em outro capítulo (2000, p.94). Já Schoenberg (1924) considera a retomada do tema principal como acontecendo a partir da s-e 32, enquanto que, contraditoriamente, de acordo com seu segundo texto (Schoenberg, 1949), ela se inicia na s-e 33. Na primeira interpretação, como veremos, Schoenberg antecipa a retomada ao trecho cadencial que antecede a apresentação do tema;⁷⁸

- e) A essa recapitulação segue-se uma Ponte em direção à Parte II da *Sinfonia* (s-e 35-37). É um trecho que, embora situe-se ainda “oficialmente” dentro do território da Exposição, forma uma região fronteira entre ambas as Partes, senão já definitivamente pertencente ao Scherzo, como uma espécie de introdução. Esta última interpretação, implicitamente defendida por Dale, justificar-se-ia principalmente pelo material temático e motivico que ali atua: como a autora menciona, o trecho, de maneira análoga ao que acontece nos compassos de abertura em relação à Exposição, exerce a função de apresentação da matéria-prima principal do Scherzo (Dale, 2000, p.94). É inegável que o trecho em questão possua essa qualidade de “vitrine”, porém, como veremos na análise mais detalhada da derivação temático-motívica, o material que é apresentado na Ponte surge como estágio intermediário entre a transformação de motivos originados na Exposição e seu formato definitivo, que só acontece com a entrada da seção do Scherzo (s-e 38), num perfeito exemplo de emprego da técnica da variação em desenvolvimento.

⁷⁸ Na verdade, há uma dose de coerência nessa interpretação, pois o trecho cadencial é fortemente aparentado aos compassos que introduzem a entrada original do tema principal.

Quadro 5: comparação entre nomenclaturas e fronteiras formais – Parte II

Almada		Schoenberg-1		Schoenberg-2		Berg		Dale	
subdiv.	s-e	subdiv.	s-e	subdiv.	s-e	subdiv.	s-e	subdiv.	s-e
Seção 1 (Scherzo)	38-45	<i>1st section</i>	38-46	<i>Scherzo division</i>	38-46	<i>First scherzo theme</i>	38-45	<i>Scherzo</i>	38-46
Seção 2 (Trio)	46-49	<i>2nd section (trio and development)</i>	46-54	<i>Trio section</i>	46-50	<i>Second scherzo theme</i>	46-49	<i>Trio</i>	46-54
Seção 3 (Desenvolvimento)	50-53			<i>Durchführung</i>	50-54	<i>[development]</i>	50-53		
Seção 4 (Reexposição)	54-55	<i>3rd section (recapitulation)</i>	54-60	<i>Recapitulation</i>	54-?	<i>[recapitulation]</i>	54-59		
Seção 5 (Coda)	56-59			transition	?-60				

De maneira análoga aos eventos da Parte I o segundo nível estrutural revela, ao lado de um esquema formal tradicional, uma significativa inovação, com a inclusão de duas novas Seções no esquema tripartite habitual (scherzo-trio-scherzo): um breve Desenvolvimento entreposto entre o Trio e a Reexposição (que, como veremos, também traz novidades ao representar simultaneamente e de maneira concentrada os temas do Scherzo e do Trio) e uma Coda concluindo o movimento (o que, no entanto, não é inteiramente inusitado na literatura musical).

Quadro 6: comparação entre nomenclaturas e fronteiras formais – Parte III

Almada		Schoenberg-1		Schoenberg-2		Berg		Dale	
subdiv.	s-e	subdiv.	s-e	subdiv.	s-e	subdiv.	s-e	subdiv.	s-e
Seção 1	60-66	<i>1st section</i>	60-67	[não demarca subdivisões]	70-77	<i>[introduction?]</i>	60	<i>Section I</i>	60-67
						<i>First developmental passage</i>	61-66		
Seção 2	67-70	<i>2nd section</i>	67-71			<i>Second developmental passage</i>	67-70		
Seção 3	71-76	<i>3rd section</i>	71-77			<i>Third developmental passage</i>	71-76	<i>Section III</i>	71-76
Ponte para a Parte IV	77-78			<i>episode</i>	77-79	<i>Transition</i>	77-78	<i>[transition]</i>	77-79

Como mostra o quadro 6, a única observação relevante no que se refere às interpretações analíticas consideradas diz respeito à omissão do trecho final da Parte III

(ponte, ou transição, para a Parte IV) na primeira versão de Schoenberg (1924). Na verdade, nesse texto, o compositor classifica a passagem em questão como já pertencente ao Adágio (c.f. quadro 7), o que possivelmente se justificaria pela mudança de andamento (c.368 da partitura orquestral do Anexo 3). No entanto, mesmo a brusca alteração no tempo não é suficiente para uma nova demarcação de fronteiras: como entendem os demais analistas,⁷⁹ o trecho claramente pertence ao território do Desenvolvimento, ainda que se situe num momento de pós-elaboração temática.

No segundo nível, a subdivisão da Parte III revela apenas, sem qualquer outro detalhamento, além da ponte que leva ao Adágio, as três Seções de Desenvolvimento. Ainda assim, é uma observação bastante significativa, pois podemos perceber, através dela, que Schoenberg adota para o op.9 um tipo de planejamento arquitetônico semelhante ao dos compositores do Classicismo vienense – como Mozart e Beethoven, por exemplo – para o desenvolvimento de suas formas-sonatas (o que se constitui mais um tributo à tradição): no caso geral, os desenvolvimentos clássicos se apresentam subdivididos em seções bem definidas, cada qual focada em um determinado elemento temático ou motivico originado na exposição do movimento, que passa a ser então devidamente elaborado. Normalmente, essas seções, embora facilmente delimitadas, sucedem-se com fluência e sem interrupções nítidas, obedecendo a um roteiro lógico (no qual o planejamento harmônico tem papel fundamental), muitas vezes resultando num crescendo de densidade, intensidade e/ou tensão. Como veremos na análise do terceiro e do quarto nível, a estrutura do desenvolvimento do op.9, complexidades do conteúdo harmônico-contrapontístico à parte, ajusta-se perfeitamente a esse arquétipo tradicional de organização.

⁷⁹ Incluindo o *próprio* Schoenberg, como mostra no quadro 6 a análise realizada em 1949 (Schoenberg-2)!

Quadro 7: comparação entre nomenclaturas e fronteiras formais – Parte IV

Almada		Schoenberg-1		Schoenberg-2		Berg		Dale	
subdiv.	s-e	subdiv.	s-e	subdiv.	s-e	subdiv.	s-e	subdiv.	s-e
Seção Principal	79-85	<i>Slow movement</i>	77-90	<i>Adagio first section</i>	79-86	<i>First main theme group</i>	79-85	<i>Slow movement</i>	79-85
Seção Secundária	86-89			<i>Subordinate theme</i>	86-90	<i>Second main theme / transition section</i>	86-89	<i>“B major passage”</i>	86-89

O Adágio se apresenta, no segundo nível estrutural, com poucos detalhes, numa única subdivisão em duas Seções (quadro 7): na primeira delas encontra-se o corpo principal do movimento, que fornece o material temático mais importante. Já a classificação precisa da segunda Seção torna-se foco de certa discussão, a partir de uma relevante consideração de Berg em sua análise. Após nomear o trecho entre as s-e 86-89 como “segundo tema principal do Movimento Lento da *Sinfonia*”, o autor pondera (Berg, 1994, p.259):

Este tema, entretanto, já tem mais o caráter de transição para a última parte (Finale) da *Sinfonia*, tanto por seu andamento quanto por sua tonalidade, bem como por sua estrutura – e, incidentalmente, também em sua elaboração à maneira de desenvolvimento: com entradas freqüentes e imitativas do tema, e formação de curtas passagens contrapontísticas a partir de seus elementos característicos.⁸⁰

A tonalidade a que se refere Berg é a de Si maior (ou seja, região dominante em relação a Mi maior, a tonalidade central do op.9), que é indicada inequivocamente por uma mudança na armadura de clave (c. 415), coincidindo com a entrada da Seção Secundária do movimento (ou segundo tema ou, ainda, transição).

Em favor da interpretação “transição” podemos relacionar dois fortes argumentos: (a) as duas Seções da Parte IV formam compartimentos quase que estanques, devido às diferenças que mantêm entre si (quanto aos respectivos conteúdos “genéticos”, andamentos e

⁸⁰ “This theme, however, already has more the character of a transition to the last part (Finale) of the Symphony, both in its tempo and in its key as well in its structure – and, incidently, also in its development-like working-out: with frequent and imitative entrances of the theme, and formation of short contrapuntal passages from its characteristic components.”

caracteres); (b) o trecho da s-e 85 é palco para uma cadência de grande significado formal (ver p.146), um recurso demasiadamente enérgico para ser empregado como divisor de seções internas de um movimento.

Dale, que não opta nem pela denominação “parte” nem por “transição”, escolhendo a neutralidade de “passagem em Si maior”, contribui para o debate: revela, a partir de suas pesquisas nos esquetes do op.9, uma intenção inicial de Schoenberg de suprimir todo o trecho entre as s-e 86-89, decisão que finalmente acabaria por ser descartada (Dale, 2000, p.71).⁸¹ Voltaremos ao assunto num momento mais oportuno, quando a questão dos conteúdos temáticos já houver sido examinada.

Quadro 8: comparação entre nomenclaturas e fronteiras formais – Parte V

Almada		Schoenberg-1		Schoenberg-2		Berg		Dale	
subdiv.	s-e	subdiv.	s-e	subdiv.	s-e	subdiv.	s-e	subdiv.	s-e
Seção 1 (Reexposição)	90- 99	<i>Recapitulation of the themes contained in I, in different sequence</i>	90- 100	<i>Recapitulation</i>	90- 100	<i>Recapitulation</i>	90- 99	<i>Recapitulation</i>	90- 110
Seção 2 (Coda)	100- 116	<i>[Coda?]</i>	100- 116	<i>Finale</i>	100- 116	<i>Coda</i>	100- 116	<i>Coda</i>	110- 116

Apesar da unânime concordância na subdivisão formal da Parte V em duas grandes Seções (reexposição e coda), surge mais uma séria divergência em relação à delimitação de suas fronteiras (quadro 8). Enquanto Schoenberg e Berg consideram a entrada da Coda na s-e 100, Dale a posiciona somente na s-e 110, 57 compassos depois.⁸² Porém, pelas razões que serão expostas na discussão sobre o Finale, nos níveis terceiro e quarto (já que dependem da análise microformal), podemos adiantar que ambas as opções são perfeitamente defensáveis e

⁸¹ Frisch (1993, p.231-2) apresenta informações semelhantes.

⁸² Frisch, coerentemente à sua análise para a Parte I (ver nota de rodapé nº 76), considera a Parte V também estruturada como reexposição subdividida em duas seções (a segunda delas iniciando na s-e 100) e coda (também bipartite). Desconsiderando as subdivisões internas, sua interpretação coincide – neste segundo nível estrutural – com a estabelecida por Dale. (Frisch, 1993, p.227-9).

lógicas. Confessamos que apenas uma questão de deferência em relação às intenções do compositor leva-nos a escolher sua interpretação.⁸³

Como já foi mencionado, a continuação da análise macroformal (com os níveis estruturais de números três e quatro) será neste ponto temporariamente interrompida para um exame aprofundado dos aspectos microformais da obra.

II.2 – Microforma

II.2.1 – Introdução

O estudo da microforma, neste trabalho, visa não só o mapeamento e detalhamento das estruturas motílicas e temáticas existentes no op.9, como a elaboração de um sistema de avaliação que permita classificá-las hierarquicamente, facilitando o entendimento mais preciso e aprofundado de suas funções dentro da forma geral e de suas diversas inter-relações, bem como pondo em relevo os processos de variação em desenvolvimento no nível da geração de idéias: enquanto alguns motivos não possuem maiores conseqüências, servindo somente em seus locais de origem, outros se desdobram em “mutações”, servindo como base para novas estruturas derivadas, quase sempre contribuindo para a construção de diferentes temas.

Nas análises até aqui consideradas como referência para comparação, de Berg e Dale,⁸⁴ guardadas as inúmeras diferenças que apresentam entre si em relação a propósitos e metodologia, a questão da microforma é tratada de uma maneira relativamente superficial, de acordo com os parâmetros deste trabalho: em ambos os casos a análise microformal se limita,

⁸³ Como bem lembra Frisch (1993 p.228), mais importante do que estabelecer as fronteiras formais na análise é lembrar que estas “são apenas rótulos de conveniência que fixam – e portanto, de alguma maneira, falsificam – o que na *Sinfonia de Câmara* é um processo extremamente fluido.” (“... are only labels of convenience that fix – and thus to some extent falsify – what is in the Chamber Symphony an extremely fluid process.”)

⁸⁴ As duas análises de Schoenberg (1924 e 1949) não tratam – pelo menos, com uma certa profundidade – da questão motívico-temática, limitando-se apenas à subdivisão macroformal.

de um modo geral, a uma enumeração dos temas (e de alguns motivos mais importantes), de maneira a facilitar sua identificação. Alguns dos temas são detalhados, porém não sistematicamente.⁸⁵

A relação dos 23 temas listados por Berg em seu *Thementafel*⁸⁶ é, no entanto, passível de contestação. Comparando-o com o catálogo temático do presente trabalho, sobressaem várias divergências, que serão expostas e comentadas em momentos oportunos.⁸⁷ Além disso, consideramos imprescindível – especialmente numa obra da envergadura do op.9, de tão grande complexidade, dimensões e profusão de idéias – que a análise e a enumeração dos temas sejam precedidas por um adequado e aprofundado estudo dos motivos que os compõem. Sendo assim, foi também necessário elaborar um catálogo para eles. Ambos os catálogos – temático e motívico – são ainda submetidos a classificações hierárquicas internas, possibilitando um melhor entendimento de suas respectivas funcionalidades na organização global da obra.

II.2.2 – Motivos

A elaboração de um catálogo motívico para o op.9 esbarra de início em um obstáculo: ao contrário do que acontece com os temas, devidamente mapeados por Berg em seu trabalho (malgrado algumas diferenças de interpretação), quase não há referências

⁸⁵ Na verdade, Dale adota as informações de Berg como base para seu estudo, acrescentando algumas modificações onde acha necessário. Comparando os dois trabalhos, podemos perceber que, a partir dessa semelhança inicial, há em Dale uma intenção de aprofundar a análise dos temas e motivos, principalmente através da investigação de relações de parentesco entre as idéias principais e de um relevante estudo sobre os diversos esquetes da composição, que revelam muito do processo intelectual empregado na elaboração das idéias (Dale, 2000, p.89-106). Apesar disso, nem Dale, tampouco Brinkmann e Frisch, classificam hierarquicamente seus temas, algo que nos parece ser primordial para uma compreensão mais profunda do organismo da obra. Como será comentado mais adiante, apenas Mahnkopf realiza uma classificação de hierarquia temática semelhante à deste trabalho.

⁸⁶ Trata-se de uma espécie de catálogo temático, publicado como anexo ao texto da análise, no qual são apresentados em pauta os temas (e seus acompanhamentos mais relevantes, em alguns dos casos), numerados em ordem de surgimento. Além disso são indicadas suas localizações (identificadas pelas Partes, Seções e s-e's) e os motivos constituintes mais importantes, através de letras minúsculas (a, b, c,...). (Berg, 1994, anexo)

⁸⁷ O Anexo 1 apresenta um quadro comparativo entre o conteúdo de ambos os catálogos.

semelhantes sobre motivos.⁸⁸ Portanto, a determinação do que pode ou não ser considerado motivo passa a se apoiar principalmente na observação dos acontecimentos musicais, o que não acarreta, evidentemente, o abandono de critérios técnicos: a observação analítica deve envolver um sólido embasamento teórico, uma consistente familiaridade com a obra e uma visão panorâmica do todo, objetivando a obtenção de uma clara percepção das idéias e de seus desdobramentos, suas recorrências, transformações e inter-relações. Por outro lado, a identificação de uma determinada unidade musical como motivo e a delimitação de seu “território” é um tanto problemática, muitas vezes transcendendo as fronteiras da objetividade, nos casos mais ambíguos: a interpretação pode ser então quase uma questão de ponto de vista pessoal, facilmente contestável por outro analista. Não pretendemos, portanto, que os motivos que serão apresentados mais adiante formem um catálogo definitivo (muito menos indiscutível), e sim que eles possibilitem uma interpretação plausível para auxiliar o entendimento microformal da obra.⁸⁹

Contudo, podemos talvez minimizar a carga de subjetividade na determinação motívica conhecendo um pouco do pensamento do próprio compositor da *Sinfonia* sobre o

⁸⁸ A bem da verdade, a listagem temática de Berg, paralelamente, também nomeia alguns dos motivos principais construtivos. No entanto, diante da evidente importância do assunto, consideramos essas informações insuficientes, principalmente porque outros motivos (em especial, aqueles que envolvem idéias subordinadas e as diversas variantes existentes) são simplesmente ignorados. Dale (2000) contribui para o catálogo berguiano com algumas novas identificações motívicas, porém sem que consiga transformá-lo num sistema suficientemente consistente. Mahnkopf (1994, p.209), assim como Dale, utiliza como base a numeração de Berg para os temas e também demarca seus motivos com letras minúsculas, embora estes não necessariamente coincidam com aqueles da referida autora). O Anexo 1 apresenta também um quadro comparativo entre os motivos identificados neste trabalho e aqueles que constam das análises de Berg e Dale.

⁸⁹ Optamos por adotar como “oficial” a terminologia empregada por Schoenberg no seu mais recente texto sobre forma (i.e., Schoenberg, 1991, escrito originalmente entre 1937 e 1948). Nesse livro o autor apresenta o motivo como a menor partícula formal a ser considerada em uma peça. Entretanto, em manuscritos mais antigos, só recentemente publicados (Schoenberg, 2006), outros termos compartilham aproximadamente a mesma definição, sem que as fronteiras conceituais entre eles fiquem suficientemente nítidas: além de motivo, Schoenberg emprega os conceitos de *Gestalt*, *Grundgestalt*, *Figur e Idee / Einfall* (c.f. Schoenberg, 2006, p.235-40 e 250-9. Ver também Neff, 1999, p.58-67). Provavelmente Schoenberg abandonou-os em prol do termo-síntese “motivo”, mais simples e apropriado para os textos de cunho prático que viriam (além do já citado Schoenberg, 1991, Schoenberg, 1988, uma espécie de manual para estudantes de composição, publicado em 1940). Embora sejam evidentes as vantagens gerais que resultariam de um estudo investigativo sobre as diferenças e semelhanças entre os diversos termos schoenberguianos acima citados, entendemos não ser imperioso para nossos objetivos imediatos distingui-los propriamente: basta-nos, portanto, para nossas necessidades, o termo “motivo”.

assunto, privilegiando uma abordagem eminentemente técnica. Por exemplo, Schoenberg (1991, p.35) considera que um motivo “deve produzir unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência do discurso” e que suas principais características estão nos “intervalos e ritmos, combinados de modo a produzir um formato ou contorno [memorizável], que possui [implica], normalmente, uma harmonia inerente”.⁹⁰ Após considerações sobre variação, Schoenberg passa a detalhar a questão da caracterização do motivo, exemplificando com trechos da literatura musical que destacam principalmente a diferenciação dos motivos essencialmente rítmicos daqueles nos quais o intervalo ou o contorno são os fatores mais explícitos. Os exemplos também apresentam diversas situações nas quais motivos se agregam a outros (contrastantes ou complementares), formando sintagmas musicais mais complexos (ibid., p.36 e exemplos 12 a 29). Como conclusão parcial sobre o assunto, Schoenberg elabora uma importante e decisiva delimitação conceitual, ao afirmar que será considerado motivo todo fragmento que “se comporte” como tal, ou seja, a partir do reconhecimento de seu parentesco com alguma idéia anterior, através da pura repetição ou de variação (ibid., p.36).

Em outro texto Schoenberg (1994, p.25) traz para a questão novos pontos de vista, afirmando que o motivo é a menor parte de uma peça musical – seu denominador comum –, com sua presença garantindo a compreensibilidade do todo. Em seguida, apresenta como característica principal o fato de que *‘mesmo o menor evento musical pode se tornar um motivo [grifos originais]’* (ibid., p.27),⁹¹ embora considere que “o efeito de um motivo é mais prontamente compreendido se ele é [formado por] *uma sucessão de notas* [grifos originais]” (ibid., p.29).⁹² Schoenberg (ibid., p.29-31) elabora então uma outra definição para motivo:

⁹⁰ As intervenções entre colchetes indicam uma outra interpretação – divergente da edição em português – em relação ao texto original (c.f. Schoenberg, 1990a, p.8).

⁹¹ “(...) even the smallest musical event can become a motive.” Schoenberg exemplifica esse ponto com o Quarteto op.59/1 de Beethoven, no qual uma mínima isolada torna-se motivo de um trecho (c.144-45 e 146-47).

⁹² “The effect of a motive is more readily understood if it is a *sucession of tones.*”

Um motivo musical é um fenômeno sonoro, ritmizado que, por suas (possivelmente variadas) repetições no decorrer da peça de música, é capaz de criar a impressão de que é material da peça. (...) *A mais importante característica de um motivo é sua repetição* [grifos originais]. A presença de um motivo pode ser reconhecida pela repetição.⁹³

É, em outras palavras, uma reafirmação enfática do comentário anterior sobre a importância do “comportamento” na identificação de um motivo. Podemos, então, sintetizar ambas as definições, concluindo que só é possível constatar a existência (e a relevância) de um motivo dentro de uma obra quando este é reconhecido – em sua integridade ou em suas características principais (quando variado) – em outro (s) contexto (s).⁹⁴ Consideramos que, pautada por essa diretriz, a tarefa do reconhecimento analítico dos motivos ganha um pouco mais de fundamentação e, conseqüentemente, precisão.

Para a nomeação dos motivos, neste trabalho, será empregada a seguinte fórmula: [x-n], onde *x* representa, em algarismos romanos em caixa baixa, a Parte na qual o motivo aparece pela primeira vez (ou seja, *x* varia de i a v) e *n* sua ordem cronológica de surgimento, em algarismos arábicos. Assim, teremos para a Parte I a seqüência de motivos: [i-1], [i-2],...; para a Parte II: [ii-1], [ii-2],..., e assim por diante.

Quanto à questão da classificação hierárquica podemos considerar que talvez o fator decisivo na determinação da relevância de uma idéia (motívica ou temática) seja a importância estatégica que apresenta no nível global ou nos diversos subníveis locais. O grau de importância, por sua vez, dificilmente pode ser conferido por apenas uma característica específica. Justamente com o intuito de tornar mais precisa a determinação de uma hierarquia

⁹³ “A musical motive is a sounding, rhythmicized phenomenon that, by its (possibly varied) repetitions in the course of a piece of music, is capable of creating the impression that it is the material of the piece. (...) *The most important characteristic of a motive is its repetition.* The presence of a motive can be recognized by the repetition.”

⁹⁴ É importante frisar que o termo reconhecimento deve ser aqui entendido como uma perfeita conjunção das percepções analíticas visual (através da partitura) e auditiva. Neste sentido vale conhecer a opinião schoenberguiana, expressada na ocasião de uma conferência em 1932 abordando suas *Quatro Canções para Orquestra*, op.22: “Não se pode analisar olhando unicamente as notas. *Eu*, pelo menos, quase nunca encontro as relações visualmente, e sim as *ouço*” [“No se puede analizar mirando únicamente las notas. *Yo* al menos casi

de importâncias motivicas, estabelecemos um grupo de critérios de classificação, que devem ser observados em conjunto:

- a) tipo – destaca a característica mais evidente de um motivo. São tipos de motivos: rítmico (abreviatura: R), intervalar (I) (com a possibilidade de um caso híbrido, o motivo rítmico-intervalar (R-I)) e o de contorno (C), aquele que, mais do que ritmo e intervalo, tem na topografia de sua linha a mais marcante característica;
- b) frequência e posicionamento – representam os parâmetros “geográficos” de um motivo, partindo do pressuposto de que quanto mais frequentemente for ele empregado, maior será sua importância relativa. Do mesmo modo, a abrangência territorial de um motivo estaria, ao menos *a priori*, em relação direta com seu grau de importância.⁹⁵ Exemplificando com motivos originados na Parte I: [i-2], com 25 aparições, distribuídas pelas Partes I, II, III, IV e V seria, considerando apenas os critérios geográficos, muito mais importante do que [i-7], que é empregado por cinco vezes e apenas na Parte I;
- c) relevância temática – indica se um motivo é ou não utilizado na construção de temas. Um motivo “construtor” herda, quase que naturalmente, uma parcela da carga de importância relativa do tema (ou temas) dentro do organismo (a importância de um motivo cresce com a existência de outros temas que dele sejam derivados, ainda que de forma indireta);
- d) linhas de ascendência e descendência – evidenciam a “capacidade de influência” que pode possuir um motivo em relação a outros, isto é, a capacidade que ele tem de propagar-se através dos processos de variação em desenvolvimento, transformando-se em outros motivos e, nos casos mais extensivos, criando verdadeiras linhagens. No op.9 existem diversas dessas linhagens, algumas se entrecruzando, o que pode ser observado na árvore

nunca encuentro las relaciones visualmente, sino que las *oigo*”]. (Schoenberg apud Stuckenschmidt, 1991, p.437, grifos originais).

⁹⁵ Para isso, os seguintes subcritérios serão convencionados: (a) os motivos que contribuem na construção de temas serão contabilizados apenas no momento da *primeira* aparição do referido tema. Nas demais entradas somente a frequência do tema será assinalada; (b) os motivos utilizados em linhas não caracteristicamente temáticas (acompanhamentos, contrapontos, etc.) serão contabilizados em todas as suas aparições.

genealógica dos motivos que se encontra no Anexo 1. Basicamente, é possível considerar que maiores graus de importância serão associados a motivos que ocupem posições mais altas na árvore;

- e) função – define o papel que um motivo cumpre no seu contexto original. Podemos estabelecer as seguintes funções básicas: (1) de grande importância estrutural (geralmente tratando-se de um motivo construtor de temas. Empregaremos a abreviatura GI); (2) de média importância (quando numa posição intermediária de destaque. Abreviatura: MI); (3) de pequena importância (PI); (4) motivo de acompanhamento (AC). Embora não necessariamente, a função de um motivo quase sempre está em concordância com os critérios (b), (c) e (d).

Estabelecidos os critérios de avaliação, segue-se a identificação dos motivos do op.9, em ordem cronológica de entrada, acompanhados de seus parâmetros de caracterização e de classificação de importância, bem como de comentários ocasionais.

Parte I



Exemplo 1 – motivo [i-1] (c.4-5)

O motivo [i-1], o primeiro da *Sinfonia*, possui uma particularidade única entre seus pares: embora tenha enorme importância por representar a centelha que gera o tema de abertura, não é empregado isoladamente (ao contrário do que acontece com os demais motivos de mesma magnitude), a não ser em raros momentos, beirando a casualidade.⁹⁶

⁹⁶ Este fato faz com que os critérios de frequência e localização sejam descartados na classificação de [i-1] entre os motivos. Como compensação, é possível considerá-lo uma espécie de motivo *hors concours*, por sua incomparável importância como “sopro de vida” da obra.

Considerando os parâmetros de classificação, podemos tecer as seguintes considerações:⁹⁷

- a) Como pode ser observado, [i-1] é essencialmente um motivo intervalar – mais precisamente uma quarta justa ascendente: sua carga simbólica de enorme importância para a estrutura do op.9 extrapola o campo formal, integrando-se à esfera da harmonia;
- b) Ver nota de rodapé nº 95;
- c) [i-1] é praticamente a única “matéria-prima” empregada na construção do tema quartal de abertura (ver c. 4-6). Como um material raro e valioso, Schoenberg parece tê-lo poupado apenas para essa situação;⁹⁸
- d) Sendo [i-1] o motivo inicial do op.9, ele, obviamente, não possui ascendentes. Quanto a seus motivos descendentes, podemos listar os seguintes: [i-3], [i-14], [ii-12] e [iii-1];
- e) Como já foi mencionado, [i-1] tem grande importância estrutural.

Facilitando comparações futuras, o quadro 9 resume as características do motivo [i-1] (servindo de modelo para os próximos):

Quadro 9: características do motivo [i-1]

Parâmetros	a	b ⁹⁹	c ¹⁰⁰	d	e
Características	I	Parte I: 0-1	P.T.[I-1]	Descendentes: [i-3], [i-14], [ii-12], [iii-1]	GI

⁹⁷ Apenas na apresentação dos quatro primeiros motivos do op.9 (justamente enfatizando seus destaques na obra) suas principais características serão comentadas com detalhes. Para os demais motivos, além das observações introdutórias, os quadros de resumo são suficientemente auto-explicativos.

⁹⁸ A bem da verdade, é possível rastrear traços de [i-1] em outros temas, mas somente de forma indireta (isto é, a partir de motivos dele derivados). Neste e em casos semelhantes, seguiremos o critério de considerar como participantes na construção de temas apenas motivos “originais”, sob pena de vermos multiplicada enormemente a trama de correlações motivico-temáticas (e que, na prática, inviabilizaria análises mais aprofundadas).

⁹⁹ Indica as seções de ensaio nas quais o motivo se apresenta.

¹⁰⁰ Para a terminologia dos temas ver p. 96.

[i-2]



Exemplo 2 – motivo [i-2] (c.5-6)

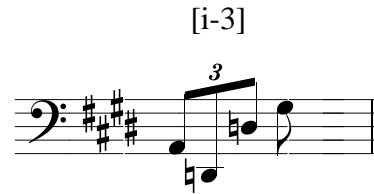
Este é, sem dúvida, o mais importante dos motivos do op.9, considerando-se os critérios geográficos, de ascendência e, principalmente, os de relevância temática, dado o grande número de temas para cuja construção contribui (diretamente ou em versão variada). Sua primeira entrada se dá ainda na introdução, como uma espécie de pontuação do tema quartal, fechando a seqüência de cinco quartas justas ascendentes (c. 5-6).

Parâmetros de definição:

- [i-2] é um motivo essencialmente rítmico, de forte personalidade (o que o torna reconhecível mesmo em forma aumentada);
- Como já foi dito, [i-2] está presente em quase toda a extensão da peça, seja como constituinte temático, seja em linhas subordinadas;
- O motivo [i-2] faz parte diretamente da estrutura de quase todos os mais importantes temas da *Sinfonia* (se considerássemos os motivos que lhe são diretamente relacionados seu círculo de influência no conjunto de temas se ampliaria ainda mais);
- Sem ascendentes, [i-2] encabeça uma das mais longas linhagens de motivos do op.9;
- Todos os parâmetros acima apontam evidentemente para sua grande importância estrutural.

Quadro 10: características do motivo [i-2]

Parâmetros	a	b	c	d	e
Características	R	Parte I: 1, 2, 13, 14, 19, 23, 24, 25, 26, 29, 32, 34, 36, 37 Parte II: 45, 52 Parte III: 71 Parte IV: 82, 84 Parte V: 94, 95, 96, 98, 114 (5 Partes, 24 s-e's)	P.T.[I-1], T.S.[I-1], T.P.[I-1], T.P.[I-2], T.P.[IV-1]	Descendentes: [i-5], [i-11], [i-13], [i-16], [i-20], [i-22], [ii-1], [ii-7], [ii-8], [ii-9]	GI

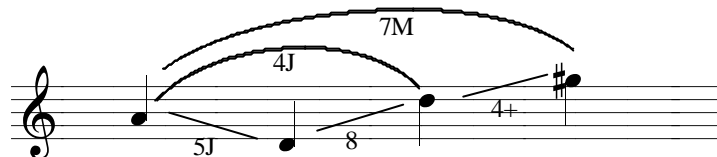


Exemplo 3 – motivo [i-3] (c.8)

É também um motivo bastante importante na estrutura global da peça, o que pode ser constatado, não só por ser ele o elemento de abertura do tema principal do op.9, como pela frequência de sua recorrência nas Partes III e V, territórios de franca elaboração temático-motívica.

Comentários sobre alguns dos parâmetros:

- a) Ao mesmo tempo que impregnado pela personalidade rítmica do grupo de quiálteras (que o fará, de fato, ser reconhecido somente por essa figuração em certos trechos da peça), o contorno intervalar de [i-3] (uma espécie de variação da seqüência de quartas gerada pelo motivo [i-1], como mostra o ex. 4) é também marcante. Trata-se, portanto, de um tipo de motivo do caso híbrido, ou seja, rítmico-intervalar;¹⁰¹



Exemplo 4 – estrutura intervalar do motivo [i-3]

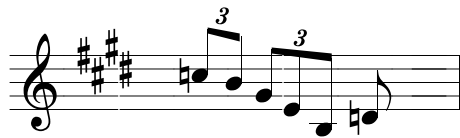
¹⁰¹ No capítulo final de seu livro, Stuckenschmidt (1991, p. 437-47) apresenta uma original e interessante abordagem sobre o que chama “a célula germinal” schoenberguiana. Segundo ele, pequenos “complexos tonais” [complejos tonales] formados geralmente por três notas (em alguns casos, o número podendo ser estendido a quatro ou mais, através de aglutinação de complexos) permeiam praticamente toda a obra de Schoenberg (atravessando os seus períodos composicionais, do tonal ao serial), funcionando como células de um organismo. Algumas delas tornam-se verdadeiras “idéias fixas” [ideas fijas], por ressurgirem em inúmeras obras, nas mais diferentes roupagens. Tais células passam então a “germinar”, transformando-se em motivos, quando associadas a uma personalidade rítmica. Este é o caso do motivo [i-3], cujas três notas que o compõem – lá, ré e sol# (ou seja, uma quarta justa seguida de uma quarta aumentada) – formam justamente uma das células germinativas schoenberguianas mais recorrentes, de acordo com a análise de Stuckenschmidt, aparecendo também na canção *Warnung* op.3/3, em *Noite Transfigurada* op.4, no *Quarteto de Cordas* op.7, nos *Gurrelieder*, no *Quarteto de Cordas* op.10, nas *Canções* op.15, nas *Peças Orquestrais* op.16, no *Quarteto de Cordas* op.30, na ópera *Moisés e Aarão*, nas *Variações sobre um Recitativo para Órgão* op.40, em *O Sobrevivente de Varsóvia* op.46 e até na última composição concluída de Schoenberg, o *Salmo 130: De Profundis*, op.50b.

- b) Ver quadro 11;
- c) Ver quadro 11;
- d) [i-3] não é um motivo influente, ao contrário de [i-2]. Pertence à limitada linhagem de [i-1], possuindo como descendente derivado de seu contorno intervalar o motivo [i-16]. Considerando apenas seu aspecto rítmico, dá origem a [i-4];
- e) Ver quadro 11.

Quadro 11: características do motivo [i-3]

Parâmetros	a	b	c	d	e
Características	R-I	Parte I: 1, 2, 6, 12, 13, 25, 26, 29, 32 Parte III: 63, 65, 66, 68, 69, 76 Parte IV: 84 Parte V: 94, 95, 96, 104, 115, 116 (4 partes, 22 s-e's)	T.P.[I-1]	Ascendente: [i-1] Descendentes: [i-4], [i-16]	GI

[i-4]



Exemplo 5 – motivo [i-4] (c.12)

Comentários sobre os parâmetros:

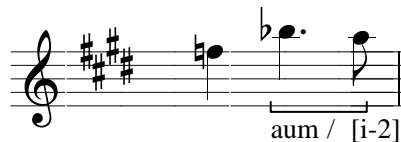
- a) Apesar de não ser o primeiro elemento a apresentar o desenho quialterado (que, como vimos, origina-se em [i-3]), torna-se, na verdade, o motivo ao qual essa característica rítmica tão recorrente no op.9 é mais fortemente associada;
- b) [i-4] está presente em versões variadas numa grande quantidade de trechos da peça, fato devido justamente à sua potencial maleabilidade melódica, permitida por um contorno rítmico marcante;
- c) Três temas – embora apenas um deles seja de maior importância estrutural – utilizam [i-4] diretamente ou formatos dele derivados;
- d) Apesar de estar presente em maior número de s-e's, é menos influente do que [i-3];

- e) Seu grau de importância deriva principalmente de sua recorrência e distribuição ampla através do op.9, embora seja digno mencionar sua associação com o tema principal.

Quadro 12: características do motivo [i-4]

Parâmetros	a	b	c	d	e
Características	R	Parte I: 2, 3, 4, 5, 10, 11, 12, 13, 15, 30, 31, 34, 37 Parte II: 53 Parte III: 75 Parte V: 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 110 (4 Partes, 24 s-e's)	T.P.[I-1] P.T.[I-3] T.S.[I-9]	Ascendente: [i-3] Descendente: [i-22]	GI

[i-5]



Exemplo 6 – motivo [i-5] (c.18)

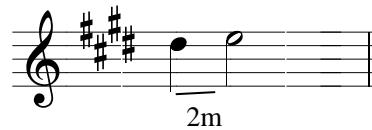
Surge na 2ª parte do tema principal, como uma idéia contrastante às quiálteras, derivando por aumentação do motivo [i-2].¹⁰² Sua importância intermediária apóia-se em sua associação ao tema principal, ainda que esta não se dê de maneira tão estrita como em relação aos motivos anteriores.

Quadro 13: características do motivo [i-5]

Parâmetros	a	b	c	d	e
Características	R	Parte I: 3, 14, 15 Parte III: 70 Parte V: 97, 98, 102 (3 Partes, 7 s-e's)	T.P.[I-1]	Ascendente: [i-2] Descendente: [i-16]	MI

¹⁰² Como sugerido pela prof.ª dr.ª Sara Cohen, durante a defesa desta dissertação, a origem desse motivo poderia ser também atribuída a uma aumentação não literal da anacruse da segunda frase de T.S.[I-1] (ver o c.8 da “short score”, pauta superior).

[i-6]



Exemplo 7 – motivo [i-6] (c.19)

Aparentemente trata-se de um motivo localizado, de menor relevo, se considerarmos apenas aqueles que denominamos parâmetros geográficos. Contudo, sua importância é evidenciada em função do “embrião intervalar” que carrega e que será desenvolvido e ampliado por seus descendentes da Parte II ([ii-3] e [ii-5]): o movimento cromático ascendente.¹⁰³ A linhagem iniciada por [i-6] inclui também um motivo derivado apenas de sua rítmica: [i-8] (o que nos leva a classificar seu tipo como rítmico-intervalar).

Quadro 14: características do motivo [i-6]

Parâmetros	a	b	c	d	e
Características	R-I	Parte I: 3, 14, 15, 16 (1 Parte, 4 s-e's)	T.P.[I-1]	Descendentes: [i-8], [ii-3], [ii-5], [ii-13]	MI

[i-7]



Exemplo 8 – motivo [i-7] (c.32)

Apesar de ser intrinsecamente apenas um motivo de acompanhamento, sua relativa importância reside no fato de iniciar uma linhagem. Os motivos que dele descendem seguem primordialmente sua rítmica, embora o contorno original de “acorde quebrado” em sentido descendente seja vagamente lembrado em alguns deles.

¹⁰³ Como será continuamente frisado no decorrer do trabalho, a relação intervalar de semitom tem um papel estrutural de grande destaque no op.9.

Quadro 15: características do motivo [i-7]

Parâmetros	a	b	c	d	e
Características	R (ou R-I)	Parte I: 6, 7, 8, 9, 18 (1 Parte, 5 s-e's)	T.S.[I-2] T.S.[I-4]	Descendentes: [i-14], [i-17], [i-18], [iv-3], [iv-5]	MI

[i-8]



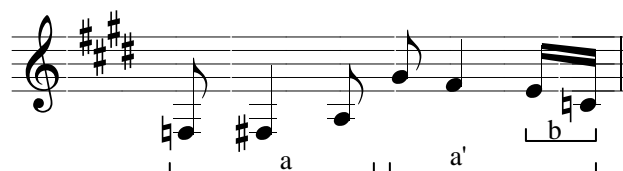
Exemplo 9 – motivo [i-8] (c.31-32)

Motivo de limitada influência fora de seu contexto original, como anacruse do tema T.S.[I-2]: mesmo em suas aparições isoladas (ver s-e's 8 e 22) evoca sempre aquela idéia temática. Deriva ritmicamente de [i-6], mas tem como principal característica o salto descendente de sexta menor.¹⁰⁴

Quadro 16: características do motivo [i-8]

Parâmetros	a	b	c	d	e
Características	I	Parte I: 6, 8, 22 (1 Parte, 3 s-e's)	T.S.[I-2]	Ascendente: [i-6]	PI

[i-9]



Exemplo 10 – motivo [i-9] (c.34)

¹⁰⁴ A partir do momento em que é apresentada na anacruse de T.S.[I-2], a sexta menor pode ser rastreada em diversos outros temas, apesar de não ser suficientemente marcante a ponto de permitir uma correlação inequívoca com o motivo [i-8]. Nesses casos parece ser perfeitamente plausível considerar a existência de uma conexão direta entre o intervalo de sexta menor – e de sua inversão intervalar, a terça maior – com a escala de tons inteiros, uma das fontes que fundamentam a estrutura harmônico-melódica da *Sinfonia*.

Além de iniciar uma linhagem baseada em sua sincopação característica, é um motivo de relevância em duas idéias temáticas: surge como elemento contrastante em T.S.[I-2] e como uma espécie de reminiscência deste na construção de P.T.[I-5], sem falar em T.S.[I-3], onde atua mais discretamente, no desfecho de sua terceira frase (ver as análises específicas desses temas). Sua estrutura interna é singular: subdivide-se em dois fragmentos ([i-9]-a e [i-9]-a'), sendo o segundo deles uma espécie de resposta variada do primeiro, com a substituição da segunda colcheia por duas semicolcheias (esta configuração rítmica definitiva terá um papel de certo relevo no desenrolar da peça).

Quadro 17: características do motivo [i-9]

Parâmetros	a	b	c	d	e
Características	R	Parte I: 6, 7, 8, 9, 10, 14, 15, 22, 24 Parte V: 98, 99, 107, 108 (2 Partes, 13 s-e's)	T.S.[I-2] T.S.[I-3] P.T.[I-5]	Descendentes: [i-15], [i-19], [iii-2], [iv-1], [iv-6]	MI

[i-10]



Exemplo 11 – motivo [i-10] (c.42)

Seu destaque não se deve somente ao elemento rítmico contrastante (o grupo de quatro semicolcheias) que introduz no discurso (contribuindo para o aumento da intensidade rítmica geral), mas principalmente à associação direta com a importante idéia temática P.T.[I-4]. O motivo [i-10] encabeça uma modesta linhagem, com apenas um motivo derivado: [i-13].

Quadro 18: características do motivo [i-10]

Parâmetros	a	b	c	d	e
Características	R	Parte I: 8, 16, 17 Parte III: 64, 70, 71 Parte V: 110 (3 Partes, 7 s-e's)	P.T.[I-2], P.T.[I-4], T.S.[I-5]	Descendentes: [i-13]	GI

[i-11]



Exemplo 12 – motivo [i-11] (c.63)

Motivo de aplicação localizada (limita-se ao bloco de s-e's 14-15, que é fielmente recapitulado nas s-e's 98-99), deriva de [i-5], com a semínima que antecede a aumentação de [i-2] sendo substituída por um longo arpejo ascendente em semicolcheias (o que também evidencia a influência rítmica do motivo [i-10]).

Quadro 19: características do motivo [i-11]

Parâmetros	a	b	c	d	e
Características	C	Parte I: 14, 15 Parte V: 98, 99 (2 Partes, 4 s-e's)	-	Ascendente: [i-5]; [i-10]	PI

[i-12]



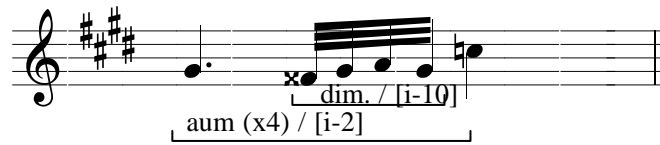
Exemplo 13– motivo [i-12] (c.68)

Trata-se de um motivo de acompanhamento ao tema principal da Transição, ao qual é também associado em algumas de suas entradas nas Partes III e V (o que o torna um motivo localizado). Sua configuração qualiterada deriva ritmicamente do motivo [i-4].

Quadro 20: características do motivo [i-12]

Parâmetros	a	b	c	d	e
Características	R	Parte I: 16, 17, 18 Parte III: 67 Parte V: 91, 103 (3 Partes, 6 s-e's)	P.T.[I-6]	Ascendente: [i-4]	AC

[i-13]



Exemplo 14– motivo [i-13] (c.69)

Também é um motivo localizado: após sua apresentação só é retomado como reminiscência na s-e 30 (e na recapitulação literal desse fragmento, na s-e 110). Por ser firmemente associado à idéia do tema principal da Transição (T.S.[I-3]), podemos classificá-lo como motivo de média importância, apesar de sua pouca influência e de sua escassa frequência e distribuição. Seu núcleo principal é diretamente derivado da diminuição de [i-10].

Quadro 21: características do motivo [i-13]

Parâmetros	a	b	c	d	e
Características	C	Parte I: 16, 30 Parte V: 110 (2 Partes, 3 s-e's)	T.S.[I-3]	Ascendente: [i-10]	MI

[i-14]



Exemplo 15 – motivo [i-14] (c.79)

Aparecendo dentro de T.S.[I-4] ainda como esboço da forma definitiva (que surge somente no c.79), [i-14] posiciona-se estruturalmente como um estágio intermediário entre o motivo gerador [i-7] e a dupla [i-17] e [i-18] (ver a cadeia evolutiva desses motivos no ex.16), componentes importantes do tema da Seção Secundária (T.P.[I-2], na s-e 21). Seu intervalo inicial de quarta justa ascendente faz com que também mantenha indiretamente uma relação de parentesco com o motivo [i-1].

elemento rítmico invariável

Exemplo 16 – cadeia evolutiva dos motivos [i-7]-[i-14]-[i-17]-[i-18]

Quadro 22: características do motivo [i-14]

Parâmetros	a	b	c	d	e
Características	R-I	Parte I: 18, 19, 20, 22, 24 Parte V: 91, 94, 95 (2 Partes, 8 s-e's)	T.S.[I-4]	Ascendentes: [i-1], [i-7] Descendentes: [i-17], [i-18]	MI

[i-15]

Exemplo 17– motivo [i-15] (c.83-84)

Motivo de acompanhamento associado à entrada do tema da Seção Secundária, T.P.[I-2]. Só será retomado na recapitulação completa do referido tema, já na Parte V. Sua rítmica sincopada parece ser derivada do motivo [i-9].¹⁰⁵

Quadro 23: características do motivo [i-15]

Parâmetros	a	b	c	d	e
Características	R	Parte I: 20, 21 Parte V: 92 (2 Partes, 3 s-e's)	-	-	AC

¹⁰⁵ Essa suposta ligação parece-nos, contudo, consideravelmente remota para merecer referência oficial

[i-16]



Exemplo 18– motivo [i-16] (c.84)

Este é um motivo de média importância global, não só por constituir a abertura do tema da Seção Secundária (na verdade, esta é sua principal característica), mas também por ser relacionado ao motivo anacrústico do tema principal, [i-3], de cujo contorno intervalar o seu é facilmente deduzido. Pelo aspecto rítmico é também derivado de [i-5]. Essa dupla ascendência mostra-nos um interessante exemplo do processo de variação progressiva na concepção motívica schoenbergiana (ver ex. 19).¹⁰⁶

The diagram shows three musical staves. The top staff, labeled [i-5], contains a rhythmic pattern of a quarter note, a dotted quarter note, and an eighth note, which is boxed. An arrow labeled 'ritmicamente' points from this box to the [i-16] staff. The bottom staff, labeled [i-3], shows a melodic contour with intervals marked as 4J and 4+. An arrow labeled 'intervalarmente' points from this contour to the [i-16] staff. The [i-16] staff shows the resulting motive with its intervallic structure (4J, 4+) and a box around its rhythmic pattern.

Exemplo 19 – derivação do motivo [i-16]

Apesar de tudo, [i-16] é um motivo localizado, sem maiores desdobramentos, a não ser na construção de T.S.[I-6], um dos temas da seção conclusiva que, como será visto, faz uma clara referência a T.P.[I-2].

¹⁰⁶ Exemplificando os conceitos de contraste e unidade, Schoenberg (2006, 181-2) utiliza os motivos [i-3] e [i-16] para demonstrar que eles são justamente produtos da mesma idéia. O mesmo fato pode também ser observado sob a perspectiva da célula germinal de Stuckenschmidt (1991, p. 437-47): afinal, ambas as idéias são idênticas em seus conteúdos intervalares (quarta justa-quarta aumentada).

Quadro 24: características do motivo [i-16]

Parâmetros	a	b	c	d	e
Características	R/C	Parte I: 21, 25 Parte III: 61, 65 (2 Partes, 4 s-e's)	T.P.[I-2] T.S.[I-6]	Ascendentes: [i-3], [i-5]	MI

[i-17]



Exemplo 20– motivo [i-17] (c.85-86)

Forma com seu “motivo-irmão” [i-18] as anacrusas que impulsionam quase todas as frases de T.P.[I-2] (ver a análise temática, p. 110-1), o que lhes concede um *status* de média importância dentro da obra.

Ambos possuem idêntica figuração rítmica (derivada, como já foi mostrado, de [i-14]) e posição métrica, distinguindo-se apenas pelos contornos. Por estarem firmemente associados a T.P.[I-2], suas aparições se resumem às entradas daquele tema, não tendo, portanto, vida própria fora de tal contexto. O motivo [i-17] dá também origem (talvez casual, devido à falta de referências mais consistentes que a confirmem) ao motivo [iv-3], na Parte IV.

Quadro 25: características do motivo [i-17]

Parâmetros	a	b	c	d	e
Características	R/C	Parte I: 21	T.P.[I-2]	Ascendente: [i-14] Descendentes: [i-18], [iv-3] (?)	MI

[i-18]



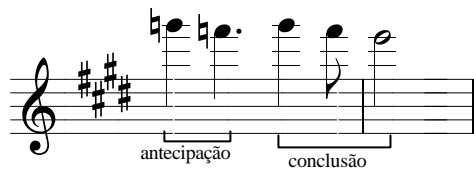
Exemplo 21– motivo [i-18] (c.87-88)

Como foi dito, sua característica mais marcante é o contorno, resultado de dois longos saltos opostos em breve espaço de tempo: oitava descendente e sexta menor ascendente.. Sua aparição na quarta frase do tema soa como variação do motivo [i-17], embora ambos sejam quase que transformações simultâneas do mesmo ramo, [i-14].

Quadro 26: características do motivo [i-18]

Parâmetros	a	b	c	d	e
Características	C	Parte I: 21, 24, 25 Parte III: 65, 66 Parte III: 94, 95 (3 Partes, 7 s-e's)	T.P.[I-	Ascendentes: [i-14], ([i-17])	MI

[i-19]



Exemplo 22 – motivo [i-19] (c.122-123)

O motivo [i-19] é empregado em apenas um ponto do op.9 (na s-e 29, dentro da Seção Conclusiva), somente merecendo ser mencionado por se tratar de uma variante do motivo [i-9] (são aparentados pela síncope).

Quadro 27: características do motivo [i-19]

Parâmetros	a	b	c	d	e
Características	R	Parte I: 29 (1 Parte, 1 s-e)	-	Ascendente: [i-9]	PI

[i-20]



Exemplo 23 – motivo [i-20] (c.127)

É também um motivo local, empregado apenas dentro da Seção Conclusiva, na construção de P.T.[I-6]. Deriva do motivo [i-2].

Quadro 28: características do motivo [i-20]

Parâmetros	a	b	c	d	e
Características	R	Parte I: 31 Parte V: 111, 112 (2 Partes, 3 s-e's)	P.T.[I-6]	Ascendente: [i-2]	PI

[i-21]



Exemplo 24 – motivo [i-21] (c.127)

O motivo [i-21] está associado à mesma situação formal de [i-20], já que representa uma linha de acompanhamento a P.T.[I-6]. Trata-se de um motivo isolado (i.e., sem relações de parentesco), consistindo num movimento descendente quase cromático.

Quadro 29: características do motivo [i-21]

Parâmetros	a	b	c	d	e
Características	C	Parte I: 31 Parte V: 111, 112 (2 Partes, 3 s-e's)	-	-	AC

[i-22]



Exemplo 25 – motivo [i-22] (c.148)

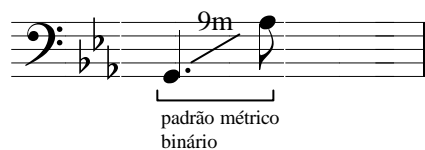
Localizado na Ponte que liga as Partes I e II, o motivo [i-22] representa, de fato, uma espécie de “conexão genética” entre ambas: ao mesmo tempo sendo uma derivação direta de [i-2],¹⁰⁷ já antecipa várias das idéias futuras, entre elas a do tema do Trio (fato que o coloca entre os motivos de grande importância estrutural).

Quadro 30: características do motivo [i-22]

Parâmetros	a	b	c	d	e
Características	R-I	Parte I: 35, 36 Parte III: 68, 69, 76 (2 Partes, 5 s-e's)	-	Ascendente: [i-2] Descendentes: [ii-1], [ii-2], [ii-7], [ii-8]	GI

Parte II

[ii-1]



Exemplo 26 – motivo [ii-1] (c.160)

Derivado diretamente de [i-22],¹⁰⁸ apresenta o movimento de segunda menor ampliado num salto de nona menor (que exerce um papel importante na estrutura do movimento). Faz parte de um dos dois ostinatos que servem como acompanhamento ao tema principal do Scherzo. Seu maior destaque se deve à geração de três outros motivos: [ii-5], [ii-7] e [ii-9]. É bastante recorrente, embora limite-se à Parte II.¹⁰⁹

¹⁰⁷ A derivação é rítmica, mas um importante componente (que terá um papel de destaque na Parte II) é incorporado: o intervalo de segunda menor, tornando o motivo [i-22] de tipo híbrido rítmico-intervalar.

¹⁰⁸ A mudança de andamento que acontece com a entrada da Parte II (com uma mínima pontuada igualando-se a uma mínima da Exposição) faz com que auditivamente ambos os ritmos pontuados (isto é, de [i-22] e de [ii-1]) tornem-se quase equivalentes.

¹⁰⁹ O Scherzo se situa na arquitetura do op.9 como uma espécie de território auto-suficiente; isto é, seus motivos e temas atuam dentro de suas próprias fronteiras, com poucos desdobramentos naquelas que poderíamos considerar as Partes “intercomunicantes” da obra: o Desenvolvimento e o Finale.

Quadro 31: características do motivo [ii-1]

Parâmetros	a	b	c	d	e
Características	R-I	Parte II: 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 52 (1 Parte, 9 s-e's)	-	Ascendente: [i-22] Descendentes: [ii-5], [ii-7], [ii-9]	GI

[ii-2]



Exemplo 27 – motivo [ii-2] (c.160)

Apesar de ser derivado diretamente de [i-22] em relação ao contorno (ver comparação entre ambos os motivos no ex.28), é um motivo essencialmente rítmico, formando o segundo ostinato de acompanhamento ao tema principal. É também bastante recorrente, o que aumenta seu grau de importância.

[i-22]

[ii-2]

Exemplo 28 – comparação entre os motivos [i-22] e [ii-2]

Quadro 32: características do motivo [ii-2]

Parâmetros	a	b	c	d	e
Características	R/C	Parte II: 38, 39, 40, 41, 50, 53, 54, 55, 56 (1 Parte, 9 s-e's)	-	Descendente: [ii-4]	MI

[ii-3]



Exemplo 29 – motivo [ii-3] (c.160)

É o motivo de abertura do tema principal do Scherzo, coincidindo com sua primeira frase. Como pode ser visto, é mais um motivo no qual o intervalo de semitom está presente: neste caso, formando um fragmento da escala cromática (a origem de [ii-3] pode ser indiretamente atribuída à linhagem de [i-6]).

Quadro 33: características do motivo [ii-3]

Parâmetros	a	b	c	d	e
Características	I	Parte II: 38, 40, 41, 49, 50, 52, 53, 59 Parte III: 60 (2 Partes, 9 s-e's)	T.P.[II-1]	Ascendente: [i-6] Descendentes: [ii-10], [ii-13], [iii-2]	GI

[ii-4]



Exemplo 30 – motivo [ii-4] (c.162-163)

Outro motivo importante na construção de T.P.[II-1] (na verdade, sucede imediatamente a [ii-3] na linha melódica), deriva de [ii-2] (através de contração), podendo ser considerado uma espécie de “mola” que impulsiona a entrada da segunda frase do tema (ver análise temática, p. 117-8).

Quadro 34: características do motivo [ii-4]

Parâmetros	a	b	c	d	e
Características	R	Parte II: 38, 50, 51, 59 (1 Parte, 4 s-e's)	T.P.[II-1]	Ascendente: [ii-2]	MI

[ii-5]



Exemplo 31 – motivo [ii-5] (c.164)

Derivado diretamente de [ii-1] pelo aspecto intervalar, tem grande importância na Parte II, tornando-se o arquétipo motivico que mais caracteriza a continuação de seu tema principal. Seu destaque estrutural também se deve ao fato de ser o gerador do motivo [ii-13], elemento básico da Seção 5 (Coda) do movimento. É um dos poucos motivos isolados do Scherzo que tem “sobrevida” fora de seu ambiente original, aparecendo também na Parte III.

Quadro 35: características do motivo [ii-5]

Parâmetros	a	b	c	d	e
Características	I	Parte II: 39, 43, 44, 51, 58 Parte III: 64, 71, 72 (2 Partes, 8 s-e's)	T.P.[II-1]	Ascendentes: [ii-1], ([ii-3]) Descendentes: [ii-13]	GI

[ii-6]



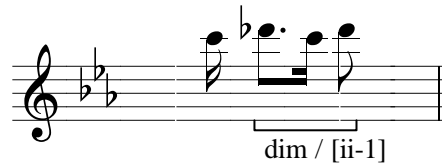
Exemplo 32 – motivo [ii-6] (c.173-174)

Surge após a apresentação do tema do Scherzo, como elemento contrastante aos motivos principais. Seu contorno desenha um arpejo de téttrade, embora seu aspecto rítmico (grupo de quatro colcheias) seja também caracterizante. É um motivo isolado, sem ascendências ou descendências aparentes.

Quadro 36: características do motivo [ii-6]

Parâmetros	a	b	c	d	e
Características	C/R	Parte II: 40, 41, 42, 45, 56 Parte III: 61, 64, 65 (2 Partes, 8 s-e's)	-	-	PI

[ii-7]



Exemplo 33 – motivo [ii-7] (c.191)

Apresenta-se como elemento contrastante num trecho restrito (s-e's 44-45), provocando um aumento na intensidade rítmica. Deriva da diminuição de [ii-1] (há também a transformação da nona menor em segunda menor), mas sua ligação com [i-22] talvez seja mais direta. Sua função parece ser, além de fornecer contraste, antecipar o motivo principal do tema do Trio, [ii-8], seu descendente direto.

Quadro 37: características do motivo [ii-7]

Parâmetros	a	b	c	d	e
Características	R-I	Parte II: 44, 45 (1 Parte, 2 s-e's)	-	Ascendentes: [i-22], [ii-1] Descendente: [ii-8]	PI

[ii-8]



(comparar com ex.28)

Exemplo 34 – motivo [ii-8] (c.199-200)

O motivo [ii-8] parece ser o objetivo da série de desdobramentos iniciada por [i-22] na Ponte entre as Partes I e II. Sua grande importância se deve à associação ao tema do Trio (T.P.[II-2]), do qual é praticamente o único constituinte.

Quadro 38: características do motivo [ii-8]

Parâmetros	a	b	c	d	e
Características	R-I	Parte II: 45, 46, 47, 53, 56, 57, 58 (1 Parte, 7 s-e's)	T.P.[II-2]	Ascendentes: [i-22], [ii-7] Descendente: [ii-11]	GI

[ii-9]



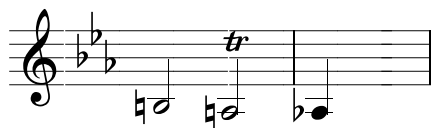
Exemplo 35 – motivo [ii-9] (c.199)

Tem como ascendente direto o motivo [ii-1], com o qual possui afinidades mais intervalares do que rítmicas. É um motivo de acompanhamento, de atuação restrita a apenas dois pontos do movimento

Quadro 39: características do motivo [ii-9]

Parâmetros	a	b	c	d	e
Características	R-I	Parte II: 45, 46, 47, 52, 53 (1 Parte, 5 s-e's)	-	Ascendente: [ii-1]	AC

[ii-10]

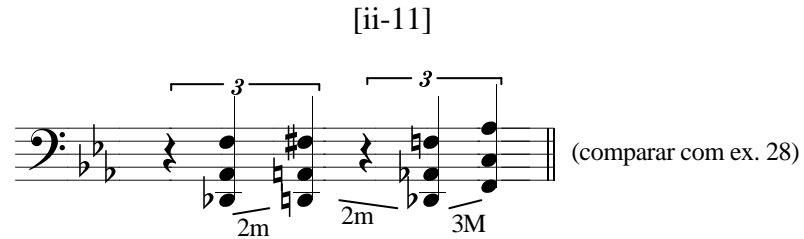


Exemplo 36 – motivo [ii-10] (c.202-203)

Apesar de não apresentar contorno cromático, sua relação com o motivo [ii-3], como uma espécie de inversão deste, parece evidente. Posiciona-se como desfecho de T.P.[II-2].

Quadro 40: características do motivo [ii-10]

Parâmetros	a	b	c	d	e
Características	C	Parte II: 46, 47 (1 Parte, 2 s-e's)	T.P.[II-2]	Ascendente: [ii-3]	MI



Exemplo 37 – motivo [ii-11] (c.217)

Motivo de acompanhamento, possui contorno intervalar idêntico ao de [ii-8] (e, conseqüentemente, também ao de [i-22] e [ii-2]). No entanto, a nova configuração rítmica com que se apresenta (que é, por sinal, bem diferente das demais) disfarça consideravelmente o parentesco. Cronologicamente, é o último motivo da longa linhagem iniciada por [i-2]. É empregado apenas num curto trecho localizado, entre as s-e's 56 e 58.

Quadro 41: características do motivo [ii-11]

Parâmetros	a	b	c	d	e
Características	C	Parte II: 48, 49, 50, 51 (1 Parte, 4 s-e's)	-	Ascendente: [ii-8]	AC

[ii-12]



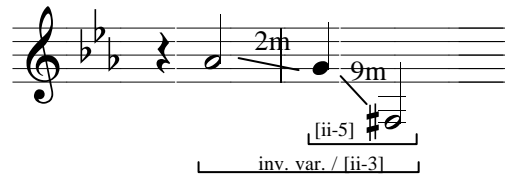
Exemplo 38 – motivo [ii-12] (c.236)

Outro motivo de acompanhamento. Por sua disposição intervalar em quartas justas harmônicas alternadas, aparenta ter ligação com a célula matriz do op.9: o motivo [i-1]. Seu círculo de atuação é ainda mais restrito do que o do motivo [ii-11].

Quadro 42: características do motivo [ii-12]

Parâmetros	a	b	c	d	e
Características	R-I	Parte II: 52 (1 Parte, 1 s-e)	-	Ascendente: [i-1]	AC

[ii-13]



Exemplo 39 – motivo [ii-13] (c.258-259)

Interessante caso de derivação dupla: sua origem parece ser uma combinação de [ii-3] e [ii-5], como mostra o ex. 40.

Exemplo 40 – derivação do motivo [ii-13]

É o material principal trabalhado na Seção da Coda da Parte II (s-e's 56-58), onde passa por um intenso processo de variação.

Quadro 43: características do motivo [ii-13]

Parâmetros	a	b	c	d	e
Características	R-I	Parte II: 56, 57, 58 (1 Parte, 3 s-e's)	-	Ascendentes: [ii-3], [ii-5]	GI

Parte III

Não é, habitualmente, função do desenvolvimento de um movimento em forma-sonata a geração de novas idéias: pressupõe-se – corretamente, aliás – que todo o material a ser elaborado já tenha sido apresentado durante a exposição do movimento. As idéias temáticas e motivicas passam então a ser manipuladas e moldadas pela fantasia do compositor que, guiado por suas próprias intenções e por seu senso formal, as combina e conduz através de

ambientes texturais e harmônicos, em geral, distintos dos originais. No op. 9 isso também acontece. No entanto, dois motivos especiais, não originalmente criados na Parte III, mas derivados de material apresentado na Exposição, adquirem tal autonomia que, de acordo com a nossa interpretação, devem ser classificados como novos motivos independentes (e não como meras variantes). Ambos têm uma área de atuação comum e restrita, localizada entre as s-e's 72 e 75 (o que corresponde, como será visto, à Seção 3 do Desenvolvimento).

[iii-1]



Exemplo 41 –motivo [iii-1] (c.334-335)

Este é um interessantíssimo exemplo de mesclagem de idéias aparentemente inconciliáveis, o que é uma das características do processo de variação em desenvolvimento. O motivo [iii-1] se origina nitidamente da estrutura da primeira frase do tema principal T.P.[I-1] (ver p. 99), como se fosse seu resumo ou “esqueleto”: a transposição dessa frase por intervalo de sexta menor ascendente resulta na apresentação das seis notas da escala de tons inteiros ascendente entre as notas mi e ré. Ao mesmo tempo (embora não tão obviamente), pode ser traçado um parentesco rítmico entre o novo motivo e a idéia temática quartal (P.T.[I-1] – ver p. 96-7): certamente não é casual o fato de que ambas as estruturas são moldadas a partir de seis semínimas (sem falar do contorno ascendente que as aproxima).¹¹⁰ O exemplo 42 apresenta lado a lado as três idéias numa interessante comparação.

¹¹⁰ Podemos considerar que a idéia temática quartal utiliza o motivo [iii-1] como “veículo” para se insinuar no desenrolar do processo do Desenvolvimento, passando, a partir daí, a ocupar gradualmente o espaço musical (ocupação que coincide com um crescendo geral de tensão e intensidade), até o ponto climático da s-e 76, quando retoma seu aspecto original.

T.P.[I-1] (frase 4)

a) motivo [i-9]-a b) aumentação

a) [ii-3] b) inversão

[iii-2]

Exemplo 44 – derivação do motivo [iii-2]

Quadro 45: características do motivo [iii-2]

Parâmetros	a	b	c	d	e
Características	R/C	Parte III: 71, 72, 73 (1 Parte, 3 s-e's)	-	Ascendentes: [i-9]-a, [ii-3], (conclusão de T.P.[I-1])	MI

Parte IV

[iv-1]

variação de [i-9]-a

Exemplo 45 – motivo [iv-1] (c.378)

Motivo de abertura do tema introdutório do Adágio, tem atuação autônoma em apenas um trecho da Parte IV. Seu segundo fragmento deriva vagamente do desenho rítmico sincopado de [i-9]-a.

Quadro 46: características do motivo [iv-1]

Parâmetros	a	b	c	d	e
Características	R/C	Parte IV: 79, 84 (1 Parte, 2 s-e's)	T.S.[IV-1]	Ascendentes: [i-9]-a	PI

[iv-2]



Exemplo 46 – motivo [iv-2] (c.384-385)

Apesar de não ser empregado na construção temática, possui importância por se tornar o foco do trecho contrastante que se localiza entre as duas primeiras entradas do tema principal da Parte IV (s-e 81). A personalidade motívica de [iv-2] se deve especialmente ao desenho rítmico em colcheias, embora seu contorno melódico (incluindo o salto final de quinta justa descendente) também contribua para sua caracterização definitiva.

Quadro 47: características do motivo [iv-2]

Parâmetros	a	b	c	d	e
Características	R/C	Parte IV: 80, 81, 82, 89 (1 Parte, 4 s-e's)	-	Ascendentes: [i-9]-a	MI

[iv-3]



Exemplo 47 – motivo [iv-3] (c.391)

Motivo de aplicação restrita, deriva de [i-7] (comparar seus contornos rítmicos), o que o ligaria, por extensão, ao tema da Seção Secundária da Parte I.

Quadro 48: características do motivo [iv-3]

Parâmetros	a	b	c	d	e
Características	R/C	Parte IV: 82 (1 Parte, 1 s-e)	-	Ascendente: [i-17]	PI

[iv-4]



Exemplo 48 – motivo [iv-4] (c.415)

É talvez o mais importante dos motivos da Parte IV, contribuindo para a elaboração dos dois temas que compõem sua Seção Secundária. Trata-se ao mesmo tempo de um motivo rítmico e intervalar (o que se caracteriza pela repetição da primeira nota), gerando um bom número de variantes. É o único dos motivos dessa Seção que extrapola suas fronteiras, contribuindo para a soldagem sutil com a entrada da Parte V, que acontece na s-e 90. Não possui ascendentes ou descendentes.

Quadro 49: características do motivo [iv-4]

Parâmetros	a	b	c	d	e
Características	R-I	Parte IV: 86, 87, 88 Parte V: 90 (2 Partes, 4 s-e's)	T.P.[IV-2] T.S.[IV-2]	-	GI

[iv-5]



Exemplo 49 – motivo [iv-5] (c.418)

Tem quase tanta importância quanto o motivo [iv-4], em relação ao qual serve principalmente como idéia contrastante (em especial quanto ao aspecto rítmico). Além disso, também como [iv-4], gera diferentes variantes, que contribuem para a textura de grande complexidade polifônica que caracteriza o trecho entre as s-e's 86 e 89.

- Motivos de grande importância global:¹¹¹ [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].

Excetuando-se o caso particular de [i-1],¹¹² todos os motivos se enquadram em alguma das classes apresentadas. Talvez fosse ainda possível uma ordenação interna de cada categoria, mas tal refinamento não parece ser necessário, na medida em que dispomos do suficiente para uma visão geral do todo, no que se refere às importâncias relativas e absolutas dos motivos (subjacentemente, a hierarquia dos motivos confirma a predominância da Parte I como pólo gerador: nela estão contidos todos os motivos de grande importância global).

II.2.3 – Temas

O pleno conhecimento dos temas da Sinfonia requer uma abordagem um pouco mais aprofundada, pois, além da pura nomeação e da apresentação de suas principais características (com vistas a um ordenamento hierárquico similar ao realizado para os motivos), torna-se vital conhecer suas estruturas internas.¹¹³

¹¹¹ Isto é, considerando sua distribuição, recorrência e influências “além-fronteiras”.

¹¹² Apesar de sua enorme importância – digamos – filosófica dentro do op.9, [i-1] é quase uma entidade abstrata, praticamente não existindo na peça, a não ser como *razão de ser* da idéia temática articuladora P.T.[I-1].

¹¹³ O catálogo temático de Berg (1993, anexo) limita-se a numerar os temas (de 1 a 23) e exemplificá-los em pauta, indicando detalhes ocasionais (como derivações motivicas e alguns acompanhamentos), sem no entanto analisar suas fraseologias consistentemente. Além disso, embora existam diversas correspondências exatas, nem todos os temas listados neste trabalho são assim considerados por Berg, e vice-versa (ver comparações no Anexo 1.), sem falar no fato de que o conceito berguiano para “tema” em sua análise abrange também o hexacorde quartal e suas resoluções (temas 1, 20 e 22, segundo Berg).

Inicialmente, em relação aos graus de complexidade estrutural de uma determinada idéia temática, estabeleceremos duas categorias: a dos temas e a dos prototemas. Neste contexto consideraremos tema a idéia apresentada numa arquitetura inteligível de estruturas complementares e/ou contrastantes, desde simples oposições binárias (como “forma tônica / forma dominante” ou “proposta / resposta”) a construções mais sofisticadas, como período, sentença ou variantes destas.¹¹⁴ Os casos com estrutura mais simples, de frase única ou sem delimitação fraseológica claramente perceptível, serão denominados prototemas (abreviatura: P.T.). Os prototemas podem ser também considerados uma espécie de estágio intermediário entre motivo e tema. Os temas, por sua vez, serão subdivididos quanto aos seus graus de importância dentro da obra (o que corresponde às posições formais que assumem no terceiro e quarto níveis estruturais), podendo ser principais (abreviatura: T.P.) ou secundários (T.S.).¹¹⁵

Além da importância estratégico-estrutural, outros critérios podem ser empregados com o objetivo de obter posteriormente (à maneira do que foi feito com os motivos) uma classificação hierárquica relativamente precisa. Para isso, serão considerados para cada tema: (a) os motivos empregados em sua construção; (b) os parâmetros geográficos de localização e distribuição ao longo da peça, e (c) o parentesco temático (ou seja, temas ou prototemas que lhes são ascendentes e/ou descendentes, seja de forma direta ou indireta).

A nomeação das idéias temáticas seguirá um sistema análogo ao empregado para os motivos, com a seguinte fórmula: $Y [X-n]$, onde Y representa o tipo do tema (T.P., T.S. ou

¹¹⁴ A terminologia a ser empregada na análise temática é derivada de Schoenberg (1991). Para os termos “forma tônica / forma dominante” ver p. 49-50. Já os casos de “período” e “sentença” serão devidamente examinados mais adiante.

¹¹⁵ É interessante perceber que os prototemas (todos localizados na Parte I) têm, em sua quase totalidade, uma importância estratégica relativamente pequena: com a exceção de P.T.[I-4] e, principalmente, de P.T.[I-1] (que exerce um destacado papel de fio condutor – ou de “narrador” – no decorrer da obra), os demais prototemas atuam em funções subordinadas, como será oportunamente demonstrado. Sem dúvida, uma relação direta entre importância estrutural e complexidade interna (novamente excluindo os dois casos mencionados) pode ser reconhecida em sua concepção como intenção expressa pelo compositor.

P.T.), X a Parte na qual se origina, em algarismos romanos em caixa alta (I a V) e n seu número de ordem, em algarismos arábicos (1, 2, ...).

Segue-se a apresentação do catálogo temático da *Sinfonia de Câmara*, em ordem cronológica de surgimento.

Parte I

P.T.[I-1]



Exemplo 51 – prototema P.T.[I-1] (c.5-6)

P.T.[I-1] surge em diversos pontos estratégicos da *Sinfonia* atuando principalmente como articulador entre seções e como arauto de importantes mudanças estruturais.¹¹⁶

Sua extensão é curta (apenas seis tempos) e sua estrutura interna é bastante simples, o que o torna especialmente apropriado quando exerce função articuladora. Em relação à sua constituição motívica, podemos considerá-lo através de dois aspectos: um mais evidente, o intervalar, que consiste numa seqüência de cinco quartas justas ascendentes (ou seja, como derivação da célula motívica [i-1]), e o outro rítmico, subdividindo-se em dois fragmentos: as quatro semínimas iniciais e o desfecho desencadeado pela figura colcheia pontuada-semicolcheia, introduzindo o importante motivo [i-2].¹¹⁷

¹¹⁶ Este prototema, como já foi enfatizado, tem vital importância no desenrolar do op.9, apresentando-se tanto em versão horizontal (em seu aspecto propriamente temático) quanto vertical (“disfarçado” como acorde de seis sons, com finalidades funcionais bem precisas, que serão oportunamente comentadas).

¹¹⁷ É interessante especular se Schoenberg estaria plenamente consciente dos desdobramentos que resultam da simétrica configuração rítmico-intervalar desse tema, quase um palíndromo: afinal, desconsiderando a figuração rítmica de seu desfecho (o motivo [i-2], que em diversas aparições do tema durante a peça é, sintomaticamente, omitido), P.T.[I-1] é facilmente reconhecível quando submetido à inversão, à retrogradação e, especialmente, à retrogradação da inversão, quando se torna idêntico ao aspecto original. Tais procedimentos, que se tornariam, por assim dizer, normativos durante o período serial do compositor, passam aqui no op.9, provavelmente, por seu primeiro grande teste.

De maneira análoga ao que foi estabelecido para os motivos, podemos resumir as informações de P.T.[I-1] no seguinte quadro:

Quadro 52: características do prototema P.T.[I-1]

Parâmetros	a	b	c
Características	[i-1], [i-2]	Parte I: 0 (v)*, 1, 21 Parte II: 44, 45, 59 Parte III: 63, 66, 75, 76, 77, 78 (v)* Parte IV: 84, 85 (v)*, 89 Parte V: 96, 110, 113, 114 [5 Partes, 19 s-e's]	Descendentes: <i>T.P.[I-1]-1^a p.**</i> <i>T.P.[I-2]</i>

* Ou seja, em versão vertical

** As derivações não muito explícitas (ou mesmo duvidosas) são indicadas em itálico

T.S.[I-1]

Exemplo 52 – tema T.S.[I-1] (c.8-10)

Denominado por Berg (1993, p.245) *cadencing theme* (tema cadencial), T.S.[I-1] tem, de fato, em quase todos os momentos em que se apresenta (com a exceção de certos trechos no Desenvolvimento), a função de anunciar a entrada do tema principal da *Sinfonia*, T.P.[I-1].

Sua estrutura é relativamente simples,¹¹⁸ sendo composta por três fragmentos: (1) enunciado (a idéia motriz, derivada do motivo [i-2], com contorno cromático descendente);

¹¹⁸ Mahnkopf (1994, p.70-2) destaca em seu texto os temas aqui denominados T.S.[I-1] e P.T.[I-1] como possuidores de função especial dentro da obra, respectivamente: cadencial (preparando a entrada do tema principal, T.P.[I-1]) e articuladora (de seções formais importantes). No entanto, para esse autor, pelas suas características construtivas, ambos não seriam propriamente temas, “no sentido terminológico” [“im terminologischen Sinne”], mas sim “construções morfológicas de linhas melódicas marcantes e de funções especiais” [“morphologisches Gebilde[s] von stark melodisches Zug[e] und spezieller Funktion[en]”]. Embora suscite uma pequena discordância com este trabalho (no que se refere a T.S.[I-1], que classificamos como tema “de verdade”, ainda que de estrutura simples), em relação a P.T.[I-1] o comentário do autor parece ajustar-se à definição aqui feita de “prototema”. De fato, em outro ponto de seu livro, Mahnkopf afirma ser o tema quartal “mais do que apenas um motivo e, contudo, não [estritamente] um tema, já que não é trabalhado através de variações [durante a peça] (...)” (“mehr als ein bloßes Motiv, und dennoch kein Thema, weil es nicht variativ verarbeitet wird (...)”) (ibid., p.81). O assunto voltará a ser abordado na classificação dos temas (p. 125-6).

(2) reiteração variada do fragmento inicial; (3) desfecho (de caráter marcadamente cadencial, desenhando o arpejo descendente do V grau da tonalidade central da peça).

Quadro 53: características do tema T.S.[I-1]

Parâmetros	a	b	c
Características	[i-2]	Parte I: 1, 32 Parte III: 60, 63-64, 66, 71-72, 73 Parte V: 96-97, 116 [3 Partes, 12 s-e's]	Descendente: T.P.[IV-1]

T.P.[I-1]

Este não é somente o tema mais importante da Seção Principal da Parte I, mas também de toda a *Sinfonia*. Apresenta estrutura complexa, subdividida em duas partes.¹¹⁹

1ª parte

Exemplo 53 – tema T.P.[I-1] – 1ª parte (c.10-16)

Forma o núcleo do tema, resumindo-o e representando-o na maior parte das situações (como, por exemplo, nas diversas variações dentro do Desenvolvimento). Estrutura-se em quatro frases:¹²⁰

¹¹⁹ Berg (1993, anexo) atribui numerações diferentes para cada parte (4 e 5), considerando-as temas independentes.

¹²⁰ Torna-se aqui importante reafirmar a opção primordial deste trabalho pela terminologia e metodologia analíticas schoenberguianas, entre tantas outras existentes. No caso específico da questão fraseológica, ainda que a segmentação normalmente empregada por Schoenberg em suas análises microformais (ver, por exemplo,

- frase 1 - enunciado principal, com três elementos distintos: (1) anacruse sobre o motivo [i-3]; (2) fragmento que representa uma seqüência variada (adaptada ao conteúdo da escala de tons inteiros) do motivo anacrústico por intervalo de terça maior ascendente, que é então seguida por nova seqüência – desta vez, estrita – com o mesmo intervalo; (3) fragmento final, desenhado ritmicamente pelo motivo [i-2], completando o âmbito de oitava realizado pela escala de tons inteiros (sol#₂-sol#₃) entre os pontos de apoio da primeira frase;
- frase 2 - apresentação do motivo [i-4], seguindo-se também um desfecho ascendente sobre [i-2];
- frase 3 - espécie de seqüência variada (e metricamente deslocada) da frase 2. A reiteração do material aparentemente tem a dupla função de sublinhar a idéia introduzida na frase anterior (o motivo [i-4]) e de aumentar a extensão do tema, de acordo com o senso de equilíbrio formal do compositor;
- frase 4 - desfecho composto por dois fragmentos: o primeiro baseado numa inversão livre do motivo [i-4] original, e o segundo caracterizado pelo contorno cromático descendente.

Quadro 54: características do tema T.P.[I-1] – 1ª parte

Parâmetros	a	b	c
Características	[i-2], [i-3], [i-4]	Parte I: 2, 13, 14, 33 Parte III: 71, 72, 73, 74, 75 Parte V: 97, 98, 100, 114, 115 [3 Partes, 14 s-e's]	Descendente: T.S.[I-8]

Schoenberg, 1984, p. 81, 400 e 436) contrarie a de outros autores, julgamos ser importante adotá-la em nossa análise, com o objetivo de sintonizarmo-nos o máximo possível ao pensamento do compositor. Sendo assim, utilizaremos o termo “frase” não no sentido convencional, como trecho de oito compassos delimitado por uma cadência, mas sim em relação à concepção mais ampla schoenberguiana: “O termo *frase* [grifo originl] significa, do ponto de vista da estrutura, uma unidade aproximada àquilo que se pode cantar em um só fôlego (...). Seu final sugere uma forma de pontuação, tal qual uma vírgula.” (id., 1991, p.29. Ver também Schoenberg., 2006, p.35).

2ª parte

Dá prosseguimento à 1ª parte, porém possui uma importância estratégica bem menor do que aquela, o que pode ser comprovado não só pela comparação entre suas frequências de ocorrência (comparar quadros 54 e 55), mas também pela observação do que acontece nas retomadas de T.P.[I-1] (sejam literais ou variadas): quase sempre a idéia é suficientemente resumida apenas pelo material da 1ª parte (mais precisamente, após ser exposta, a 2ª parte de T.P.[I-1] só retorna de maneira explícita no trecho entre as s-e's 98-101, ou seja, na sua reexposição “oficial”).

A 2ª parte de T.P.[I-1], ao contrário da 1ª, não estrutura-se homofonicamente, como forma “fechada”, obedecendo antes a uma configuração típica de idéia concebida para fins contrapontísticos (ou “aberta”): de fato, o trecho de atuação da 2ª parte é um território de densa textura polifônica, que se estende por três s-e's (3 a 5).

Exemplo 54 – tema T.P.[I-1] – 2ª parte (c.16-32)

O núcleo temático da 2ª parte de T.P.[I-1], que serve de base para as diversas imitações canônicas subseqüentes (e que se tornam mais cerradas, nas formas reta e invertida, durante a s-e 5), pode ser analisado como uma combinação de duas frases (numeradas como 5 e 6, dando prosseguimento à estrutura da 1ª parte): a primeira delas calcada sobre uma versão aumentada do motivo [i-4] (o que une “ideologicamente” as duas porções do tema), e a outra, seu complemento, baseado em dois novos motivos, [i-5] e [i-6]. O caráter digressivo da 2ª

parte, através do processo de liquidação¹²¹ do motivo [i-4], funciona para o tema, visto como um todo, tanto como codeta, quanto como ponte para a introdução do primeiro tema contrastante, que se lhe segue (T.S.[I-2]).

Quadro 55: características do tema T.P.[I-1] – 2ª parte

Parâmetros	a	b	c
Características	[i-4], [i-5], [i-6]	Parte I: 3, 4, 5, 14 Parte V: 98, 99, 100, 101 [2 Partes, 8 s-e's]	-

T.S.[I-2]

É o tema que encabeça a Subseção b da Seção Principal, trecho que tem como primordial função estabelecer contraste formal e harmônico em relação a T.P.[I-1].¹²²

Este tema tem, no contexto global do op.9, uma razoável importância, o que é comprovado principalmente por sua atuação durante a Parte III.¹²³

Exemplo 55 – tema T.S.[I-2] (c.32-38)

¹²¹ Segundo Schoenberg (1991, p.59), “liquidação [grifo original] é um processo que consiste em eliminar gradualmente os elementos característicos, até que permaneçam, apenas, aqueles não-característicos que, por sua vez, não exijam mais continuação. Frequentemente apenas resíduos permanecem, os quais têm pouco em comum com o motivo básico”.

Em outro texto o autor apresenta a liquidação também como um recurso eficaz na preparação de novos acontecimentos (Schoenberg, 1984, p. 288).

¹²² Uma visão mais abrangente da estrutura da Parte I será fornecida na continuação da abordagem macroformal, com os níveis 3 e 4.

¹²³ Ver Doran (2002, p.13-21) para comentários aprofundados sobre as relações de parentesco entre T.S.[I-2] e T.P.[I-1], somente descobertas por Schoenberg vários anos após sua composição, e explicitadas no ensaio *Heart and brain in music* (Schoenberg, 1984, p.58-61), escrito em 1946.

O tema TS.[I-2] se estrutura em quatro frases, numa disposição lógica e, de certa maneira, simétrica:

- frase 1 – é o enunciado principal do tema, caracterizando-se pela anacruse sobre o motivo [i-8], em salto descendente de sexta menor.¹²⁴ Segue-se um fragmento em colcheias que permite o apoio melódico-harmônico sobre o I grau da região harmônica à qual o tema é subordinado (Fá menor);
- frase 2 – após a reiteração do fragmento em colcheias, surge um importante elemento contrastante, o motivo rítmico sincopado [i-9] (que se desdobrará em inúmeras variantes no decorrer da obra), com contorno melódico ascendente. A frase conclui, após um salto também característico de nona, numa longa apogiatura descendente (ré-dó#);
- frase 3 – funciona como uma espécie de resposta variada à frase 2, descrevendo apropriadamente um contorno descendente. Fecha com apogiatura também descendente, desta vez preparada por um salto de menor extensão (quinta diminuta) e reduzida a apenas um tempo;
- frase 4 – apresenta o desfecho do tema, aqui como uma espécie de contração da idéia da frase 3, resumindo o motivo [i-9] por intensificação rítmica em seis semicolcheias (cuja importância adicional é preparar ritmicamente a entrada do relevante motivo [i-10], que se dá no final da s-e 7). A finalização mais uma vez é deixada a uma apogiatura descendente que, como na frase 3, é precedida por salto de quinta diminuta.

¹²⁴ Como já foi comentado, tal intervalo tem presença recorrente em diversos temas do op.9, o que, se não chega a dar-lhe *status* de motivo gerador (já que suas diversas aparições são tão disfarçadas por seus contornos rítmicos distintos e não relacionados e pelos contextos a que pertencem), ao menos não pode ser deixado na conta do acaso (ver as estruturas de T.P.[I-1], T.S.[I-2], T.S.[I-4], T.P.[I-2], T.S.[I-6], T.S.[I-7], T.S.[I-8], T.P.[II-2], T.S.[II-2], T.S.[IV-1] e T.S.[IV-2]).

Quadro 56: características do tema T.S.[I-2]

Parâmetros	a	b	c
Características	[i-8], [i-9]	Parte I: 6, 7 Parte III: 60, 63, 67, 87 Parte III: 107, 108 [3 Partes, 8 s-e's]	-

P.T.[I-2]

Surgindo como contraste a T.S.[I-2], o segundo prototema da Parte I tem como principal função preparar, a partir da introdução do motivo [i-10], a importante idéia de P.T.[I-4] (que só surgirá na s-e 17, durante a Transição), em relação à qual apresenta-se como uma espécie de embrião. A menor relevância formal de P.T.[I-2] é comprovada por seu emprego estritamente localizado, como se, após realizada sua tarefa primordial – isto é, transformar-se em P.T.[I-4] – deixasse de ter sentido sua permanência na obra no aspecto original. Mesmo para um prototema sua estrutura é bastante simples, quase “unicelular”, consistindo basicamente numa disposição de dois fragmentos semelhantes em contorno melódico e rítmico (com derivação direta de [i-10]) estruturado na dualidade proposta / resposta.



Exemplo 56 – prototema P.T.[I-2] (c.43)

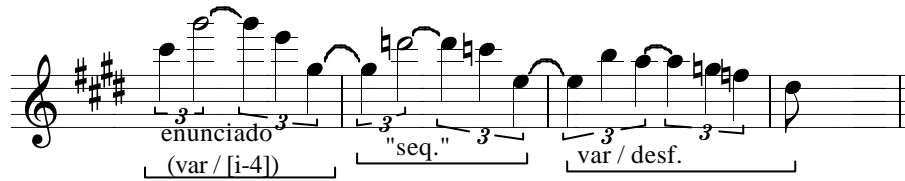
Quadro 57: características do prototema P.T.[I-2]

Parâmetros	a	b	c
Características	[i-10]	Parte I: 9, 10 [1 Parte, 2 s-e's]	Descendente: P.T.[I-4]

P.T.[I-3]

É o terceiro e último dos elementos que compõem a Subseção b da Seção Principal. Possui um caráter ao mesmo tempo cadencial e de preparação para a recapitulação de T.P.[I-

1] (intenção que é evidenciada pelo emprego de material “genético” aparentado ao tema principal, ao contrário dos anteriores T.S.[I-2] e P.T.[I-2], fortemente contrastantes).



Exemplo 57 – prototema P.T.[I-3] (c.50-53)

Estrutura-se de forma tripartite (assim como P.T.[I-2] apresenta conteúdo homogêneo, sem contrastes internos): um fragmento inicial, baseado em variação sincopada da aumentação de [i-4] (o que o liga propriamente à 2ª parte de T.P.[I-1]), seguindo-se uma seqüência não estrita (mas que obedece, em linhas gerais, à configuração original) num registro mais grave. Segue-se um desfecho como se fosse uma nova seqüência (só que desta vez mais livre), cujo contorno melódico descendente induz a resolução sobre o V grau da região tônica, na preparação que se segue ao retorno do tema principal.

Quadro 58: características do prototema P.T.[I-3]

Parâmetros	a	b	c
Características	[i-4]	Parte I: 11 Parte V: 108, 109 [2 Partes, 3 s-e's]	Ascendente: T.P.[I-1] (2ª p.)

T.S.[I-3]

Tema principal da Transição. Abstraído de sua função intrínseca, que é unir os pólos temáticos principal e secundário (portanto, num papel formal hierarquicamente inferior), trata-se de um dos mais relevantes temas de todo o op.9, o que é evidenciado principalmente no planejamento da Parte III, dentro da qual ocupa um lugar de grande destaque.¹²⁵

¹²⁵ Mahnkopf (1994) o considera, ao lado de T.P.[I-1], um dos *Hauptthemen* (temas principais) do op.9, devido ao tratamento que lhe é dado na Parte III.

The image shows a musical score for Example 58, consisting of two staves of music in G major (one sharp). The first staff contains the first two phrases: 'fr.1 (prop.)' and 'fr.2 (resp. deslocada metricamente)'. The second staff contains the last two phrases: 'fr.3 (liq.)' and 'fr.4 (desfecho)'. The music is written in a treble clef and features various rhythmic patterns and melodic lines.

Exemplo 58 – tema T.S.[I-3] (c.68-74)

Sua estrutura se baseia livremente no desenho de sentença,¹²⁶ com suas quatro frases em disposição simétrica: 1º membro, subdividido em proposta (frase 1) e resposta (frase 2), e complemento, composto por um breve “desenvolvimento” da idéia básica (frase 3) e pelo desfecho (frase 4).

Uma interpretação mais detalhada nos mostra o apurado senso de equilíbrio formal e economia de Schoenberg, pois todo o conteúdo do tema é extraído apenas de seu enunciado, sendo um excelente exemplo do uso da variação em desenvolvimento na construção temática.

¹²⁶ Segundo Schoenberg, a forma-padrão da sentença de oito compassos consiste em duas subdivisões principais, com quatro compassos cada: um primeiro membro, formado por um enunciado seguido de sua repetição variada (quase sempre numa estrutura em forma tônica / forma dominante) e seu complemento, no qual geralmente acontece um brevíssimo desenvolvimento das idéias apresentadas no enunciado, com desfecho cadencial (c.f. Schoenberg, 1991, p.47-105). Deve ser ainda acrescentado que Schoenberg considera a sentença como uma forma mais complexa e, portanto, artisticamente mais evoluída que o período, “pois ela não apenas afirma uma idéia, como também inicia [imediatamente] uma espécie de desenvolvimento” (ibid., p.59).

T.S.[I-3] desmembrado frase a frase:

fr.1 (prop.)

fr.2 (resp. deslocada metricamente e variada)

reformulação (troca de posições)

fr.3 (liq.)

redução + aumento

fr.4 (desf.)

seqüenciação

Exemplo 59 – derivações no tema T.S.[I-3]

Como se pode observar no ex.59, a construção do tema principal da Transição é singular: a seqüência de suas quatro frases parece obedecer a um planejamento de transformações progressivas, através de variação (os “algoritmos” dessas transformações são indicadas ao lado de cada seta).

Quadro 59: características do tema T.S.[I-3]

Parâmetros	a	b	c
Características	[i-9], [i-10], [i-14]	Parte I: 16, 17 Parte III: 63 (frag.), 67, 68, 69, 71, 72, 73, 74 Parte V: 90 [3 Partes, 11 s-e's]	-

P.T.[I-4]

Por seu posicionamento original na estrutura da Parte I, como segundo elemento do bloco da Transição e por sua função subjacente de servir como estágio intermediário de

elaboração entre o já conhecido P.T.[I-2] e T.S.[I-5] (um dos temas da Seção Conclusiva do movimento), este prototema aparenta de início não ser mais do que uma idéia de menor importância no contexto geral, com uso apenas localizado. No entanto, sua relevância é explicitada, como no caso de T.S.[I-3], por seu reaproveitamento nas grandes áreas de elaboração do op.9: a Parte III e a Parte V.

P.T.[I-4] não é apenas uma estrutura formal importante (ainda que trabalhe quase sempre em apoio a uma das idéias temáticas principais), mas também um dos mais destacados atores do processo de variação schoenberguiano: a própria linha evolutiva que parte de P.T.[I-2] (ou, sendo ainda mais específico, do motivo [i-10]) e chega a T.S.[I-5],¹²⁷ passando por P.T.[I-4], é um extraordinário exemplo disso.

Sua estrutura é, numa perspectiva estritamente fraseológica, bastante simples: da mesma forma que seus parentes diretos, baseia-se exclusivamente num *continuum* em semicolcheias originadas do motivo [i-10], mas uma leitura microscópica de seu conteúdo nos revela uma organização interna complexa.

Exemplo 60 – prototema P.T.[I-4] (c.74-75)

Como mostra o exemplo 60, podemos analisar P.T.[I-4] considerando três níveis de complexidade estrutural (assim como T.S.[I-3], embora com menor magnitude, P.T.[I-4] apresenta uma gênese baseada em variação progressiva):

¹²⁷ Ver a árvore genealógica dos temas (Anexo 1). A posição intermediária de P.T.[I-4] nessa linhagem nos dá a ilusão de ser ele um mero coadjuvante. Contudo, o fato de realmente funcionar como um estágio intermediário não implica *neste caso* uma atribuição formal de menor importância: na verdade, e os fatos futuros comprovarão, é *ele* o núcleo intencionado pela idéia motivico-temática apresentada na linha evolutiva (corroborando esta afirmação basta observar que, depois de alcançado, T.S.[I-5] é simplesmente excluído do repertório temático, e isto não só considerando o Desenvolvimento, como a própria Reexposição).

- O primeiro nível apresenta uma estrutura bastante simples, formada por uma única idéia, isenta mesmo da oposição fraseológica proposta / resposta existente em P.T.[I-2];
- O segundo nível mostra uma clara subdivisão em dois elementos X, compreendendo os dois primeiros tempos da idéia e Y os dois tempos e meio restantes.¹²⁸
- O terceiro nível apresenta a subdivisão de X e Y, cada qual com dois fragmentos de um tempo. A análise revela não só uma disposição simétrica de seus quatro elementos internos, como uma nítida linha derivativa: a partir do fragmento inicial (que é baseado no motivo [i-10]), os que se lhe seguem revelam um progressivo processo de transformação. Assim, X é completado por uma seqüência variada do fragmento-enunciado, na qual a terça maior descendente final é substituída por uma quinta diminuta ascendente. Já Y se inicia com uma inversão bem livre de [i-10] (que chamaremos, para efeito de análises futuras, de y), com uma seqüência também livre (isto é, mantendo apenas vagamente o contorno melódico) fechando simetricamente o bloco. Embora não seja neste momento necessário para a compreensão da estrutura do tema, o trecho que abrange o último fragmento em semicolcheias e seu apoio métrico sobre a colcheia subsequente receberá a denominação adicional Z, visando a análise mais aprofundada do processo de elaboração de P.T.[I-4] que acontece, como já foi mencionado, nas Partes III e V.

Quadro 60: características do prototema P.T.[I-4]

Parâmetros	a	b	c
Características	[i-10]	Parte I: 17, 18, 19 Parte III: 62, 63, 66 Parte V: 91, 103, 104, 105 [3 Partes, 10 s-e's]	Ascendente: P.T.[I-2] Descendente: T.S.[I-5]

¹²⁸ Ao contrário do que acontece habitualmente com frases num nível inicial de estruturação, a fronteira entre X e Y não pode ser percebida auditivamente. Isto, no entanto, não significa que a delimitação formal apresentada seja arbitrária: ela resulta do agrupamento por semelhanças de seus elementos internos.

T.S.[I-4]

O terceiro tema da Transição, de atuação específica e localizada, é o menos importante dos três que formam o bloco, apresentando em relação às idéias anteriores um certo caráter episódico, que funciona como contraste.

Exemplo 61 – tema T.S.[I-4] (c.75-78)

Sua estrutura interna é relativamente simples, consistindo numa frase-enunciado e, como resposta, sua reiteração em posição métrica deslocada, com a terminação dirigindo-se a um registro mais agudo.

Quadro 61: características do tema T.S.[I-4]

Parâmetros	a	b	c
Características	[i-14]	Parte I: 18 Parte V: 103 [2 Partes, 2 s-e's]	-

T.P.[I-2]

É o tema central da Seção Secundária, o segundo em importância do movimento considerando apenas o critério formal.¹²⁹

Provavelmente rendendo uma homenagem ao que a tradição clássica recomenda para o segundo tema de um movimento em forma-sonata, T.P.[I-2] tem o contrastante caráter lírico, o que é sublinhado pela brusca redução no andamento, pelo instrumento escolhido para sua apresentação (o primeiro violino) e pela indicação expressiva *sehr gesanglich* (muito cantável).

¹²⁹ A determinação da importância absoluta de um tema também depende de outros critérios, principalmente de sua recorrência nas áreas de elaboração (isto é, no Desenvolvimento e no Finale).

O acompanhamento escolhido acentua a natureza homofônica do tema (o que, por si só, também representa um expressivo contraste em relação às texturas anteriores), cuja complexa estrutura formal, num nível equivalente à de T.P.[I-1] e T.S.[I-3], molda-se à arquitetura básica de sentença.

(espécie de sentença)
1º mbr.

fr.1 (enunciado) fr.2 (contr.) fr.3 (eco da fr.2) fr.4 (compl.)

[i-16] (= var / [i-5]) [i-17] (= var / [i-14]) rep. [i-2] [i-18] (= var / [i-17])

variação

fr.5 (eco deslocado) fr.6 (var. / fr.2)

[i-17]

Exemplo 62 – tema T.P.[I-2] (c.84-91)

Análise fraseológica:

- frase 1 – representa o enunciado do tema que, como já foi comentado na análise motívica, é aparentado ao fragmento inicial do tema principal. A frase é fechada por uma apogiatura descendente (o que remete significativamente, ainda que de forma remota, ao procedimento construtivo de T.S.[I-2]).
- frase 2 – apresenta a idéia-núcleo do tema, baseada no motivo [i-17].
- frase 3 – trata-se da repetição enfática da frase 2, em posição métrica deslocada (ou como uma espécie de eco), à qual é acrescentado um desfecho ritmicamente derivado do motivo [i-2].¹³⁰
- frase 4 – inicia a segunda metade da sentença (ou complemento), desenvolvendo o material da parte inicial: além do mais evidente, o motivo [i-18] (derivado diretamente de

¹³⁰ Seria também possível interpretar as frase 2 e 3 como formadoras de um único bloco, em oposição à frase inicial, tendo em vista as extensões de cada idéia.

[i-17]), o contorno rítmico aumentado do motivo [i-2] pode ser observado na apogiatura que fecha a frase (menção indireta à frase 1).

- frase 5 – nada mais é do que um novo eco deslocado metricamente, em relação ao final da frase 4, de maneira a destacar a apogiatura ré-dó#, que ganha aqui, no entanto, o apoio adicional sobre o acorde do I grau da região na qual o tema é apresentado (Lá maior).
- frase 6 – conclui o tema como uma espécie de retomada da frase 2 (vale a pena mencionar que as três notas iniciais do motivo [i-17] são as mesmas nas frases 2, 3 e 6: sol#-lá-si). O desfecho é deixado para o marcante intervalo de trítono descendente si-fá.

Quadro 62: características do tema T.P.[I-2]

Parâmetros	a	b	c
Características	[i-2], [i-16], [i-17], [i-18]	Parte I: 21, 23, 30 Parte III: 61, 64, 65 Parte V: 92, 93, 110, 111 [3 Partes, 10 s-e's]	Descendente: T.S.[I-6]

P.T.[I-5]

Espécie de elemento temático contrastante dentro da Seção Secundária, apresenta-se como um verdadeiro contra-sujeito na recapitulação variada de T.P.[I-2] que acontece na s-e 23 (a combinação de ambas as idéias faz mudar a textura circundante do tema, em relação aos eventos da s-e 21, de homofônica para polifônica).¹³¹



Exemplo 63 – prototema P.T.[I-5] (c.96-97)

¹³¹ A catalogação da idéia de P.T.[I-5] como tema (ou melhor, como prototema) é por certo polêmica e, portanto, passível de contestação. Embora Berg (1993, anexo) a considere derivada do material central da segunda frase de T.S.[I-2] – portanto um motivo variado –, julgamos que o contexto especial no qual a idéia se apresenta e a forte personalidade que assume (o que pode ser devidamente reconhecido através da audição do trecho) conferem-lhe prontamente um *status* de tema autônomo, ainda que de menor importância.

A estrutura de P.T.[I-5] é bastante simples, limitando-se a uma frase com extensão de dois tempos, de contorno descendente e ritmicamente calcado sobre o motivo [i-9]-a', seguida de sua reiteração oitava abaixo que, no entanto, conclui de maneira diferente.

Quadro 63: características do prototema P.T.[I-5]

Parâmetros	a	b	c
Características	[i-9]-a'	Parte I: 23, 29 Parte V: 92, 93 [2 Partes, 4 s-e's]	Ascendente: T.S.[I-2]

T.S.[I-5]

T.S.[I-5] surge simultaneamente aos temas T.S.[I-6] e T.S.[I-7], formando o bloco inicial da Seção Conclusiva. Como já foi mencionado, T.S.[I-5] é ligado diretamente a P.T.[I-4] e, embora seja cronologicamente o ponto final da linhagem iniciada com o motivo [i-10], não é o seu produto mais importante: sua função como um dos temas conclusivos do movimento parece ser, à maneira do que acontece tradicionalmente, resumir aspectos motivico-temáticos das idéias principais expostas (o que acontece no presente caso, em relação ao segundo tema da Transição). Tem quase três vezes a extensão da idéia na qual é baseado – P.T.[I-4] –, o que, no entanto, é decorrência de razões práticas: a apresentação em triplo contraponto de T.S.[I-5], T.S.[I-6] e T.S.[I-7] em três entradas sucessivas (s-e's 27, 28 e 29) torna necessário que os três temas tenham idênticas extensões, o que nos faz concluir que o aumento no número de tempos de T.S.[I-5] em relação a P.T.[I-4] é fruto de um crescimento meramente vegetativo, sem representar qualquer aumento de complexidade interna. De fato, como mostra o exemplo 64, a estrutura de T.S.[I-5] não apresenta elementos novos a partir de derivação dos fragmentos básicos (comparar com a análise de P.T.[I-4]): sua maior extensão se deve menos à variação do que à seqüenciação (mesmo o novo símbolo analítico empregado

– W – resulta apenas de uma nova ordenação dos fragmentos básicos e não de uma transformação mais profunda).¹³²

Exemplo 64 – tema T.S.[I-5] (c.113-116)

Quadro 64: características do tema T.S.[I-5]

Parâmetros	a	b	c
Características	[i-10]	Parte I: 27, 28, 29 [1 Parte, 3 s-e's]	Ascendente: T.S.[I-2]

T.S.[I-6]

De maneira análoga a T.S.[I-5], T.S.[I-6] evoca uma importante idéia temática já surgida, T.P.[I-2]. O parentesco é estabelecido pela frase inicial, no que se refere aos contornos melódico e, principalmente, rítmico: embora as relações intervalares não sejam inteiramente idênticas, a derivação do tema lírico é claramente percebida.

Exemplo 65 – tema T.S.[I-6] (c.113-116)

¹³² Berg (e, conseqüentemente, Dale e Mahnkopf) não faz distinção entre P.T.[I-4] e T.S.[I-5], que considera serem partes de uma mesma idéia.

À frase-enunciado, após o fragmento inicial derivado de [i-16], segue-se um grupo de colcheias (observar o emprego dos intervalos de quarta justa e de sexta menor), num caminho diferente em relação ao da primeira frase de T.P.[I-2]. Surge, então, uma espécie de resposta com idêntico contorno básico (embora o desenho intervalar não seja literalmente mantido) que, por não ser firmemente conclusiva, exige um desfecho, também em colcheias, baseado no fragmento correspondente das frases anteriores.

Quadro 65: características do tema T.S.[I-6]

Parâmetros	a	b	c
Características	[i-16]	Parte I: 27, 28, 29 [1 Parte, 3 s-e's]	Ascendente: T.P.[I-2]

T.S.[I-7]

O terceiro tema é o menos importante do bloco (é o único ao qual não é associada nenhuma outra idéia temática), sendo inteiramente subordinado aos outros dois.



Exemplo 66 – tema T.S.[I-7] (c.113-116)

Construído quase por inteiro em colcheias num contorno escalar em forma de “v”, obedece a uma estrutura fraseológica bastante semelhante à de T.S.[I-6], com proposta, resposta e desfecho.

Quadro 66: características do tema T.S.[I-7]

Parâmetros	a	b	c
Características	-	Parte I: 27, 28, 29 [1 Parte, 3 s-e's]	-

T.S.[I-8]

É o tema da segunda parte da Seção Conclusiva. Em relação aos três outros que formam o primeiro bloco possui maior relevância, que é evidenciada por seu reaproveitamento na preparação da Seção da Coda, na Parte V. T.S.[I-8], que na verdade é peculiarmente um tema de “dupla face” (isto é, em várias de suas aparições associa-se em contraponto a um contra-sujeito que lhe é rítmica e motivicamente complementar),¹³³ evoca o tema principal do op.9 através de variação do motivo [i-4], confirmando o procedimento tradicional, empregado também em T.S.[I-5] e T.S.[I-6]: fazer nas seções conclusivas referências a idéias temáticas importantes.

Exemplo 67 – tema T.S.[I-8] (c.123-125)

Sua estrutura é simples: duas frases na disposição de proposta e resposta, com a segunda delas constituindo uma dupla de seqüências variadas e reduzidas em relação à primeira.

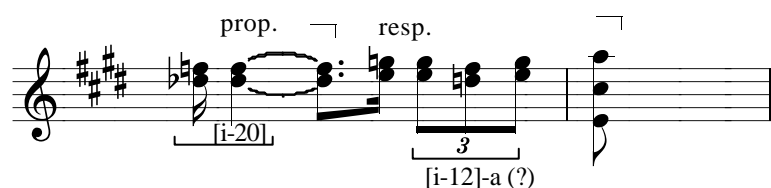
Quadro 67: características do tema T.S.[I-8]

Parâmetros	a	b	c
Características	[i-4]	Parte I: 30 Parte V: 110, 111, 113, 114 [2 Partes, 5 s-e's]	-

¹³³ T.S.[I-8] apresenta-se sem o contra-sujeito apenas nas s-e's 113 e 114.

P.T.[I-6]

Espécie de continuação natural de T.S.[I-8], P.T.[I-6], representa a terceira e última parte da Seção Conclusiva. De curta extensão e bastante simples estruturalmente, possui um caráter cadencial que é ainda mais enfatizado por sua imediata repetição e pelas várias liquidações subseqüentes, que preparam apropriadamente o retorno do tema principal. O núcleo de sua idéia apóia-se no intervalo harmônico de quinta justa, dó-sol, com contorno rítmico baseado no motivo [i-2].



Exemplo 68 – prototema P.T.[I-6] (c.127-128)

Como todo prototema, apresenta estrutura esquemática: uma única frase que, no entanto, pode ser subdividida entre proposta e resposta.

Quadro 68: características do prototema P.T.[I-6]

Parâmetros	a	b	c
Características	[i-2]	Parte I: 31 Parte V: 111, 112 [2 Partes, 3 s-e's]	-

Parte II

T.P.[II-1]

No tema principal da Seção 1 (Scherzo) da Parte II o cromatismo, como um dos principais elementos estruturais do op.9, impõe-se definitivamente. Ao contrário dos temas até aqui analisados, nos quais o movimento cromático aparece esparsamente e localizado, originado do contexto harmônico, aqui ele passa a ser o centro da própria idéia. Fora da Parte

II, T.P.[II-1] é retomado em alguns trechos do Desenvolvimento (contudo, não é recapitulado na Parte V, assim como nenhum outro tema da Parte II).

Exemplo 69 – tema T.P.[II-1] (c.160-170)

Sua estrutura formal é baseada livremente na arquitetura do período:¹³⁴

- antecedente: é formado por duas frases. Na frase 1 é apresentado o enunciado principal, com movimento cromático ascendente entre as notas láb e sib. Segue-se o elemento contrastante, a frase 2, na qual a reiteração do motivo [ii-4] funciona como uma espécie de mola, acumulando “energia” e preparando o impulso para a próxima frase;
- conseqüente: subdividido em três frases, inicia-se com uma retomada variada do enunciado, na qual o movimento cromático ascendente (que acontece nos segundos tempos de cada compasso entre as notas si e dó#) é disfarçado pelos saltos de nona menor descendente (motivo [ii-5]) dó-si e ré-dó#. Segue-se, como compensação aos dois movimentos ascendentes, uma descida cromática entre ré e sib, que é subdividida entre as frases 4 e 5. A frase 4 pode ser considerada uma espécie de resposta invertida e reduzida

¹³⁴ A forma-padrão do período com oito compassos, de acordo com Schoenberg, apresenta uma subdivisão binária entre antecedente (compassos 1-4) e conseqüente (5-8), normalmente separados por uma curta cesura. O antecedente consiste em um enunciado seguido de breve contraste (dois compassos cada). O conseqüente inicia-se com uma repetição do enunciado (mais raramente, uma variação), à qual se segue o desfecho cadencial (2+2 compassos). Período e sentença são, portanto, basicamente distintos na *posição* em que se dá a retomada do enunciado: imediatamente, no caso da sentença (seguinte-se sua elaboração) ou após a apresentação do contraste, no período. (c.f. Schoenberg, 1991, p.47-105).

da frase 3 (a grosso modo, um “quase-espelho” de seu segundo compasso, com a sétima maior ascendente dó-si claramente opondo-se à nona menor descendente ré-dó#). A frase 5, completando a descida, funciona como desfecho do tema, em substituição à cadência convencional.

Quadro 69: características do tema T.P.[II-1]

Parâmetros	a	b	c
Características	[ii-3], [ii-4], [ii-5]	Parte II: 38, 39, 43, 48, 49, 50, 54, 55 Parte V: 60, 61, 71, 72 [2 Partes, 12 s-e's]	-

T.P.[II-2]

O tema principal da Seção 2 (Trio), com área de atuação restrita à própria Parte II, apresenta-se como uma típica pequena forma ternária, com as Subseções regulamentares a-b-a',¹³⁵ sendo talvez o caso, entre os diversos temas da *Sinfonia*, que mais se aproxima do modelo clássico.

Ao contrário do que costuma acontecer em scherzos tradicionais, o tema do Trio não é nitidamente contrastante ao tema do Scherzo, em relação ao material empregado.¹³⁶ Na verdade, ambos são aparentados, embora indiretamente: tanto o principal conteúdo de T.P.[II-2] (o motivo [ii-8]) quanto um dos elementos do acompanhamento de T.P.[II-1] (o primeiro ostinato, baseado em [ii-1]) derivam diretamente do motivo [i-22], que apresenta-se, na Ponte que antecede a Parte II, como uma verdadeira célula-tronco de grande parte da substância temática desse movimento.

¹³⁵ Segundo Schoenberg, na forma-padrão da pequena forma ternária a subseção principal (a) pode ser um período ou uma sentença (oito compassos), sendo seguida por uma subseção contrastante (b), em geral curta e composta por seqüências sobre um enunciado ambientado em uma região harmônica vizinha à principal. A recapitulação da subseção principal (a') tem a extensão normalmente abreviada. (c.f. Schoenberg, 1991, p.151-68).

¹³⁶ No entanto, os contrastes tão necessários para a diferenciação entre scherzo e trio existem, como abordaremos oportunamente.

The image displays three staves of musical notation for Example 70. The first staff, labeled (a), is in treble clef and 2/2 time, divided into 'período ant.' and 'contraste'. The second staff, labeled (b), is in treble clef and contains 'cons.' and 'tr' markings, with a note '(fragmento idêntico ao ant.)' and 'var / [ii-8]' and 'var / [ii-10]' annotations. The third staff, labeled (a'), is in bass clef and contains 'tr' markings and a note '(frag. 1 idêntico ao ant.)' and '"seq" 2M ab.' annotation.

Exemplo 70 – tema T.P.[II-2] (c.200-215)

Análise fraseológica:

- Subseção a: estrutura clássica de período:
 - antecedente: subdividido em enunciado (baseado no motivo [ii-8]) e contraste (o movimento descendente em mínimas do motivo [ii-10], que compreende também o característico trinado), que funciona como clara pontuação fraseológica (a cesura).
 - conseqüente: também bipartido, segue-se a uma repetição do enunciado do antecedente (como acontece em períodos típicos) um novo desfecho (igualmente baseado em [ii-10]), que prepara a entrada da subseção central;
- Subseção b: o foco melódico se transfere para a região grave e resume-se a uma frase que combina de maneira simultaneamente variada e concentrada os elementos principais da Subseção a (os motivos [ii-8] e [ii-10]), seguida por uma seqüência não literal a intervalo de segunda descendente;
- Subseção a': conformando-se também ao procedimento clássico na construção de pequenas formas ternárias, é uma recapitulação abreviada da Subseção a, na qual a

repetição da frase-enunciado é seguida por um desfecho definitivo, com cadência autêntica.

Quadro 70: características do tema T.P.[II-2]

Parâmetros	a	b	c
Características	[ii-8], [ii-10]	Parte II: 46, 47, 54, 55 [1 Parte, 4 s-e's]	-

T.S.[II-1]

Tema de caráter episódico, originado na porção final da Seção 3 (Desenvolvimento) da Parte II (em trecho que prepara a reexposição dos temas principais), é também resultante, em relação à dimensão rítmica, da mesma “sopa genética” criada a partir do motivo [i-22], embora alusões a elementos do tema do scherzo também surjam de maneira mais subliminar: o movimento cromático descendente dó-si-sib, derivado do motivo [ii-3], e os saltos ascendentes nos finais das frases 3 e 4, aparentados ao intervalo de nona do motivo [ii-1].

(espécie de sentença)
1º mbr.

fr.1 (conexão)..... fr.2 (rep. var. da fr.1) fr.3

var / [ii-8]

compl.

7M 5+ 8 7°

prop. resp. (aumento da tensão)

Exemplo 71 – tema T.S.[II-1] (c.237-243)

A estrutura de T.S.[II-1] é de sentença simples:

- 1º membro: subdividido em enunciado (frase 1) e repetição (frase 2), com uma conexão entre ambos;

- complemento: como acontece tradicionalmente, trata-se de uma espécie de desenvolvimento do material do 1º membro da sentença, ao qual é incorporado o elemento derivado de [ii-1]. As frases 3 e 4 dispõem-se na estrutura de proposta e resposta, porém não com em arco conclusivo como é habitual: o aumento da extensão dos saltos ascendentes que as finalizam (respectivamente, de quinta aumentada e de sétima diminuta) faz, ao contrário, com que a tensão melódico-harmônica aumente, deixando uma espécie de conclusão em aberto, a partir da qual segue-se um breve trecho digressivo-liquidante a partir desses mesmos saltos, como codeta da Seção.

Quadro 71: características do tema T.S.[II-1]

Parâmetros	a	b	c
Características	[ii-1], [ii-3], [ii-8]	Parte II: 52, 53 [1 Parte, 2 s-e's]	Antecedente: T.P.[II-2]

Parte IV

T.S.[IV-1]

É o tema que introduz a idéia principal do movimento, T.P.[IV-1].¹³⁷ Reaparece em mais um trecho do Adágio (s-e 83) e, inesperadamente, num episódio da Parte V, variado por aumentação (s-e 106).

The musical notation shows a single staff in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of three phrases: 'fr.1 (prop.)' with a bracketed interval of [iv-1] below it; 'fr.2 (resp.)' with a bracketed interval of 'seq' below it; and 'fr.3' with a 6m interval marked above it. The notation includes various note values and rests, ending with a double bar line.

Exemplo 72 – tema T.S.[IV-1] (c.378-381)

¹³⁷ Na classificação de Berg (1993, anexo) ambos os temas formam uma só unidade temática que recebe o número 21.

T.S.[IV-1] apresenta-se no registro agudo do primeiro violino, tendo uma estrutura de relativa simplicidade, subdividida em três frases: a primeira delas compreende o enunciado, cujas principais características são o salto inicial de oitava descendente e o ritmo sincopado (derivado remotamente do motivo [i-9]). É justaposta à segunda frase, uma seqüência não literal, à guisa de resposta. A frase final (na verdade, um breve fragmento de apenas três notas) atua como desfecho melódico e harmônico do tema (é quando ocorre por fim a resolução sobre o I grau da nova região harmônica: Sol maior).

Quadro 72: características do tema T.S.[IV-1]

Parâmetros	a	b	c
Características	[iv-1]	Parte IV: 79, 83 Parte V: 106 [2 Partes, 3 s-e's]	-

T.P.[IV-1]

Tema principal do Adágio, tem também um certo papel de destaque dentro do Finale (o que o posiciona entre os principais temas do op.9, no planejamento schoenberguiano). De caráter essencialmente homofônico (como T.P.[I-2]), é aparentado a T.S.[I-1], o que se nota principalmente por sua anacruse em movimento cromático descendente sobre o motivo [i-2], sua mais forte característica.

(sentença)
1º mbr.

Exemplo 73 – tema T.P.[IV-1] (c.382-385)

Estrutura-se como sentença:

- 1º membro: subdividido em enunciado (frase 1) e repetição variada (frase 2). Nas três apresentações completas do tema apresenta-se inalterado.

- complemento: em cada uma das três apresentações que realiza durante o Adágio o complemento apresenta caminhos distintos: enquanto as duas primeiras mantêm entre si uma certa semelhança de contorno, divergindo apenas no desfecho, a terceira é inteiramente reformulada. Considerando a primeira entrada como a “oficial” (e, conseqüentemente, as demais como suas variantes), observamos que o complemento subdivide-se em duas frases: frase 3, que se inicia também em anacruse, como digressão do material do enunciado e frase 4, como desfecho do tema.

Quadro 73: características do tema T.P.[IV-1]

Parâmetros	a	b	c
Características	[i-2]	Parte IV: 80, 82, 84, 89 Parte V: 91, 102, 104, 105, 106, 107 [2 Partes, 10 s-e's]	Antecedente: T.S.[I-1]

T.P.[IV-2]

O tema da Seção Secundária do Adágio representa em relação a T.P.[IV-1] um forte contraste: além do aumento de densidade polifônica que desencadeia por sua própria natureza contrapontística, a estrutura de seus motivos constituintes, que apropriadamente formam a principal fonte de material para as diversas linhas de acompanhamento, gera um aumento na intensidade rítmica geral, criando um crescendo gradual que visa introduzir o último movimento.

The image shows two staves of musical notation in G major. The first staff contains two phrases: 'fr.1' and 'fr.2'. 'fr.1' is marked with '[iv-4]'. 'fr.2' is marked with 'var / [iv-4]' and 'reiteração'. The second staff contains 'fr.3', marked with '[iv-5]' and '[iv-6]'. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values and accidentals.

Exemplo 74 – tema T.P.[IV-2] (c.415-419)

Este tema, por sua natureza polifônica, segue uma lógica estrutural um tanto diferente dos casos anteriores, sem simetrias internas e sem constituir um arco melódico “fechado”. São três frases de extensões diferentes: as duas primeiras formam uma unidade (a frase 2, sendo uma espécie de reiteração variada do elemento final da frase 1, não deixa de ter um caráter de resposta a esta, mesmo com menor duração). Esse bloco é então fortemente contrastado pela frase 3, que introduz os motivos de semicolcheias que desencadearão o aumento geral de intensidade rítmica.

Quadro 74: características do tema T.P.[IV-2]

Parâmetros	a	b	c
Características	[iv-4], [iv-5], [iv-6]	Parte IV: 86, 87, 88, 89 Parte V: 90 [2 Partes, 5 s-e's]	-

T.S.[IV-2]

Tem função análoga a de um tema conclusivo, iniciando um breve trecho em que a idéia central da Seção (da qual é diretamente derivado)¹³⁸ é liquidada.

Não reaparece na Parte V.

sentença (esquemática)

"1º mbr."

"prop." "resp." "frag. 1" "compl."

(trecho baseado livremente em [iv-4])

frag. 2 (reminiscência da fr. 3 de T.P.[IV-2])

Exemplo 75 – tema T.S.[IV-2] (c.426-428)

Apesar da curta duração, podemos considerar que T.S.[IV-2] possui uma estrutura que lembra uma sentença de proporções reduzidas:

¹³⁸ Na verdade, T.S.[IV-2] aparenta ser uma espécie de variação por contração de T.P.[IV-2].

- 1º membro - uma única frase, subdividida em dois fragmentos organizados como proposta e resposta (derivados de [iv-4]).
- Complemento - também em dois fragmentos: o primeiro relacionado aos elementos do 1º membro, e o segundo ao material contrastante, relacionado à frase 3 de T.P.[IV-2]). A observação detalhada do trecho em semicolcheias revela um movimento quase escalar descendente, “camuflado” pelas nonas fá#-mi e lá-sol.

Quadro 75: características do tema T.S.[IV-2]

Parâmetros	a	b	c
Características	[iv-4], [iv-5]	Parte IV: 88,89 [1 Parte, 2 s-e's]	Antecedente: T.P.[IV-2]

Classificação dos temas

Baseados nas funções formais dos temas apresentados e em suas recorrências dentro das Partes III e V, é possível, de maneira análoga ao que foi feito para os motivos, estabelecer uma catalogação que os posicione hierarquicamente dentro da obra. São as seguintes as classes propostas:

- 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].

As três primeiras categorias representam os temas principais da *Sinfonia de Câmara*, nos quais se baseia quase toda a elaboração de maior monta (Partes III e V). Destes temas,

como se pode ver, apenas T.P.[IV-1] não é originário da Exposição. Nas duas últimas categorias posicionam-se o que poderíamos chamar de temas de apoio aos principais.¹³⁹

Tendo empreendido este estudo aprofundado sobre os motivos e temas da *Sinfonia*, compreendendo suas descrições, inter-relacionamentos e suas posições hierárquicas na estrutura da obra, podemos apropriadamente retornar à análise macroformal, com a abordagem do terceiro e do quarto níveis estruturais.

¹³⁹ Mahnkopf (1994, p.73) é, entre os diversos autores aqui considerados, o único que também, de alguma maneira, divide os temas do op.9 de acordo com suas importâncias e estruturas internas. O autor considera “formas [no sentido de idéia temática] de tipo secundário” (“Gestalten sekundäre Art”), em sua terminologia (oriunda da análise de Berg), os temas de números 5 (ou seja, T.P.[I-1] - 2ª parte), 7 (P.T.[I-3]), 9 (P.T.[I-4]), 10 (T.S.[I-4]), 12 (T.S.[I-6]), 13 (T.S.[I-8]), 14 (P.T.[I-6]) e 19 (T.S.[II-1]). Essa classificação coincide, em linhas gerais, com a do presente trabalho, já que quase todos os temas citados encontram-se também nas nossas duas categorias hierárquicas mais baixas (“temas de média importância local” e “temas de pequena importância local”). No entanto, a inclusão de P.T.[I-4] na classificação de Mahnkopf causa surpresa pela grande importância que esse prototema assume no desenrolar da obra. O autor, atendo-se principalmente a características construtivas, como extensão e estrutura – chegando a afirmar que todos os temas mencionados possuem uma espécie de “morfologia unicelular rítmica” (“ritmisches Unimorphie”), o que não se aplicaria a diversos deles – acaba assim por desconsiderar os pesos estratégicos de cada idéia.

II.3 – Macroforma (2ª parte)

II.3.1 – Terceiro nível estrutural

Quadro 76: terceiro nível estrutural

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

O detalhamento do esquema formal das cinco Partes do op.9, apoiado pelas informações referentes aos motivos e temas, permite-nos visualizar novas estruturas (ou o interior das estruturas já determinadas pelos níveis anteriores). A partir de agora, a análise, que passa a ser apresentada em tópicos, exigirá o acompanhamento dos eventos musicais

escritos em pauta. Para isso, cada passagem estruturalmente delimitada e comentada no texto será relacionada ao trecho correspondente da “short score” (a partir deste ponto, abreviada pela sigla SC) que se encontra devidamente analisada no Anexo 2 desta dissertação.

Tratando especificamente dessa nova abordagem analítica, tornam-se necessárias as seguintes observações:

- a) Para facilitar a leitura comparativa, é sempre fornecida a localização exata de cada trecho musical referido (por meio do número da seção de ensaio em que se inicia e, nos casos onde uma maior precisão seja necessária, dos números de compasso inicial e final);
- b) Com o intuito de facilitar o acompanhamento da análise, os comentários do texto objetivam o entendimento, antes de tudo, macroformal, com o exame das funcionalidades das estruturas, em suas diversas subdivisões e mútuas referências. As designações detalhadas de temas e motivos (íntegros, variados ou fragmentados), bem como de seus inter-relacionamentos (em todas as maneiras possíveis) são preferencialmente apresentadas na SC, e não no texto.

Passemos, portanto, para a análise do terceiro nível de estruturação, na seqüência cronológica das seções/partes apresentadas no quadro 76.

Parte I

Introdução (s-e's 0-1) – subdivide-se em duas partes:

- 1ª parte (s-e 0 / c. 1-4): apresentação vertical de P.T.[I-1], como membro inicial da cadência enriquecida em direção ao I grau de Fá maior.
- 2ª parte (s-e 1 / c. 5-9): pode ser, por sua vez, subdividida em três segmentos: (a) entrada da versão horizontal (e “oficial”) de P.T.[I-1]; (b) três apresentações em seqüência descendente do motivo [i-2] sob tríades aumentadas e (c) entrada de T.S.[I-1] (o tema

cadencial, segundo Berg), que prepara, sobre o V grau da região tônica, a apresentação do tema principal da *Sinfonia*. Em diálogo com o tema cadencial é introduzido o motivo [i-3] (no registro grave), seguido de duas repetições em padrão métrico ternário, com a segunda delas tornando-se a anacruse de T.P.[I-1].

Seção principal (s-e's 3-15) – o terceiro nível macroformal nos revela que a seção principal da forma-sonata, que normalmente resume-se a um único tema, é, no op.9, representada por uma extensa estrutura ternária, a-b-a'. A Subseção *a* forma o bloco principal (com T.P.[I-1], 1ª e 2ª partes), a Subseção *b* apresenta uma passagem central contrastante (abrangendo os temas T.S.[I-2], P.T.[I-2] e P.T.[I-3]) e a Subseção *a'* a recapitulação variada (e reduzida) da Subseção *a*. Devido ao fato de essa estrutura ternária da Seção Principal poder ser ainda subdividida, deixaremos o aprofundamento de sua análise para o quarto nível estrutural.

Transição (s-e's 16-20) – subdividida em três partes:

- 1ª parte (s-e's 16-17 / c. 68-74): forma o enunciado principal, com a apresentação de T.S.[I-3]. A linha de acompanhamento mais importante apresenta uma figuração estática em quiálteras (sobre o motivo [i-12]). No trecho correspondente ao complemento do tema (s-e 17) as respostas baseadas no motivo [i-10] preparam a entrada de P.T.[I-4]. Este surge desacompanhado, após uma pausa geral brusca (c. 74), permanecendo pelo restante da Transição (tanto em versão integral quanto fragmentada);
- 2ª parte (s-e 18 / c. 74-78): trata-se de um breve contraste de caráter episódico, introduzido por T.S.[I-4]. P.T.[I-4] é representado por duas intervenções fragmentadas e deslocadas metricamente;
- 3ª parte (s-e's 19-20 / c. 78-83): funciona como uma espécie de desfecho, no qual observamos um processo digressivo baseado no fragmento final de T.S.[I-4], o embrião do motivo [i-14] (que, como mencionado, antecipa motivos importantes de T.P.[I-2]: [i-17] e

[i-18]). Versões desse fragmento são combinadas contrapontisticamente com imitações sequenciais de P.T.[I-4], num crescendo de intensidade e densidade que funciona como uma conclusão eficaz para a Seção de Transição.¹⁴⁰ Tal desfecho acontece efetivamente no início do c. 82, com uma firme pontuação geral. No compasso seguinte, como preparação para a entrada de T.P.[I-2], surge sua principal linha de acompanhamento (as síncofes do motivo [i-15]) sobre uma descida cromática no registro mais grave.

Seção Secundária (s-e's 21-26) – ao contrário da Seção Principal (cujo conteúdo abrange quatro idéias temáticas), a Seção Secundária da *Sinfonia* é baseada num único tema, o lírico T.P.[I-2], cuja apresentação se dá sobre uma clara e transparente textura homofônica, na 1ª parte da Seção. Na 2ª parte acontece uma recapitulação variada e reduzida do tema, agora em ambiente francamente polifônico, dentro do qual serve de inspiração para imitações canônicas (não estritas), em contraponto com a idéia temática P.T.[I-5]. A 3ª parte tem função de codeta da Seção Secundária (assim como o que aconteceu em relação à Seção Principal, todo o detalhamento da Seção Secundária será apropriadamente realizado no quarto nível estrutural, já que ainda admite subdivisões).

Seção Conclusiva (s-e's 27-32) – subdivide-se em quatro partes:

- 1ª parte (s-e's 27-29 / c. 113-123): área de atuação simultânea, em triplo contraponto, dos temas T.S.[I-5], T.S.[I-6] e T.S.[I-7] (análise em detalhes no quarto nível estrutural);
- 2ª parte (s-e 30 / c. 123-127): consiste num enunciado de dois compassos, no qual se dá a apresentação do tema T.S.[I-8] em combinação com uma variante harmonizada do fragmento inicial de T.P.[I-2], seguindo-se uma repetição com inversão de posição das

¹⁴⁰ Tem aproximadamente, guardadas as proporções, o mesmo papel da cadência de afirmação na região dominante em transições clássicas.

- vozes (e, conseqüentemente, troca de instrumentos).¹⁴¹ É digno de menção neste último trecho a presença de uma versão variada do motivo [i-13] contribuindo para o adensamento da textura (c. 125-126);
- 3ª parte (s-e 31 / c. 127-132): entrada da última idéia temática da Parte I, P.T.[I-8] que, como já foi mencionado, cria um enérgico desfecho através de um rápido processo de liquidação, assemelhando-se ao que ocorre tradicionalmente nas finalizações de movimentos em forma-sonata;
 - 4ª parte (s-e 32 / c. 133-135): chega a ser quase uma surpresa depois da finalização anterior, tão incisiva: na verdade o trecho parece mais pertencer à estrutura seguinte – a recapitulação do tema principal –, do que propriamente ser parte integrante da Seção Conclusiva, já que é uma nítida retomada (variada e compactada) da 2ª parte da Introdução (c.6-9), incluindo mesmo uma variação do tema cadencial T.S.[I-1].

Recapitulação do tema principal (s-e's 33-34 / c. 136-148) – a “surpresa” causada pela inesperada reapresentação da primeira parte de T.P.[I-1]¹⁴² não é a única do trecho: uma brusca modulação quebra a expectativa de sua continuidade (em direção à 2ª parte do tema), levando a uma codeta, livremente baseada na frase 3 de T.P.[I-1]. A intenção de Schoenberg na criação dessa codeta parece ter sido a de buscar o equilíbrio ótimo entre a necessidade de coerência (que se dá via repetição) e o irresistível impulso em direção ao novo (via variação), conseguindo-o por meio de uma mistura de resumo e concentração das idéias mais características do tema (o aprofundamento da análise do trecho se encontra no quarto nível estrutural).

¹⁴¹ Ver o capítulo III para os detalhes do processo de elaboração a partir da idéia temática de T.P.[I-2].

¹⁴² Significativamente, trata-se da única repetição literal (inclusive no aspecto da instrumentação) que acontece na obra. Segundo Dale (2000, p.94), tal retomada induz (pelo hábito) o ouvinte a esperar por uma repetição da Exposição ou pela entrada do Desenvolvimento.

Ponte (s-e's 35-38 / c. 148-160) – como já foi mencionado, este trecho, apesar de territorialmente ainda pertencer à Parte I, já é, na verdade, um palco de formulações para os acontecimentos que se desenrolarão durante a Parte II da *Sinfonia*. Formalmente, o bloco inteiro (que abrange as s-e's 35, 36 e 37) parece ser indissociável, sem fronteiras claras, consistindo em um *continuum* em gradual crescendo de intensidade, densidade e de tempo, desembocando na entrada do tema principal do Scherzo, já em novos andamento e métrica (julgamos que a análise em pauta seja, neste caso, suficientemente clara e auto-explicativa para a compreensão das relações motivico-formais existentes no trecho, sem que haja necessidade de informações adicionais).

Parte II

Seção 1 (Scherzo) (s-e's 38-45 / c. 160-199) – tem estrutura interna de pequena forma ternária a-b-a' (em proporções bem mais modestas, se compararmos com aquela que compõe a Seção Principal da Parte I), apresentando-se de modo bastante próximo ao convencional: após o enunciado principal (T.P.[II-1]), segue-se um trecho contrastante e sua recapitulação parcial. Uma codeta fecha a Seção (por uma questão de coerência, toda essa estrutura, como um bloco, será analisada em detalhes no quarto nível estrutural).

Seção 2 (Trio) (s-e's 46-49 / c. 200-215) – num expressivo contraste de densidade em relação ao trecho precedente, surge no registro grave o tema do Trio (T.P.[II-2]), igualmente subdividido em estrutura ternária a-b-a' que, como já foi mostrado, apresenta-se ainda mais próximo da forma-padrão. Dentro de uma textura de grande simplicidade, seu acompanhamento se limita a acordes alcançados por inflexões cromáticas, nos sopros. É interessante constatar que, na ausência de contrastes motivicos mais fortes, Schoenberg buscou compensação em outros aspectos musicais, como a densidade, a complexidade do

acompanhamento e a cor orquestral. Neste particular podemos perceber que os sopros passam a predominar no Trio – no tema e no acompanhamento –,¹⁴³ com a exceção de discretas tríades em pizzicato nas cordas agudas (posicionadas estratégica e simetricamente como resposta aos finais do antecedente e do conseqüente do tema) e nos graves, no desfecho de T.P.[II-2] (c. 212-214), servindo de preparação para o trecho seguinte.¹⁴⁴ Uma ponte, dentro da qual há um decréscimo geral de densidade e intensidade rítmica, serve de separação entre todo o bloco da exposição (que corresponde às Seções do Scherzo e do Trio) e os acontecimentos subseqüente (sendo a estrutura da ponte também divisível, sua análise será deixada para o quarto nível estrutural).

Seção 3 (Desenvolvimento) (s-e's 50-53) – o “irregular” desenvolvimento (por não ser comum em scherzos convencionais) é curto e subdivide-se claramente em duas partes:

- 1ª parte (s-e's 50-51 / c. 227-236) – observa-se neste trecho uma reformulação de elementos derivados do tema do Scherzo (bem como de seu acompanhamento). Basicamente são quatro as linhas componentes: (1ª) como idéia principal, uma redução da frase 2 de T.P.[II-1] a 6 tempos (com a omissão do salto descendente característico), que progride através de seqüenciação; (2ª) variação do ostinato 2 (ou seja, do motivo [ii-2]), reduzido à bordadura ascendente (o salto de apoio é substituído por nova bordadura que, com a primeira, forma um bloco que passa, então, a ser seqüenciado). Esse ostinato deixa de existir a partir da s-e 51, quando inicia-se a concentração das idéias que leva ao desfecho da seção; (3ª) a partir do c. 229, num diálogo a duas vozes, surge uma clara alusão às mínimas em movimento cromático ascendente da frase 1 de T.P.[II-1]; (4ª) a

¹⁴³ Observa-se aqui uma referência a um dos procedimentos mais tradicionais de construção de trios em minuetos e scherzos orquestrais.

¹⁴⁴ Para as referências timbrísticas, ver o trecho correspondente no Anexo 3.

linha mais grave, que deriva do motivo [ii-11].¹⁴⁵ Esta última linha é significativamente notada em métrica 6/4, enquanto as demais permanecem em 2/2. A partir do final do c. 228 ela passa a ser imitada (não estritamente) por uma outra linha em posição métrica deslocada, o que contribui ainda mais para o aumento da complexidade rítmica dessa 1ª parte. A s-e 51 proporciona um nítido aumento da tensão geral, através da liquidação das idéias (ver a análise específica na SC), levando a um ponto climático que serve de separação entre ambas as partes.

- 2ª parte (s-e's 52-53 / c. 237-248) – poderia ser definida também como uma espécie de episódio, que é marcado pela entrada de T.S.[II-1] e de sua principal linha de acompanhamento – o motivo [ii-12] – em colcheias, apresentando intervalos harmônicos alternados de quartas justas, o que o ligaria, como já foi mencionado, ao motivo [i-1]. Esse ambiente harmônico é ainda intensificado por acordes quartais de três sons atacando nos primeiros e terceiros tempos dos compassos. A partir do c. 240 outros elementos são agregados ao contexto, aumentando a densidade: além de referências aos motivos [ii-3] e [ii-9], ressurgue inesperadamente o motivo [i-2],¹⁴⁶ intensificando o empuxo rítmico geral. Após a exposição de T.S[II-1], tem lugar, na s-e 53 um trecho digressivo, à guisa de codeta da 2ª parte, que é baseado principalmente no salto ascendente que conclui o tema. O crescendo geral de tensão e densidade leva rapidamente a uma pontuação (1º tempo do c. 248), concluindo a breve Seção de Desenvolvimento.

Seção 4 (Reexposição) (s-e's 54-55) – temos aqui uma outra espécie de subversão formal: a recapitulação, que tradicionalmente é feita através de um simples *da capo*, é substituída por

¹⁴⁵ Que, como já foi comentado, é diretamente aparentado a [ii-8], elemento principal do tema T.P.[II-2].

¹⁴⁶ Talvez não *tão* inesperadamente, em virtude das evidentes relações de parentesco entre ele e os motivos [ii-1], [ii-7] e [ii-8].

uma combinação simultânea dos temas do Scherzo e do Trio, apresentada em duas partes complementares:¹⁴⁷

- 1ª parte (s-e 54 / c. 249-253) – tendo como plano principal o contraponto entre T.P.[II-1] (aqui representado apenas por suas duas primeiras frases) e T.P.[II-2], recebe como acompanhamento um diálogo imitativo baseado no ostinato 2.
- 2ª parte (s-e 55 / c. 253-257) – espécie de repetição da s-e 54, ao ser seqüenciada a intervalo de segunda maior ascendente soa como seu complemento ou resposta. Aparentemente, tal disposição simétrica é determinada por uma necessidade de equilíbrio.

Seção 5 (Coda) (s-e's 56-59) – apresenta subdivisão em duas partes:

- 1ª parte (s-e's 56-58 / c. 258-273) – coincidindo com a volta da métrica ternária, trata-se, na verdade, de uma espécie de segundo desenvolvimento que, como continuação do primeiro (s-e's 50-53), progride num impressionante crescendo de intensidade e densidade polifônica, levando ao clímax do movimento. Embora seja também composta por outros fragmentos temáticos e motívicos, a intrincada trama polifônica da passagem se apóia principalmente na elaboração do motivo [ii-13] (que, como foi mencionado na análise microformal, deriva diretamente do salto descendente de nona menor – o motivo [ii-5]), como pode ser observado na análise apresentada na SC.
- 2ª parte (s-e 59 / c. 274-280) – segue-se, num brusco contraste, expresso principalmente pela queda de densidade orquestral, pela redução súbita de andamento (com troca métrica para 2/2) e pela repentina calma que se instaura no ambiente. Trata-se do desfecho propriamente dito do Scherzo que, ao mesmo tempo, anuncia a próxima fronteira entre Partes: após uma passagem inicial em que a idéia da frase 2 de T.P.[II-1] é aludida nos

¹⁴⁷ A redução territorial é bastante expressiva: 10 compassos contra 56 da exposição (ou seja, Seções 1 e 2)! É de se imaginar se o aparente desequilíbrio é ou não compensado pelas demais Seções que compõem a Parte II: as de número 3 e 5. O recurso da recapitulação condensada e simultânea de idéias apresentadas originalmente em separado é descrito por Frisch (1993, p. 271) como uma das mais refinadas características do final do período tonal schoenberguiano, sendo empregado também no último movimento do *Quarteto* op.10.

instrumentos graves sob um pedal e harmonias quartais no registro agudo, ressurgem pela primeira vez desde a Introdução da Parte I o tema quartal P.T.[I-1] (c. 278), desta vez por inversão, anunciando a entrada da Parte III.

Parte III

Dale (2000, p.102) afirma que o processo elaborativo da Parte III

não é de desenvolvimento *tonal*, como poderia se esperar dentro do contexto de uma obra em tonalidade estendida, mas de desenvolvimento *temático*, através da fragmentação e combinação em contraponto de temas que já haviam sido apresentados no primeiro movimento e no Scherzo (grifos originais).¹⁴⁸

Isto parece significar que o habitual planejamento através de uma seqüência de regiões harmônicas que, normalmente, segue uma trajetória em arco, distanciando-se da tonalidade central e a ela retornando no final da seção de desenvolvimento teria sido no op.9 abandonado ou, pelo menos, deixado por Schoenberg num plano secundário em favor de uma organização que privilegiasse antes de tudo as idéias (segundo Dale, através, principalmente, da fragmentação e da combinação em contraponto).

Como veremos, o planejamento da Parte III é claramente subdividido em três grandes Seções, cada uma delas dedicada a um tema central (o que não descarta, contudo, a coexistência de outras idéias subordinadas). A subdivisão do desenvolvimento em seções bem definidas e entregues a determinados temas ou motivos é uma outra prática tradicional bastante recorrente na obra de Mozart e Beethoven, apenas para citar dois dos mestres inspiradores de Schoenberg. Contudo, no aspecto harmônico cessam as semelhanças, pois a

¹⁴⁸ “(...) is not one of *tonal* development, as might be expected within the context of an extended tonal work, but of *thematic* development through the fragmentation and combination in counterpoint of themes that have already been presented in the first movement and scherzo.”

Como a autora afirma em outro trecho de seu livro (ibid., p.68), a seção de Desenvolvimento do op.9 é também compactada em relação ao que acontece nas obras que lhe antecedem (o Desenvolvimento da *Sinfonia* representa cerca de 15% da extensão total, contra 23%, no caso do *Quarteto* op.7, por exemplo). Dale afirma que isso é causado não só pelo processo de compressão formal (que, como vimos, abrange toda a obra), mas principalmente pelo fato de o trabalho de elaboração não estar restrito somente à Parte central do op.9, mas distribuído por toda sua extensão.

comparação envolvendo as relações entre os conteúdos de exposição e desenvolvimento revela uma outra realidade: tomando uma sonata de Mozart como exemplo, podemos perceber que, enquanto a exposição baseia-se firmemente na oposição entre as regiões tônica e dominante (no caso de uma sonata em tonalidade maior), o desenvolvimento é apropriadamente muito mais instável, “passeando” por inúmeras regiões num espaço de tempo relativamente curto. Ao considerarmos harmonicamente o op.9 constatamos que, ainda que exista o equivalente a um eixo central formado pela região tônica e por uma região contrastante, porém vizinha (que, no caso, é a subdominante), análogo à estrutura harmônica tradicional para a exposição, ele se encontra num nível estrutural “subterrâneo”, sobre o qual outras camadas harmônicas são sobrepostas (a percepção das regiões centrais só acontece claramente em pontos de apoio cadenciais, que são – não por acaso – coincidentes com fronteiras formais importantes). Se ainda levarmos em conta o fato de que, subjacentemente à estrutura tonal da obra são agregadas outras forças harmônicas, originalmente não-tonais (acordes formados por quartas e pela escala de tons inteiros), sem falar do emprego do cromatismo como caminho preferencial para o encadeamento harmônico e de dissonâncias “livres” (isto é, sem resolução), obteremos dentro da Exposição um quadro de enorme complexidade harmônica. Ora, para que se mantenha a proporção em relação aos parâmetros clássicos, essa complexidade teria que ser elevada exponencialmente dentro do Desenvolvimento do op.9. Evidentemente, não é o que acontece: para qualquer ouvinte que se atenha somente aos ambientes harmônicos, não há diferenças perceptíveis entre as Partes I e III: ambas são muitíssimo densas.¹⁴⁹ Concluindo, podemos facilmente imaginar que, diante dessa situação de – digamos – limitação harmônica (por pura falta de espaço vital para se

¹⁴⁹ A bem da verdade, no terço final do Desenvolvimento, um acréscimo na complexidade harmônica é acionado em apoio ao crescendo geral climático (antes fruto do planejamento formal, envolvendo principalmente aspectos temáticos, dinâmicos, rítmicos e orquestrais), porém extrapolando francamente as fronteiras da tonalidade: no trecho em questão, o ambiente harmônico, como que transbordando numa ânsia de expansão, é pouco a pouco ocupado pela escala de tons inteiros e, posteriormente, pela harmonia quartal.

expandir), a Schoenberg só tenha restado a alternativa de planejar um desenvolvimento no qual a manipulação de temas e motivos, em seus múltiplos desdobramentos e combinações, se tornasse a principal força organizadora.

Passemos portanto à análise formal das três Seções da Parte III, reveladas pelo terceiro nível estrutural:

Seção 1 (s-e's 60-66) – nesta primeira Seção, T.P.[I-2] ocupa o papel de idéia central a ser desenvolvida. Isto não quer dizer que seja o único tema presente durante as sete s-e's (ou 32 compassos) que a formam: em maior ou menor medida, atuam como coadjuvantes (e mesmo, em certos trechos, assumindo momentaneamente o foco principal) P.T.[I-1], T.S.[I-1], T.S.[I-2], P.T.[I-4] e T.P.[II-1].¹⁵⁰ A Seção subdivide-se em duas partes (A e B). Como estas, por sua vez, admitem novas subdivisões, só serão analisadas em detalhes no quarto nível estrutural.

Seção 2 (s-e's 67-70) – a Seção central, uma espécie de contraste dentro da estrutura global da Parte III, tem menor extensão em relação às suas vizinhas: apenas quatro s-e's (23 compassos). O material central a ser nela elaborado é o tema principal da Transição da Parte I, T.S.[I-3].¹⁵¹ Em contraste com o que acontece na Seção 1 – na qual está presente uma multiplicidade de idéias subordinadas –, nesta Seção T.S.[I-3] reina praticamente desacompanhado, com a exceção da já mencionada presença dos motivos [i-3] (principalmente) e [i-2], em diversas combinações contrapontísticas. A Seção 2 subdivide-se em três partes, que serão denominadas A, B e C.

¹⁵⁰ É também importante destacar a presença do motivo [i-3] como elemento crucial na estratégia schoenberguiana para o Desenvolvimento: [i-3] representa o tema principal (lembramo-nos que é a sua anacruse), e suas entradas de início esparsas e, gradualmente, mais e mais freqüentes (durante esta e a próxima Seção) têm a clara função de, como uma cunha, preparar a entrada definitiva de T.P.[I-1], que se dá na Seção 3. A partir desse momento, então, o tema passa a dominar todo o espaço sonoro (o que lhe confirma definitivamente o posto de idéia central de toda a obra), iniciando a já mencionada ascensão climática que conclui a Parte III.

¹⁵¹ Ver o detalhamento do processo de transformação de T.S.[I-3] no capítulo III.

- parte A (s-e 67 / c. 312-319): corresponde a uma espécie de recapitulação da entrada original de T.S.[I-3] (na s-e 16): de fato, desconsiderando as diferenças de regiões harmônicas, os inícios de ambos os trechos são bastante semelhantes (as divergências ocorrem a partir do quarto compasso, com o encaminhamento para novas situações).
- parte B (s-e's 68-69 / c. 319-331): nesta parte ressurge o motivo [i-3], iniciando, com a ajuda eventual de idéias derivadas do ritmo pontuado de [i-2], um diálogo com o tema da Transição, provocando um crescendo de tensão. Subdivide-se em duas seções complementares, que serão detalhadas no próximo nível estrutural. O crescendo conduz naturalmente à parte C, o desfecho da Seção.
- parte C (s-e 70 / c. 331-334): trata-se de um trecho climático, no qual o característico motivo em fusas (derivado, por diminuição, de [i-10]), único remanescente da liquidação de T.S.[I-3], passa para o foco principal, sendo combinado com formas imitativas derivadas do motivo [i-5]. Uma pausa dramática geral corta subitamente o fluxo do crescendo, servindo de adequada pontuação para a entrada em anacruse do tema principal da *Sinfonia*, que encabeça a próxima Seção.

Seção 3 (s-e's 71-76) – inicia-se o bloco mais importante do Desenvolvimento, que tem T.P.[I-1] como idéia central. Possui a extensão de seis s-e's (compreendendo 33 compassos)¹⁵² divididas em cinco partes (que serão nomeadas de A a E). É também importante reiterar que se inicia com esta Seção uma espécie de “esgarçamento” harmônico (ver nota de rodapé nº 149), com o ambiente tonal sendo pouco a pouco dominado pelas escalas de tons inteiros (e, no final, por quartas justas), o que cria, além de um grande aumento na tensão, uma espécie de zona de incerteza tonal, com a suspensão da funcionalidade: perde-se durante o trecho a noção de uma tônica de referência.

¹⁵² A extensão semelhante à da Seção 1 pode induzir a uma ilusória equivalência hierárquica entre ambas. No entanto, a Seção 3 é consideravelmente mais densa – em todos os aspectos possíveis – que a primeira.

- parte A (s-e's 71-72) – subdivide-se em 2 seções (ver a análise detalhada no quarto nível estrutural), que apresentam, além de T.P.[I-1] no plano principal,¹⁵³ linhas derivadas de T.S.[I-3] (como que remanescente da Seção anterior) e T.P.[II-1], numa surpreendente menção ao tema principal do Scherzo.
- parte B (s-e 73 / c. 346-350) – apesar de ser uma espécie de continuação de A, algumas modificações importantes já apontam para o planejamento em tensão crescente que domina a Seção. Desconsiderando o aspecto harmônico, podemos perceber na dimensão microformal um projeto de lenta liquidação das múltiplas idéias apresentadas na parte A. Além da saída de cena do material baseado no tema T.P.[II-1] e de uma evidente intenção de suprimir os elementos remanescentes de T.S.[I-3], observamos que o próprio T.P.[I-1] passa a ser desmembrado: as frases 1 e 2 – esta última nas versões reta e inversa – separam-se, adquirindo autonomia, embora também ainda apareçam unidas na linha principal. Assim, T.P.[I-1] é pouco a pouco reduzido,¹⁵⁴ com o foco se concentrando sobre sua frase-enunciado. No entanto, o conteúdo da parte B é apenas reduzido em substância (o que pode dar a falsa idéia de um “emagrecimento” da textura): não só pela reaparição de mais um tema – T.S.[I-1] –, como por ser palco de uma multiplicação de linhas (que chegam a sete), derivadas tanto dos elementos temáticos mencionados como de motivos a eles fortemente relacionados (em especial, [iii-1] e [iii-2]). A partir daí, essa densidade só tende a crescer, sendo inversamente proporcional ao número de idéias temático-motívicas envolvidas (o que caracteriza um amplo e geral processo de liquidação). Podemos claramente perceber na parte B, em seus quatro compassos, uma quase simétrica subdivisão bipartite.

¹⁵³ As transformações sofridas pelo tema principal durante o Desenvolvimento são apresentadas em detalhes no capítulo III.

¹⁵⁴ O objetivo almejado – o resumo resultante da “filtragem” completa da idéia – é, como veremos no clímax da Seção, o motivo [i-3], que se revela assim como a célula-tronco do próprio tema, de acordo com a invenção schoenberguiana.

- parte C (s-e 74 / c. 350-355) – continuando o processo de esvaziamento material, em oposição ao contrastante aumento da densidade polifônica, saem de cena o motivo [iii-2] e o tema T.S.[I-1]. A parte C também pode ser subdivida em dois pequenos segmentos, porém não simétricos: no primeiro deles, uma espécie de continuação depurada de B, permanecem ainda as idéias T.P.[I-1] (a combinação das frases 1 e 2 numa só linha apresenta-se pela última vez no Desenvolvimento, deixando lugar apenas para as versões isoladas dessas frases, retas e invertidas), T.S.[I-3] (também na última apresentação integral de sua frase-enunciado) e o motivo [iii-1], que passa também a ser apresentado em inversão.¹⁵⁵ O segundo segmento é palco de diversos novos acontecimentos que provocam um súbito salto na densidade geral: (a) supressão de T.S.[I-3]; (b) o motivo [iii-1] passa a ser harmonizado por tríades aumentadas; (c) as versões de T.P.[I-1] se multiplicam (as frases 1 e 2 em formas reta e inversa, são reduzidas e algumas harmonizadas com tríades aumentadas ou sextas menores), tornando-se propostas de diversos *stretti* simultâneos, numa intrincada trama polifônica. No último tempo do c.354 a nota solb (pauta inferior da SC) serve de anacruse para a anunciada volta da versão invertida de P.T.[I-1], que passa para o foco principal nos próximos trechos.
- parte D (s-e 75 / c. 355-364) – subdividida em dois segmentos bem definidos, representa o clímax esperado do Desenvolvimento (e da própria *Sinfonia*, por assim dizer): nada menos do que dez linhas diferentes participam da textura da primeira parte,¹⁵⁶ numa densidade polifônica provavelmente sem precedentes na era tonal. O material temático do segmento inicial (c.354-360), além de P.T.[I-1] (que ocupa o plano principal, dividido em imitações canônicas retas e invertidas),¹⁵⁷ limita-se apenas aos fragmentos iniciais de T.P.[I-1].

¹⁵⁵ Como já foi mencionado na análise deste motivo, sua principal função parece ser a de preparar, através das semelhanças rítmicas e de contorno geral, o iminente retorno de P.T.[I-1].

¹⁵⁶ O que se torna ainda mais impressionante considerando que são apenas quinze os instrumentistas atuantes no op.9!

¹⁵⁷ Incluindo uma surpreendente “moldagem” do tema à escala de tons inteiros.

Estes, em relação à parte C, têm suas extensões ainda mais reduzidas, pulverizando-se em diferentes aspectos (reto, inverso e harmonizado) e posições métricas, tornando-se propostas para o mosaico de imitações que formam a textura de acompanhamento aos diálogos sobre o prototema quartal. O segundo segmento (c.361-364) é introduzido por uma anacruse, na qual o arpejo quartal assume – não por acaso – a figuração quialterada do motivo [i-3]. Assim, Schoenberg, pontuando o final do processo de Desenvolvimento como um claro resumo de suas intenções primordiais, engenhosamente solda o núcleo do tema principal, filtrado através da longa liquidação da Seção 3 e, afinal, representado apenas por sua “casca” rítmica, à essência do prototema quartal: isto é, à sua substância harmônico-melódica. Também sutilmente ele se “desfaz” da – até este ponto – onipresença de T.P.[I-1], que passa a ser apenas uma lembrança remota (relegada ao plano rítmico), diante da predominância quartal que se instaura. Embora não represente uma queda brusca de intensidade, com a entrada do segundo segmento há uma expressiva redução no número de linhas atuantes, que passam de dez a cinco: duas delas (ambas quialteradas e harmonizadas em tríades quartais) sendo dispostas em cânone por inversão; outras duas, também com contornos que desenhavam o arpejo quartal, mutuamente invertidos, apresentam-se como proposta e resposta; à linha restante é deixado o tema quartal, aqui em quialteradas de semínimas em contorno ascendente.¹⁵⁸ Um compasso em métrica 9/4 (c. 363) serve não só para acomodar o desfecho das linhas, que convergem numa pontuação sobre o acorde quartal em cinco vozes sobre a fundamental lá, como para permitir a anacruse para a parte E: a inversão desacompanhada de P.T.[I-1], novamente em semínimas.

¹⁵⁸ A intenção de tornar esta linha a principal, já expressa pela instrumentação (as trompas dobradas em oitavas), é ainda mais enfatizada pela intensidade perdida na grade orquestral – *fff* (ver o trecho correspondente na partitura orquestral, Anexo 3).

- parte E (s-e 76 / c. 364-368) – sofrendo uma significativa alteração métrica para compasso binário, é antes uma codeta do que componente efetivo do Desenvolvimento (que podemos considerar de fato finalizado na parte D). A parte E apresenta em seus quatro planos uma espécie de resumo parcial do material mais importante desenvolvido, antes do próximo trecho, a Ponte que conduz à Parte IV: (a) uma linha baseada no motivo [i-22], representando, portanto, o Scherzo (primeira pauta da SC); (b) uma linha derivada diretamente do motivo [i-3], que retorna em seu contorno original, representando T.P.[I-1] (segunda pauta); (c) uma linha com o arpejo quartal, de início em quiálteras em arcos ascendente e descendente, expandido em seguida para quiálteras de semínimas, representando P.T.[I-1] (pauta inferior); (d) uma linha que fornece uma harmonização “coral” em quartas para as demais linhas (terceira e quarta pautas), tornando-se o elemento de ligação entre os ambientes harmônicos da parte D e da Ponte.

Ponte (s-e's 77-78) – Como que já se adaptando à Parte IV, o andamento é reduzido para adágio (*viel langsamer*, na indicação da partitura), o que é acompanhado de mudança métrica, passando para 6/4. Subdivide-se em duas partes:

- 1ª parte (s-e 77 / c. 368-371) – resume-se a duas apresentações ascendentes das cinco quartas de P.T.[I-1] (no interessante timbre criado por harmônicos do contrabaixo), a primeira iniciando-se na nota mi e a outra em sol#, que são respondidas por acordes também quartais, porém não inteiramente correspondentes às duas.
- 2ª parte (s-e 78 / c. 372-378) – tendo, na verdade, seu início na porção final do último compasso da s-e 77 (c. 371), pode ser subdividida em dois segmentos bem definidos, que poderíamos denominar preparação e cadência. Na preparação, três linhas diretamente relacionadas a P.T.[I-1], em planos temporais diferentes, apresentam-se seguindo um cuidadoso planejamento que conduz à cadência que conclui a Parte III.

Parte IV

O Adágio subdivide-se em duas Seções básicas: a primeira, que forma o corpo principal do movimento (o que é constatado especialmente pelo reaproveitamento de parte de seu conteúdo na Parte V), é essencialmente homofônica e obedece a uma estrutura simétrica, que consiste em três entradas de seu tema principal, intercaladas por episódios contrastantes. Já a Seção Secundária (que, como já foi visto, Berg considera apenas uma transição para a Parte V), além de representar um expressivo contraste de intensidade rítmica em relação à Seção Principal, é construída em densa textura polifônica e subdivide-se em apenas duas partes: enunciado e uma subsequente continuação digressiva.

Seção Principal (s-e's 79-85) – consiste em sete subdivisões (cada qual delimitada por uma s-e):

- introdução (s-e 79 / c. 378-381) – entrada do expressivo tema T.S.[IV-1] acompanhado por acordes em notas longas sobre um pedal grave em dó.¹⁵⁹
- 1ª entrada do tema principal do Adágio (s-e 80 / c. 382-385) – o tema T.P.[IV-1] surge sobre uma textura de relativa transparência (o que evidencia a estrutura de sentença do tema): embora as linhas que formam o acompanhamento sejam intensamente cromáticas, isso não chega a obscurecer a compreensão da harmonia (a funcionalidade tonal tem nesse trecho um nível de clareza poucas vezes alcançado no op.9).
- 1º episódio contrastante (s-e 81 / c. 386-391) – é firmemente baseado no motivo [iv-2] que, em estado ainda embrionário, é extraído do acompanhamento ao desfecho de T.P.[IV-1] (c. 385). Esse episódio consiste basicamente em diálogos imitativos a partir de [iv-2], acompanhados por linhas em movimentos essencialmente cromáticos.

¹⁵⁹ É interessante constatar que, a despeito da resolução sobre o I grau da nova região central (Sol maior) e da correspondente mudança de armadura, o ambiente tonal dos compassos iniciais é funcionalmente ambíguo: aparentemente, essa instabilidade é intencional e coincide com o caráter introdutório da passagem que, de forma sintomática, conclui em um firme apoio sobre o acorde tônico (c. 381), preparando adequadamente a entrada do tema principal.

- 2ª entrada do tema (s-e 82 / c. 391-398) – apresenta-se desta vez no registro médio-agudo do violoncelo.¹⁶⁰ Se comparada à primeira, podemos constatar sensíveis diferenças: (a) subdivide-se em três trechos: os dois primeiros (c. 391-394) – 1º membro e complemento da sentença – , recebem o acréscimo de uma pequena extensão digressiva (ou codeta), baseada, como no episódio anterior, em imitações canônicas a partir do motivo [iv-2]; (b) o acompanhamento ao 1º membro do tema (que nesta e na 3ª entrada é melodicamente idêntico ao original) é modificado, recebendo o acréscimo de um importante contraponto, baseado no motivo [iv-3];¹⁶¹ (c) o complemento do tema toma um novo direcionamento em relação à versão anterior, mudança que é sublinhada pelo acompanhamento.
- 2º episódio (s-e 83 / c. 398-404) – retorna o tema introdutório do movimento, cujos três primeiros compassos são recapitulados numa textura instrumental mais densa e com o acréscimo de um contra-sujeito. O fragmento final do tema, desembocando numa modulação inesperada, é então aproveitado como ponto de partida para a digressão que se segue, num crescendo de tensão que estende a passagem em relação ao trecho original.
- 3ª (e última) entrada do tema (s-e 84 / c. 405-409) – aqui a costumeira separação entre 1º membro e complemento da sentença é ainda mais enfatizada, não só pela mudança de acompanhamento, mas pelo fato de o próprio tema tomar uma direção bastante diferente dos casos anteriores (Schoenberg provavelmente, visa com essa mudança uma clara preparação para o ambiente harmônico quartal subsequente, na ponte para a Seção Secundária). No 1º membro novamente observamos rearmonizações sutis em relação ao original, decorrentes sobretudo do acréscimo de um novo contraponto, baseado em arpejos de semicolcheias,¹⁶² que contribui para a intensificação rítmica da textura. Com a entrada

¹⁶⁰ Ver partitura orquestral, Anexo 3.

¹⁶¹ Essa mudança de textura acarreta também modificações na estrutura harmônica da passagem, uma sutil rearmonização em relação à original.

¹⁶² Idéia iniciada na digressão do episódio anterior (ver c. 403) que, primordialmente, derivaria , pelo contorno, da própria anacruse que abre a Parte IV.

do complemento, essa intensificação é subitamente suspensa: o tema que sintomaticamente pela primeira vez muda de timbre durante sua apresentação (transferindo-se da trompa para o fagote), se desenrola sobre arpejos de tríades quartais.¹⁶³

- Ponte (s-e 85 / c. 410-415) – além de ligar ambas as Seções do movimento, tem a função de codeta em relação ao material principal. Inicia-se com uma apresentação desacompanhada das cinco quartas de P.T.[I-1], transpostas uma quarta justa ascendente em relação às alturas originais. Esta entrada completa do prototema se dá, na verdade, como eco da última série de duas quartas ascendentes do trecho anterior (c. 409), que, vindo de uma repetição da série de colcheias sol#-dó#-fá#, sofre ao mesmo tempo uma transposição por semitom descendente e uma aumento rítmica para semínimas, tornando-se mais adequado para a imitação intencionada. À anacruse segue-se um trecho cadencial que guarda forte parentesco com o bloco inicial da Introdução da Parte I (s-e 0) e da Ponte que leva à própria Parte IV (s-e 78).¹⁶⁴

¹⁶³ Como se a idéia de P.T.[I-1] tivesse que ser “contida” antes do momento adequado de seu retorno (o que se dará, de fato, no trecho seguinte, acompanhado por notas longas e por uma aumento do motivo [i-2]). É também digno mencionar a isolada e quase oculta alusão ao motivo [i-3] que acontece no final do c. 406. Por certo, essas referências aos principais elementos formadores da Parte I (e do op.9) não são casuais: preparam o ouvinte para iminentes e importantes acontecimentos.

¹⁶⁴ Estes três trechos mencionados possuem um forte significado harmônico, funcionado, ao mesmo tempo, como poderosos meios de articulação formal na separação de fronteiras relevantes. Recebem, a partir deste ponto, a denominação especial de “cortinas cadenciais”. A 1ª “cortina” (na s-e 0) fornece o modelo a ser seguido pelas duas restantes: em linhas gerais, trata-se de um encadamento envolvendo um hexacorde quartal, um agregado harmônico em tons inteiros e a tríade de Fá maior (os dois acordes que antecedem a tríade, comportam-se como típicos acordes errantes, exercendo as funções tonais presentes numa cadência tradicional: respectivamente, V/V e V em relação à tônica fá). Na 2ª e na 3ª “cortinas” observa-se o processo em duas etapas: (a) a retomada, essencialmente, dos eventos da “cortina-modelo”; (b) sua reiteração, levando, no entanto, por reinterpretação, a novos destinos tonais: no caso da 2ª “cortina”, à região de Sol maior (centro tonal da Parte II); já a 3ª “cortina” direciona-se para Si maior – região dominante em relação à tonalidade principal da obra, preparando, portanto, seu retorno, a ser efetivado na Reexposição (Parte V). Além das “cortinas”, outras passagens cadenciais análogas, embora menos relevantes hierarquicamente, são também empregadas no op.9, e passam a ser classificadas como “semicortinas”. Relacionado às questões harmônicas, o aprofundamento do assunto será mais apropriadamente efetuado no futuro desdobramento desta pesquisa, a se realizar no nível de doutorado.

Seção Secundária (s-e's 86-89) – coincidindo com uma apropriada mudança de armadura de clave (para Si maior) e com um acréscimo no andamento (na indicação da partitura, *etwas bewegter* – ver Anexo 3), surge de imediato T.P.[IV-2]. Já foi comentado neste trabalho o fato de Schoenberg ter cogitado a supressão dessa Seção do Adágio durante o processo de composição da *Sinfonia*, bem como as divergências entre os analistas quanto aos propósitos estruturais do trecho em questão. Frisch atribui à Seção Secundária duas funções: de continuação e variação temática do material apresentado na Seção Principal do movimento e de transição para a Parte V, através da passagem pela região dominante (em relação ao centro tonal da obra). No entanto, como assinala o próprio autor, essa aparente função de preparação harmônica da passagem – que considera uma das mais “enigmáticas” [*puzzling*] da Sinfonia – não seria assim tão imprescindível para o equilíbrio tonal: afinal a própria resolução cadencial que fecha a Seção Principal já traz a região dominante (e liga-se coerentemente e por analogia à própria modulação que introduz Sol maior como região central do Adágio – ver s-e 78). É provável, portanto – ainda segundo Frisch –, que esta tenha sido justamente a principal causa da indecisão de Schoenberg entre suprimir ou manter a passagem em questão. Embora afirme que sua manutenção definitiva deva-se principalmente a uma necessidade íntima de equilíbrio formal (combinando contraste e extensão territorial), o autor, ao mesmo tempo, não descarta a hipótese de que o apego à tradição também tenha contribuído para a mudança de opinião do compositor: o trecho teria, assim, um certo “valor simbólico” (Frisch, 1993, p.227, p.231-2).

A s-e 86 (que poderíamos considerar como o enunciado principal de T.P.[IV-2]) subdivide-se claramente em duas partes: na primeira (c. 415-419) acontece a apresentação do tema, acompanhado por uma densa trama de linhas contrapontísticas (textura que, aliás, é quase que predominante em toda a 2ª parte do Adágio). São dignas de nota, especialmente, as diversas imitações baseadas no motivo inicial do tema, [iv-4]. No segundo trecho (c. 419-421) surge, à guisa de codeta, uma espécie de digressão na qual as figurações em semicolcheias,

derivadas da frase 3 do tema, são desenvolvidas através de imitações. Inicia-se então um bloco de elaboração (s-e's 87-89) que, por permitir subdivisão interna, será abordado somente no quarto nível estrutural.

PARTE V

O último movimento do op.9, que se inicia, ao contrário dos anteriores, sem qualquer marca mais firme,¹⁶⁵ abrange, como já vimos, duas Seções: uma com a Reexposição (que, com algumas exceções, refere-se principalmente ao material apresentado na Parte I) e outra com a Coda. Também já foi mencionado que não só a Coda (seguindo a tradição consolidada por Beethoven), mas também a própria Reexposição funcionam dentro da obra como verdadeiras continuações do processo de elaboração temática iniciado na Parte III. Assim, não acontece aqui uma “comportada” recapitulação de forma-sonata, com os temas e estruturas sendo reapresentados em sua ordem original. Por outro lado, alguns elementos (entre eles as inter-relações tonais) atuam para manter uma ligação – ainda que “subterrânea” – com o formato tradicional, o que não deixa a estrutura global se tornar por completo um mero “segundo desenvolvimento”. Já o principal problema da Coda é a delimitação de suas fronteiras. Como já foi mencionado (ver p. 58-9) existem duas interpretações divergentes a respeito, posicionando o início da Coda em pontos diferentes: na s-e 100 (segundo as análises de Berg e Schoenberg, coincidindo com o ponto de vista deste trabalho) ou na s-e 110 (segundo Dale). Contudo, mesmo optando pela primeira alternativa, é importante reiterar que

¹⁶⁵ De fato, sua entrada quase se funde com o final do Adágio (o que faz com que elementos derivados de T.P.[IV-2] ainda “sobrevivam” por alguns compassos dentro da Reexposição). Embora existentes, as mudanças de andamento, de métrica e de armadura (para Mi maior) são insuficientes para uma clara delimitação, em termos auditivos.

a segunda opinião é tão defensável quanto a primeira e seria uma escolha igualmente válida para a análise que se segue.¹⁶⁶

Passemos, portanto, ao exame de cada seção, segundo o terceiro nível de estruturação:

Reexposição (s-e's 90-99)

Por reapresentar os temas e estruturas numa ordem cronológica diferente da original,¹⁶⁷ além de fazê-lo de maneira variada (e mesmo desenvolvida em certos trechos), a estrutura interna da Seção de Reexposição (e, como veremos, também da Coda) apresenta-se mais apropriadamente subdividida em seções (e não partes), de maneira análoga ao que acontece na Parte III. As três seções que compõem o bloco são relativamente estanques, cada qual enfocando um determinado grupo de idéias temáticas. Na seção 1 (s-e's 90-91) são retomados os temas da Transição da Parte I (em combinação contrapontística com elementos do Adágio). A seção 2 (s-e's 92-95) enfoca o tema central da Seção Secundária da Exposição, T.P.[I-2], acompanhado de seu principal interlocutor, o contra-sujeito P.T.[I-5]. Já a seção 3 (s-e's 96-99) é dedicada aos elementos temáticos primordiais da *Sinfonia*: P.T.[I-1], T.S.[I-1] e T.P.[I-1]. As três seções serão inteiramente detalhadas no quarto nível estrutural.

Coda (s-e's 100-116)

Iniciando-se com um forte e definitivo apoio sobre a tríade tônica, a Coda é subdividida em cinco seções (que, por também possuírem camadas formais internas, serão apropriadamente abordadas no quarto nível estrutural). A primeira delas (s-e's 100-101)

¹⁶⁶ Nos momentos oportunos, todas as observações referentes a ambos os casos serão apresentadas com detalhes.

¹⁶⁷ É bom que se diga, contudo, que alguns blocos formais (que abrangem às vezes duas ou mais idéias isoladas) são mantidos na mesma seqüência da Exposição, ainda que modificados sob os aspectos microformal e harmônico.

apóia-se num *stretto* a partir da 2ª parte do tema principal, que mantém forte semelhança com o trecho compreendido entre as s-e's 3 e 5.¹⁶⁸ A longa seção 2 (s-e's 102-106) é dedicada, um tanto inesperadamente, ao tema principal do Adágio (T.P.[IV-1]), que tem como novo elemento contrastante a presença de P.T.[I-4] e, num plano secundário, T.S.[I-5] (ambos originalmente pertencentes à Transição da Parte I).¹⁶⁹ É interessante também observar a engenhosa e complexa combinação de elementos – ao menos aparentemente – tão díspares, extraídos de pontos formais tão distantes. A seção 3 (s-e's 107-109) consiste numa recapitulação, consideravelmente próxima da original (inclusive mantendo uma certa ordem cronológica interna), dos elementos principais da Subseção b da Seção Principal (justamente aqueles que ainda não haviam sido retomados): T.S.[I-2] e P.T.[I-3].¹⁷⁰ Segue-se então, na seção 4 (s-e's 110-113) – que coincidiria com o início da Coda, segundo Dale¹⁷¹ – um bloco que corresponde à 2ª e à 3ª partes da Seção Conclusiva da Exposição,¹⁷² no qual atuam T.P.[I-6] e P.T.[I-8] (desenvolvidos, porém mantendo a ordem original), em combinação com um retorno de T.P.[I-2]. A seção 5 (s-e's 114-116) – trecho denominado *Endkoda* por Berg (1994, p.264) –, serve de palco para a esperada volta do prototema inicial, P.T.[I-1], que passa

¹⁶⁸ Eis aqui um argumento a favor da hipótese de Dale: este trecho seria justamente a recapitulação da 2ª parte do tema principal, estando, portanto, ainda dentro da Reexposição.

¹⁶⁹ Mais uma vez a interpretação de Dale é coerente, pois a presença do importante tema T.P.[IV-1] teria antes um caráter recapitulativo do que propriamente finalizador (Dale, 2000, p.71-2).

¹⁷⁰ Este é o terceiro forte argumento em prol da consideração de que todo o trecho entre as s-e's 100 e 109 seria ainda pertencente ao território da Reexposição. Como pode ser constatado, a hipótese é por demais forte para ser descartada. Apenas o apego à determinação do compositor – ainda que vaga e lacônica – leva-nos optar por sua interpretação. Por outro lado, na tentativa de conciliar as duas alternativas, poderíamos simplesmente abdicar de qualquer delimitação interna para o movimento, considerando a Parte V como uma única e nova superestrutura, na qual estariam indissociavelmente fundidas as “dimensões” de recapitulação e de finalização.

¹⁷¹ Somente neste ponto a hipótese de Dale fraqueja: a bem da coerência, esse território *também* poderia pertencer à Reexposição, já que trata-se justamente da última Seção (a Conclusiva) da Parte I ainda não revisitada. Se seguirmos rigorosamente seu raciocínio, a Coda só se iniciaria, de fato, na s-e 114.

¹⁷² Ao contrário do que acontece nas demais, a seção 4 admite uma subdivisão interna bipartite *ainda dentro* do terceiro nível estrutural, resultando naquelas que denominaremos subseções a e b: trata-se de uma exceção ao procedimento terminológico até aqui observado (na verdade, um pequeno desvio de rota), com o único objetivo de evitar a necessidade de um quinto nível para o exame mais detalhado de suas estruturas internas, o que certamente desencadearia uma complicação supérflua (o próximo nível – o quarto – “conserta” essa pequena distorção, detalhando todas as seções da Parte V de maneira equânime).

a dialogar com a 1ª parte de T.P.[I-1]. Um processo de liquidação dessas duas idéias culmina com o retorno do tema cadencial T.S.[I-1], que prepara de forma definitiva a finalização climática da obra sobre a tríade de Mi maior.

II.3.2 – Quarto nível estrutural

Quadro 77: quarto nível estrutural

N-1	N-2	N-3	N-4	s.e	N-1	N-2	N-3	N-4	s.e	N-1	N-2	N-3	N-4	s.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		
	S. Principal	Ss. a	1ª p				2	Ss. b	1ª p.				40	episódio 1		81	
			2ª p				3		2ª p.				41	2ª entrada		82	
				4					42	episódio 2			83				
				5			Ss. a'		43	3ª entrada			84				
				6			Codeta		44	ponte			85				
				7					45	S. Sec.			1ª p.		86		
				8			S. 2	Ss. a					46	2ª p.		s. 1	87
				9				Ss. b / a'					47	s. 2		s. 2	88
				10				Ponte				48	s. 3		s. 3	89	
				11				1ª p.				49	p. A		p. A	90	
			12	2ª p.				50	p. B			p. B	91				
			13	S.3			1ª p.		51	p. A		p. A	92				
			14			2ª p.		52	p. B			p. B	93				
			15			53	p. C		p. C	94							
			16	S. 4		1ª p		54	p. D			p. D	95				
			17			2ª p		55	p. A			p. A	96				
			18	S. 5		1ª p		56	p. B			p. B	97				
			19			2ª p		57	p. C			p. C	98				
			20			3ª p / ponte		58	p. D			p. D	99				
			21	S.1 (Reexposição)		Ponte		59	s. 1			p. A	100				
			22			S.1 (Reexposição)	1ª p		60	T.S.[I-3]		p. B	101				
			23				2ª p		61	p. A		p. A	102				
			24				3ª p		62	p. B		p. B	103				
			25				1ª p		63	p. C		p. C	104				
			26				2ª p		64	p. D		p. D	105				
			27	3ª p			65	p. A		p. A		106					
			28	S.2 (Reexposição)		1ª p		66	p. B			p. B	107				
			29			2ª p		67	p. C			p. C	108				
			30			3ª p		68	p. D			p. D	109				
			31			4ª p		69	p. A			p. A	110				
			32			1ª p		70	p. B			p. B	111				
			33			2ª p		71	p. C			p. C	112				
			34	3ª p		72	p. D		p. D	113							
			35	4ª p		73	p. A		p. A	114							
			36	1ª p		74	p. B		p. B	115							
		37	2ª p		75	p. C		p. C	116								
		38	3ª p		76	p. D		p. D	117								
		39	4ª p		77	p. A		p. A	118								
		40	1ª p		78	p. B		p. B	119								
		41	2ª p		79	p. C		p. C	120								
		42	3ª p		80	p. D		p. D	121								
		43	4ª p		81	p. A		p. A	122								
		44	1ª p		82	p. B		p. B	123								
		45	2ª p		83	p. C		p. C	124								
		46	3ª p		84	p. D		p. D	125								
		47	4ª p		85	p. A		p. A	126								
		48	1ª p		86	p. B		p. B	127								
		49	2ª p		87	p. C		p. C	128								
		50	3ª p		88	p. D		p. D	129								
		51	4ª p		89	p. A		p. A	130								
		52	1ª p		90	p. B		p. B	131								
		53	2ª p		91	p. C		p. C	132								
		54	3ª p		92	p. D		p. D	133								
		55	4ª p		93	p. A		p. A	134								
		56	1ª p		94	p. B		p. B	135								
		57	2ª p		95	p. C		p. C	136								
		58	3ª p		96	p. D		p. D	137								
		59	4ª p		97	p. A		p. A	138								
		60	1ª p		98	p. B		p. B	139								
		61	2ª p		99	p. C		p. C	140								
		62	3ª p		100	p. D		p. D	141								
		63	4ª p		101	p. A		p. A	142								
		64	1ª p		102	p. B		p. B	143								
		65	2ª p		103	p. C		p. C	144								
		66	3ª p		104	p. D		p. D	145								
		67	4ª p		105	p. A		p. A	146								
		68	1ª p		106	p. B		p. B	147								
		69	2ª p		107	p. C		p. C	148								
		70	3ª p		108	p. D		p. D	149								
		71	4ª p		109	p. A		p. A	150								
		72	1ª p		110	p. B		p. B	151								
		73	2ª p		111	p. C		p. C	152								
		74	3ª p		112	p. D		p. D	153								
		75	4ª p		113	p. A		p. A	154								
		76	1ª p		114	p. B		p. B	155								
		77	2ª p		115	p. C		p. C	156								
		78	3ª p		116	p. D		p. D	157								
		79	4ª p		117	p. A		p. A	158								
		80	1ª p		118	p. B		p. B	159								
		81	2ª p		119	p. C		p. C	160								
		82	3ª p		120	p. D		p. D	161								
		83	4ª p		121	p. A		p. A	162								
		84	1ª p		122	p. B		p. B	163								
		85	2ª p		123	p. C		p. C	164								
		86	3ª p		124	p. D		p. D	165								
		87	4ª p		125	p. A		p. A	166								
		88	1ª p		126	p. B		p. B	167								
		89	2ª p		127	p. C		p. C	168								
		90	3ª p		128	p. D		p. D	169								
		91	4ª p		129	p. A		p. A	170								
		92	1ª p		130	p. B		p. B	171								
		93	2ª p		131	p. C		p. C	172								
		94	3ª p		132	p. D		p. D	173								
		95	4ª p		133	p. A		p. A	174								
		96	1ª p		134	p. B		p. B	175								
		97	2ª p		135	p. C		p. C	176								
		98	3ª p		136	p. D		p. D	177								
		99	4ª p		137	p. A		p. A	178								
		100	1ª p		138	p. B		p. B	179								
		101	2ª p		139	p. C		p. C	180								
		102	3ª p		140	p. D		p. D	181								
		103	4ª p		141	p. A		p. A	182								
		104	1ª p		142	p. B		p. B	183								
		105	2ª p		143	p. C		p. C	184								
		106	3ª p		144	p. D		p. D	185								
		107	4ª p		145	p. A		p. A	186								
		108	1ª p		146	p. B		p. B	187								
		109	2ª p		147	p. C		p. C	188								
		110	3ª p		148	p. D		p. D	189								
		111	4ª p		149	p. A		p. A	190								
		112	1ª p		150	p. B		p. B	191								
		113	2ª p		151	p. C		p. C	192								
		114	3ª p		152	p. D		p. D	193								
		115	4ª p		153	p. A		p. A	194								
		116	1ª p		154	p. B		p. B	195								
		117	2ª p		155	p. C		p. C	196								
		118	3ª p		156	p. D		p. D	197								
		119	4ª p		157	p. A		p. A	198								
		120	1ª p		158	p. B		p. B	199								
		121	2ª p		159	p. C		p. C	200								
		122	3ª p		160	p. D		p. D	201								
		123	4ª p		161	p. A		p. A	202								
		124	1ª p		162	p. B		p. B	203								
		125	2ª p		163	p. C		p. C	204								
		126	3ª p		164	p. D		p. D	205								
		127	4ª p		165	p. A		p. A	206								
		128	1ª p		166	p. B		p. B	207								
		129	2ª p		167	p. C		p. C	208								
		130	3ª p		168	p. D		p. D	209								
		131	4ª p		169	p. A		p. A	210								
		132	1ª p		170	p. B		p. B	211								
		133	2ª p		171	p. C		p. C	212								
		134	3ª p		172	p. D		p. D	213								
		135	4ª p		173	p. A		p. A	214								
		136	1ª p		174	p. B		p. B	215								
		137	2ª p		175	p. C		p. C	216								
		138	3ª p		176	p. D		p. D	217								
		139	4ª p		177	p. A		p. A	218								
		140	1ª p		178	p. B		p. B	219								
		141	2ª p		179	p. C		p. C	220								
		142	3ª p		180	p. D		p. D	221								
		143	4ª p		181	p. A		p. A	222								
		144	1ª p		182	p. B		p. B	223								
		145	2ª p		183	p. C		p. C	224								
		146	3ª p		184	p. D		p. D	225								
		147	4ª p		185	p. A		p. A	226								
		148	1ª p		186	p. B		p. B	227								
		149	2ª p		187	p. C		p. C	228								
		150	3ª p		188	p. D		p. D	229								
		151	4ª p		189	p. A		p. A	230								
		152	1ª p		190	p. B		p. B	231								
		153	2ª p		191	p. C		p. C	232								
		154	3ª p		192	p. D		p. D	233								
		155	4ª p		193	p. A		p. A	234								
		156	1ª p		194	p. B		p. B	235								
		157	2ª p		195	p. C		p. C	236								
		158	3ª p		196	p. D		p. D	237								
		159	4ª p		197	p. A		p. A	238								
		160	1ª p		198	p. B		p. B	239								
		161	2ª p		199	p. C		p. C	240								
		162	3ª p		200	p. D		p. D	241								
		163	4ª p														

Parte I

Seção principal (s-e's 2-15) – As três Subseções que a compõem – a, b e a' – admitem, cada uma, novas subdivisões, apresentadas nos seguintes tópicos:

Subseção a (s-e 2-5) – trata-se do segmento principal, consistindo na apresentação do tema T.P.[I-1] em sua totalidade. Subdivide-se, por sua vez, em duas partes bem definidas, ambas já examinadas sob o ponto de vista microformal:

- 1ª parte (s-e 2 / c. 10-16) – forma o corpo principal do tema. Sua linha de acompanhamento mais importante é um contra-sujeito fortemente aparentado ao próprio tema, de caráter complementar, que surge no c.11. Outras linhas secundárias (também motivicamente derivadas da melodia principal) ajudam a compor a textura.
- 2ª parte (s-e's 3-5) - comporta-se estruturalmente, na verdade, como uma espécie de complemento digressivo da 1ª parte, consistindo num trecho em que a última idéia motívica apresentada – [i-4] – é consideravelmente desenvolvida. Sua textura é essencialmente polifônica,¹⁷³ com a linha principal sendo desmembrada em diversas imitações. Podemos ainda subdividir a 2ª parte em três trechos firmemente “soldados”,¹⁷⁴ cada qual correspondendo a uma s-e:
 - trecho 1 (s-e 3 / c.16-22) – sobre um pedal grave na nota mi é apresentada a 2ª parte de T.P.[I-1], com as frases de números 5 e 6. À sua conclusão é sobreposta imediatamente, à guisa de resposta, uma imitação variada da linha, harmonizada em

¹⁷³ O grau de complexidade na confecção da 2ª parte do tema em relação à 1ª é de tal magnitude que torna-se necessário um exame mais minucioso para que possamos perceber todos seus detalhes (ver a análise em pauta na SC). Paradoxalmente, no entanto, dentro dos critérios formais e estratégicos, a 2ª parte é muito menos importante do que aquela que foi apropriadamente denominada corpo principal do tema. A 1ª parte, sozinha (e, às vezes, mesmo fragmentada), resume perfeitamente T.P.[I-1] em todas as situações em que isso se faz necessário.

¹⁷⁴ Acontece aqui algo que é muito comum em texturas contrapontísticas, com o início de uma frase sobrepondo-se ao final da anterior, dificultando o estabelecimento de fronteiras microformais nítidas.

tríades paralelas. O acompanhamento é completado por curtas linhas cromáticas e notas sustentadas;

- trecho 2 (s-e 4 / c.22-26) – trata-se de uma espécie de desenvolvimento do trecho. 1. Seus quatro compassos apresentam uma subdivisão simétrica, com os dois últimos funcionando como uma espécie de repetição variada dos anteriores. Podemos perceber que o material temático aproveitado para o desenvolvimento foi reduzido à frase 5, que torna-se modelo para uma imitação canônica por inversão (quase literal). O diálogo é então retomado em duplo contraponto, com a inversão das posições das vozes. O pedal se transfere para a nota sol (sendo alcançado por movimento cromático – c.21-22), nela permanecendo somente durante os dois compassos iniciais. Uma maior intensidade rítmica é conseguida pela figuração em quiálteras de colcheias de uma nova linha de acompanhamento;
- trecho 3 (s-e 5 / c.26-32) – espécie de continuação do desenvolvimento iniciado no trecho anterior (é mantida a disposição de uma imitação a cada compasso), podendo ser, por sua vez, subdivido em três segmentos: no primeiro deles (c.26-28) se dá uma retomada variada dos dois compassos iniciais da s-e 4 (além das diferenças nos acompanhamentos, algumas notas das linhas principais foram modificadas para se adaptarem à harmonia). No segmento seguinte (c.28-29), no lugar de uma repetição variada (como o que acontece no trecho 2), percebemos uma seqüenciação do diálogo canônico inicial, levando a um nítido ponto climático,¹⁷⁵ com todas as linhas convergindo para uma pontuação incisiva, que é destacada por uma pausa geral. Seguindo-se a ela surge, no terceiro segmento (c.30-32), o que poderíamos considerar como a codeta da Subseção *a* e, de uma maneira mais ampla, do próprio T.P.[I-1]

¹⁷⁵ Sua entrada é antecedida por uma extensa linha ascendente em quiálteras de colcheias, que desenha o arpejo da tríade menor de fá, como que antecipando a região harmônica sobre a qual se apresentará o tema T.S.[I-2] (na Subseção b).

completo (ou seja, considerando as partes 1ª e 2ª). O desfecho é conduzido através de duas imitações em ambiente mais rarefeito, como numa desaceleração do impulso criado pelos acontecimentos anteriores (a indicação *pesante* na partitura original ajuda a destacar ainda mais esses compassos finais).

Subseção b (s-e's 6-12) – inicia-se como forte contraste em relação à passagem anterior e subdivide-se em quatro partes: as três primeiras respectivamente dedicadas às idéias temáticas T.S.[I-2], P.T.[I-2] e P.T.[I-3], e a quarta funcionando como ponte para a recapitulação de T.P.[I-1]. Analisaremos, então, cada parte em detalhes:

- 1ª parte (s-e 6-8 / c.32-42) – abrange três s-e's e é o território de atuação de T.S.[I-2], o tema principal de toda Subseção b. As duas primeiras s-e's formam um bloco que compreende a apresentação completa do tema (coincidindo com a subdivisão interna de sua estrutura bipartite de sentença). No acompanhamento, além da intensa linha em semicolcheias desenhando as progressões harmônicas por acordes quebrados, é digno mencionar a seqüência baseada na aumentação variada do motivo [i-3], apresentada no registro grave. Na s-e 8 (c.39-42) aparentemente inicia-se uma repetição do tema. Trata-se, na verdade, de uma breve digressão: a linha melódica é reduzida aos dois compassos de abertura, ganhando novos acompanhamentos, baseados em fragmentos do próprio T.S.[I-2] (as seqüências sobre [i-3] são mantidas, e a linha das semicolcheias é substituída por outra linha em colcheias). Segue-se uma seqüência variada do trecho, transposta meio tom ascendentemente (nem todas as linhas obedecem literalmente à transposição).
- 2ª parte (s-e 9-10 / c.43-50) – consiste num bloco que representa uma espécie de digressão a partir do material do complemento de T.S.[I-2] (mais especificamente, o motivo [i-9]), em seqüências imitativas, recebendo como contra-sujeito P.T.[I-2], também disposto seqüencialmente (as demais linhas subordinadas se estruturam igualmente em seqüências). A s-e 10 (c.46-50) retoma de maneira bastante variada a s-e 9, na qual a idéia principal –

derivada do motivo [i-9] – é apresentada com contorno invertido em relação ao original. Todo o contexto de acompanhamento sofre modificações. A linha de P.T.[I-2] é fragmentada e rearranjada. Um compasso (c.49) é acrescentado para servir de desfecho cadencial e ligar a 2ª parte à seguinte.

- 3ª parte (s-e 11 / c.50-53) – embora possamos classificá-la como conclusão da Subseção b (e, de fato, seu caráter é de codeta), este trecho poderia ser também interpretado como uma espécie de retransição: afinal, a volta da figuração qualterada (relacionada ao motivo [i-4]) em P.T.[I-3] e no acompanhamento (figuração que é antecipada no compasso-desfecho da 2ª parte) funciona como efetiva preparação para a recapitulação do tema principal.¹⁷⁶ Deve ser também levado em conta que o trecho possui grande peso orquestral e dinâmico (atuam nele todos os instrumentos, em dinâmica *ff*, distribuídos em quatro linhas),¹⁷⁷ o que sublinha sua função climática. As linhas obedecem a um esquema seqüencial.
- Ponte (s-e 12 / c.53-58) – Na verdade, poderia ser considerada já como integrante do território da Subseção *a'*, pois consiste numa interessante retomada variada e reduzida da 2ª parte da Introdução do movimento (comparar com o trecho entre os c. 6 e 9). Os principais elementos originais estão presentes: a linha dos graves sobre o motivo [i-3] que antecipa a anacruse de T.P.[I-1] (em idêntico padrão métrico ternário); o motivo [i-2], nos sopros agudos, aqui disfarçado por aumentação; o tema cadencial T.S.[I-1], desta vez variado. Contudo, o elemento qualterado da s-e 11, como que “transbordando” dos acontecimentos anteriores, é incorporado à textura dessa ponte/introdução, num instigante diálogo imitativo. Com o provável intuito de afirmar o caráter cadencial da passagem, o acorde do V grau de Mi maior é sustentado durante toda sua extensão.

¹⁷⁶ Também é importante assinalar que a passagem é quase que inteiramente baseada na escala de tons inteiros. Cria-se, assim, uma zona de incerteza harmônica que facilita o retorno “por gravidade” da região tônica.

¹⁷⁷ Ver o trecho correspondente na partitura do Anexo 3.

Subseção a' (s-e's 13-15) – Subdivide-se em duas partes:

- 1ª parte (s-e 13 / c. 58-62) – Em relação ao trecho original (comparar com s-e 2), podemos perceber que a parte inicial desta retomada do tema foi consideravelmente modificada. Além de acontecer inteiramente imersa num ambiente harmônico em tons inteiros, o acompanhamento passa a ser baseado na aumentação do motivo [i-4] (que na exposição do tema só surge na entrada da 2ª parte, na s-e 3), mantendo assim *o motto* da Subseção b (s-e 11) e da ponte (s-e 12) que a antecede. Quanto ao próprio tema, vemos que sua estrutura é reduzida à frase 1, que é em seguida seqüenciada por intervalo de terça maior ascendente.¹⁷⁸ O compasso final cria uma breve intensificação climática, através de um processo de liquidação e de redução, no qual atua principalmente o motivo [i-2], como resíduo do tema.
- 2ª parte (s-e's 14-15 / c.62-68) – o bloco formado pelas s-e's 14 e 15 é dedicado à recapitulação da 2ª parte de T.P.[I-1] (comparar com o trecho correspondente, s-e's 3-5). Como se pode observar, aqui também houve redução (são omitidas as duas mínimas iniciais da frase 5). Foi também simplificada a textura, sem as imitações canônicas originais, substituídas por uma nova importante linha de acompanhamento, em arpejos ascendentes em semicolcheias – o motivo [i-11] –, que passa a ser sucessivamente imitada, culminando com sua harmonização a três vozes. Isso cria um decidido efeito de pontuação, concluindo apropriadamente toda a Seção Principal (tal intenção é enfatizada pela desaceleração brusca indicada na partitura original [*sehr zurückhaltend*]). Segue-se um arpejo descendente em rítmica quialterada (como último resíduo de todo o material principal exposto), à guisa de conexão melódica com o início da Transição (rever a análise da Transição realizada no terceiro nível estrutural, p.129-30).

¹⁷⁸ As diversas modificações sofridas por T.P.[I-1] nessa retomada (bem como todas em as demais no decorrer da peça) são apresentadas em detalhes no capítulo III.

Seção secundária (s-e's 21-26) – Como foi comentado durante a abordagem do terceiro nível, a Seção Secundária, que tem extensão bem menor que a da Seção Principal, se apresenta subdividida em três partes, as quais passaremos a analisar em detalhes:

1ª parte (s-e's 21-22) – admite, por sua vez, um seccionamento bipartite:

- seção 1 (s-e 21 / c.84-91) – consiste na apresentação de T.P.[I-2]. Como já foi mencionado, o tema possui caráter lírico (num expressivo solo do 1º violino), sendo a textura de seu acompanhamento essencialmente homofônica. Deve-se destacar a referência velada a P.T.[I-1], feita pela linha da terceira pauta da SC (c.89).
- seção 2 (s-e 22 / c.92-95) – o fragmento que conclui a apresentação do tema (c.91) torna-se modelo para uma série de imitações seqüenciais, fazendo desse trecho uma espécie de passagem contrastante que separa duas entradas de T.P.[I-2]. Em seu último compasso acontece uma significativa referência ao motivo [i-9]-a, cujo contorno rítmico serve de base para o surgimento de P.T.[I-5], principal elemento temático do próximo trecho.

2ª parte (s-e's 23-24) – é também subdividida em duas seções:

- seção 1 (s-e 23 / c.96-100) – retomada de T.P.[I-2], porém de forma bastante variada. Além da entrada do contra-sujeito P.T.[I-5], que é seqüencialmente imitado (em versões reta e inversa, não literais), a própria apresentação do tema recebe um novo tratamento (ver detalhes da análise na SC). Uma nova linha de acompanhamento, derivada do próprio P.T.[I-5] substitui as síncopes originais do motivo [i-15]. É interessante constatar que, apesar de todas as modificações realizadas, a mesma linha de baixo dos c. 84-86 é empregada nos c.96-98 (sexta pauta da SC).
- seção 2 (s-e 24 / c.100-106) – continua a reapresentação tema (frases 3 e 4), que acontece, no entanto, na linha de resposta do cânone (portanto, transposto em relação ao original). Segue-se então, a partir desse bloco, uma rápida série de imitações seqüenciais em densa

trama polifônica. A tensão geral cresce e uma breve liquidação do material, destacando o motivo [i-2] (elemento a ser aproveitado na codeta que se segue), serve de desfecho para o trecho.

3ª parte (s-e's 25-26) – forma a codeta da Seção Secundária. Como nas partes anteriores, possui duas seções distintas:

- seção 1 (s-e 25 / c.105-110) – é possível perceber no plano principal (linha mais aguda da SC) uma menção à anacruse da frase 4 do tema (o motivo [i-18]) que, por aumento, serve de modelo para uma seqüência a intervalo de segunda maior descendente. Tal seqüência dá prosseguimento ao complemento do tema, que acontece na s-e 26. O mais interessante, no entanto (e o que dá verdadeiramente ao trecho um caráter resumidor de codeta), são as referências aos principais elementos motivicos do início da *Sinfonia*: [i-3] por aumento (distribuído em diálogo imitativo e em seqüência entre graves e agudos), [i-2], em seqüência de terças harmônicas¹⁷⁹ e [i-1], como uma série de quartas justas ascendentes intercaladas.
- seção 2 (s-e 26 / c.110-113) – nela acontece um brusco decréscimo de densidade, cessando as menções aos motivos da Seção Principal. Uma linha de baixo cromaticamente ascendente faz movimento contrário à linha de T.P.[I-2] (que compreende a frase 5 e um desfecho livremente baseado na frase 6), numa convergência de linhas que conduz incisivamente à pontuação conclusiva da Seção Secundária (acontecendo sobre o primeiro tempo da s-e 27).

Seção Conclusiva (s-e's 27-32) – Abordaremos aqui a 1ª parte desta Seção, a única não analisada no terceiro nível estrutural. Consiste num interessante exemplo de triplo

¹⁷⁹ Sua entrada, nas trompas, coincide com uma significativa volta ao andamento principal (*Hauptzeitmass*, na indicação da partitura – ver o trecho correspondente no Anexo 3).

contraponto, com três entradas sucessivas (uma a cada s-e), envolvendo os temas T.S.[I-5] (derivado de P.T.[I-4]), T.S.[I-6] (com início aparentado à frase 1 de T.P.[I-2]) e T.S.[I-7] (que, como foi visto na análise microformal, trata-se de um tema subordinado aos outros dois). As apresentações acontecem nas mesmas alturas e são estanques. Entretanto, a observação do trecho diretamente na partitura do op.9 (ver Anexo 3) revela um claro crescendo na densidade orquestral: de apenas solistas nas três linhas na primeira entrada, passando a dois instrumentos por linha na segunda até um forte *tutti* na entrada final, com vários dobramentos de reforço. É possível subdividir a 1ª parte em três seções, cada qual referente a uma das apresentações do triplo contraponto.

- seção 1 (s-e 27 / c.113-116) – disposição dos temas (do registro agudo para o grave): T.S.[I-6], T.S.[I-5] e T.S.[I-7]. Completa a textura um pedal na nota mi (dominante da região de Lá maior) e uma linha cromática ascendente, no registro extremo grave, enfatizando a resolução convergente das linhas.
- seção 2 (s-e 28 / c.116-119) – disposição: T.S.[I-5], T.S.[I-7] e T.S.[I-6]. O pedal deixa a cena, mas a linha cromática ascendente permanece.
- seção 3 (s-e 29 / c.119-123) – disposição: T.S.[I-7],¹⁸⁰ T.S.[I-6] e T.S.[I-5]. Uma quarta linha é acrescentada ainda à textura, trazendo de volta o motivo [i-3], que prepara uma seqüência baseada na rítmica do motivo [i-9]. Esta última apresentação dos três temas ganha, em relação às anteriores, uma extensão de um compasso, indicando o desfecho do bloco. Nessa extensão, além de continuações que mantêm as mesmas características rítmicas nas linhas de T.S.[I-5] e T.S.[I-7], o motivo [i-20], no registro agudo, apresenta-se como prolongamento de T.S.[I-6], funcionando, ao mesmo tempo, como um “freio” em relação ao *motto* intenso e como impulso para o próximo trecho. Na linha acrescentada, como que evoluindo do material anterior, surge uma variante bem próxima de P.T.[I-5].

¹⁸⁰ No c. 120 algumas de suas notas são modificadas, em relação ao original, aparentemente visando uma melhor adequação às novas condições harmônicas.

Parte II

Seção 1 (s-e's 38-45) – como já foi visto, o tema do Scherzo estrutura-se como pequena forma ternária a-b-a'. Passemos para o exame dessas três Subseções:

Subseção a (s-e's 38-39) – tendo a forma de período, é segmentada em duas partes, com as subdivisões regulamentares de antecedente (s-e 38 / c.160-164) e conseqüente (s-e 39 / c.164-170). É interessante perceber que as semelhanças que normalmente existem entre o antecedente e o conseqüente em um período são aqui disfarçadas, não só pelas variações geradas pelo peculiar tratamento do cromatismo – a principal característica do tema –, já mencionadas na análise microformal, como pelo comportamento do acompanhamento, baseado principalmente em dois ostinatos em padrões métricos conflitantes (binário x ternário): a estaticidade do trecho sob o antecedente é contraposta no conseqüente a uma trajetória geral ascendente, abrangendo não só os ostinatos, mas também a linha inferior da segunda pauta, o que se dá entre os c.164-167. Segue-se imediatamente, como que em compensação, um movimento geral descendente em direção ao desfecho (c.168-169) que, não por acaso, acompanha o arco descrito pela linha melódica principal.

Subseção b (s-e's 40-42) – a Subseção central do tema T.P.[II-1] abrange duas partes: a primeira delas constituindo um fragmento contrastante em relação à Subseção a, com a segunda parte funcionando como codeta que, ao mesmo tempo, prepara a recapitulação (Subseção a').

- 1ª parte (s-e's 40-41 / c.170-180) – esta, por sua vez, pode ser subdividida em dois segmentos: o primeiro deles (s-e 40 / c.170-175) parece “reciclar” o material apresentado na Subseção a do tema. Enquanto o ostinato 1 permanece por todo o bloco no registro grave, enfatizando desta vez um pedal na nota sol (dominante da região de dó menor –
-

região central da Parte II), o ostinato 2 passa para o plano principal, em diálogo canônico divergente e por inversão (embora não estrita). Mesmo uma referência à frase de abertura de T.P.[I-2] encontra-se presente, aqui disfarçada em um plano subordinado: a linha “quase cromática” descendente da segunda pauta. Já o segundo segmento (s-e 41 / c.175-180) apresenta-se como uma quase idêntica repetição do primeiro,¹⁸¹ possivelmente na intenção de enfatizá-lo.

- 2ª parte (s-e 42 / c.180-183) – com a troca para métrica binária, este trecho é palco para um rápido e convencional processo de liquidação. Julgamos que a análise presente na SC é suficientemente clara para dispensar comentários adicionais. Contudo, é importante destacar o arpejo ascendente que acontece no último compasso da s-e 41 (e que tem seu correspondente no mesmo ponto da s-e 40), servindo de elemento de ligação entre as passagens: tal arpejo passa para o foco principal ao ser retomado na entrada da s-e 42, tornando-se modelo para as subseqüentes imitações metricamente deslocadas que completam a codeta.

Subseção a' (s-e 43 / c.185-190) – à semelhança do que geralmente acontece em recapitulações tradicionais de pequenas formas ternárias, a Subseção a' do tema do Scherzo apresenta-se consideravelmente reduzida em relação à Subseção a (tanto em extensão quanto em material motivico). Neste caso específico, ela é ainda bastante variada, não só no que se refere ao tema, mas também ao contexto do acompanhamento. Podemos perceber de início as supressões das frases 1, 3 e 4 do tema e da linha do ostinato 2. O ostinato 1, ainda que presente e mantendo o padrão métrico ternário, apresenta-se maquiado, com o característico

¹⁸¹ Há apenas mudanças na instrumentação, o que pode ser constatado no exame do mesmo trecho na partitura orquestral (Anexo 3).

salto de nona menor sendo reduzido para o intervalo de segunda menor.¹⁸² O tema é, portanto, suficientemente resumido pela frase 2, que ganha um novo tratamento imitativo em cânone por inversão não-estrita. A partir do c.188, coincidindo com uma intensificação no andamento e na dinâmica (indicada na partitura orquestral pela expressão *steigern und beschleunigend*), tem lugar um rápido processo de liquidação, levando imediatamente à codeta da Seção 1.

- codeta (s-e's 44-45) – subdivide-se em duas partes:
 - 1ª parte (s-e 44 / c.191-196) – inicia-se com mudança métrica para 3/4. Entretanto, a partir do segundo compasso suas três linhas passam a obedecer a padrões binários, iniciados cada um a um tempo diferente, resultando num efeito de instabilidade métrica (podemos talvez considerar o primeiro compasso como uma espécie de pivô entre as seções ou como apoio, a partir do qual inicia-se de fato a codeta). O tratamento do material temático-motívico é – como nos demais casos de codetas e desfechos do op.9 – apropriadamente liquidativo. Quatro linhas dialogam nesse trecho de grande concentração de idéias (ver as análises detalhadas na SC), uma delas – na terceira pauta – merecendo destaque especial: o que aparenta ser um mero dobramento dos apoios dos saltos da linha mais grave é, na verdade, uma idéia independente e importante, na qual semínimas separadas por pausas descrevem uma trajetória descendente. Tais semínimas movimentam-se, de início, por dois intervalos de terça maior e, em seguida, por três quartas justas (c. 192-195). A referência ao prototema quartal é inequívoca, ainda que disfarçada nas primeiras notas: a finalização em

¹⁸² Essa mudança certamente não é desprovida de intenções estruturais, pois representa um estágio intermediário na gestação múltipla e convergente do motivo [ii-7] (cuja ascendência também se deve aos motivos [i-22] e [i-2]), como já tivemos a oportunidade de constatar – ver análise microformal correspondente e a árvore genealógica dos motivos, Anexo 1). [ii-7] é um elemento da codeta que, por sua vez, anuncia a chegada do Trio do movimento.

quartas e a própria extensão da linha, em seis notas posicionadas a distâncias regulares aponta claramente para uma versão variada por aumentação e inversão de P.T.[I-1].¹⁸³

- 2ª parte (s-e 45 / c.196-199) – em continuação ao processo liquidativo, a tensão, incrementada principalmente pelo aumento de intensidade rítmica geral (e pela polirritmia dos dois últimos compassos), leva à conclusão da Seção 1 num impressionante nível climático (ver análise detalhada na SC).

O próximo trecho a ser analisado no quarto nível é o que representa a ponte que liga as Seções 2 (Trio) e 3 (Desenvolvimento) da Parte II:

ponte (s-e's 48-49) – subdivide-se em duas partes simetricamente relacionadas.

- 1ª parte (s-e 48 / c.215-219) – num excelente exemplo do tratamento variacional schoenberguiano, podemos perceber no plano principal (linha mais grave) como as semínimas do trecho final do acompanhamento de T.P.[II-2] (c.211-214) transformam-se no motivo [ii-11]. Este, por sua vez, nada mais é do que uma sutil derivação do motivo [ii-8] (sendo, portanto, mais um elemento da longa cadeia evolutiva iniciada por [i-2]) – a célula principal do tema do Trio –, em relação ao qual foi mantido apenas seu contorno, de bordadura cromática (o novo ritmo em quiáleras intercaladas por pausas cria um efeito de grande impacto sonoro). Além disso, a linha ganha uma “profundidade”, ao ser harmonizada por tríades paralelas.¹⁸⁴ Após a apresentação completa dessa linha (que é

¹⁸³ Ao contrário de outros pontos do op.9, nos quais P.T.[I-1] é explicitamente retomado, com funções articuladora e/ou cadencial, o trecho em que ocorre a presente citação não se encontra numa fronteira “internacional” (isto é, entre Partes da Sinfonia), e sim apenas “regional” (preparando a entrada da Seção do Trio). A menção ao prototema, até por ser mesmo consideravelmente camuflada, parece revelar apenas uma intenção pela busca da coerência temática nesta obra cíclica de tantas complexidades e contrastes: após essa alusão às quartas desencadeia-se no último trecho da codeta (s-e 45) um rápido fluxo de reminiscências da Parte I, envolvendo, além do mesmo prototema, idéias derivadas de T.P.[I-1].

¹⁸⁴ Na verdade, como pode ser visto na análise da SC, esse “paralelismo” não é estrito, com algumas alterações acontecendo nas qualidades dos acordes e em suas próprias estruturas internas.

acompanhada apenas por um longo pedal em dó), surge, como que destacando a intenção resumidora da ponte, uma outra referência importante, desta vez em relação ao tema do Scherzo, que retoma sua frase 2. A incorporação do intervalo final de apoio, feita durante a recapitulação do tema (ver s-e 43) é aqui reafirmada, com o salto descendente se expandindo de nona menor para uma expressiva décima sexta menor (que se torna ainda mais marcante pela ausência de acompanhamento).

- 2ª parte (s-e 49 / c.220-226) – o trecho se inicia de maneira exatamente idêntica ao anterior, com a retomada da linha grave. No entanto, a frase baseada em T.P.[II-1] toma, em seguida, novo rumo, reduzindo-se a cinco tempos e tendo as duas notas componentes do salto final transpostas um tom ascendentemente, gerando um leve aumento de tensão. A partir daí observamos um processo de intensificação, com o padrão rítmico da linha de acompanhamento sendo gradualmente seqüenciado e reduzido, enquanto a linha com o pedal dó, até então estática, começa a se movimentar descendentemente, fazendo lembrar a frase 1 de T.P.[II-1] em inversão melódica. Essa intensificação (que é acentuada por uma indicação de *accelerando* [*nach und nach schneller*] na grade orquestral) leva a um compasso 1/2, onde ressurge a anacruse da frase 2 de T.P.[II-2], conduzindo ao início da Seção de Desenvolvimento da Parte II.

Como os demais trechos do movimento já foram devidamente analisadas no terceiro nível estrutural, passaremos diretamente para o exame da Parte III.

Parte III

No Desenvolvimento restam a ser analisadas dentro do quarto nível apenas três passagens isoladas: a Seção 1 completa (s-e's 60-66), a parte B da Seção 2 (s-e's 68-69) e a parte A da Seção 3 (s-e's 71-72).

Seção 1 – como já foi comentado, tem como idéia central T.P.[I-2] e estrutura-se em duas partes principais:

parte A (s-e's 60-63) – subdivide-se em três seções:

- seção 1 (s-e 60 / c. 280-284) – em compasso 4/4, funciona como uma introdução ao corpo principal da Seção: sobre “retalhos” temáticos baseados nas frases de abertura de T.S.[I-2] e de T.P.[II-1] (este em textura coral a cinco partes), ressurgue uma variante de T.S.[I-1], com uma extensão que faz com que sua conclusão se sobreponha ao começo da seção 2 (c.284).
- seção 2 (s-e 61 / c.284-290) – inicia-se a partir do fragmento conclusivo de quatro colcheias de T.S.[I-1], o que serve de modelo para imitações alternadamente descendentes e ascendentes, criando uma textura de acompanhamento para T.P.[I-2] – a idéia central da Seção 1, que finalmente se apresenta. Uma imitação canônica não estrita (c. 287) acaba por influenciar a reformulação da linha principal: ambas coincidem em um incisivo desfecho cadencial, pontuando claramente o trecho. É também interessante constatar que, no segundo plano, as colcheias do acompanhamento, transformando-se por diminuição em semicolcheias (c. 288), funcionam como uma sutil preparação para a próxima retomada da idéia de P.T.[I-4].
- seção 3 (s-e's 62-63) – pode ser subdivida, por sua vez, em dois segmentos:
 - 1º segmento (s-e 62 / c. 290-293) – como resposta à progressão ascendente das semicolcheias (c.289-290), surge uma linha desacompanhada desenhando um longo arpejo descendente sobre a tríade de lá menor, tornando-se o estágio final antes do reaparecimento de P.T.[I-4], transposto para Fá menor (registro grave, c.291-292).¹⁸⁵

¹⁸⁵ Apesar das diferenças de contorno, há uma nítida relação de parentesco (que é percebida auditivamente sem grandes dificuldades) entre as três idéias sucessivas, o que se deve, sem qualquer dúvida, à roupagem rítmica de semicolcheias, que é por todas compartilhada.

Uma nova imitação, transposta (não inteiramente estrita) por intervalo de sétima menor ascendente, faz a ligação com o próximo segmento.

- 2º segmento (s-e 63 / c.293-297) – desdobramento do trecho anterior, passando a apresentar três novas idéias como contraste ao tema central da Seção (i.e., T.P.[I-2]):
 - (a) linha baseada em P.T.[I-4], que é fragmentada e imitada canonicamente (pautas 1, 2 e 3 da SC), dando continuidade aos acontecimentos do 1ª segmento; (b) linha baseada no motivo [i-3] (pauta 5), que faz assim sua primeira aparição dentro do Desenvolvimento; (c) linha secundária, remotamente baseada no início de T.S.[I-3] (pauta 4). O bloco é então repetido quase que literalmente por duas vezes (por certo, com o objetivo de ênfase), antes do forte desfecho cadencial (c. 296-297), no qual a inversão de P.T.[I-1] é citada (pauta 3). Esta surge em movimento contrário à linha da primeira pauta, que consiste num encadeamento do motivo [i-3] em intervalos de sétimas maiores ascendentes (ou seja, a inversão de um movimento cromático descendente).¹⁸⁶

parte B (s-e's 64-66) – subdividindo-se igualmente em três seções, parece posicionar-se simetricamente em relação à parte A como uma espécie de repetição variada e concentrada.

- seção 1 (s-e 64 / c. 297-303) – inicia-se, na verdade, no final da s-e 63 (c. 297), após a pontuação, com uma versão de T.S.[I-1] (terceira pauta da SC), que lhe serve de abertura.¹⁸⁷ Como o que foi observado na s-e 61, as quatro colcheias que formam o fragmento conclusivo de T.S.[I-1] geram um diálogo que cria a textura de acompanhamento para a idéia central. No plano principal retorna T.P.[I-2] (aqui reduzido

¹⁸⁶ Trata-se da 2ª “semicortina cadencial”.

¹⁸⁷ Comparar com o final de s-e 60 – c. 281-284: aqui o tema cadencial é consideravelmente reduzido, mas sem que isso obscureça sua procedência.

- apenas às suas duas primeiras frases – sendo a segunda incompleta), recebendo um novo tratamento: apresenta-se em seqüências, que são imitadas canonicamente por inversão.
- seção 2 (s-e 65 / c. 303-308) – cessa o tratamento em cânone e a linha principal (na quinta pauta) dá prosseguimento ao desenrolar de T.P.[I-2], com a complementação de sua frase 2 e das frases 3 e 4 (em versões variadas, é importante destacar). A apresentação do fragmento característico da frase 4 – o salto baseado no motivo [i-18] – serve de base para imitações (c.306-307), fechando o trecho. Num outro plano, na segunda pauta da SC, entra em cena uma linha baseada no motivo [i-3] (seu início acontece numa disposição espelhada, com a forma inversa respondendo ao enunciado reto).¹⁸⁸ Uma outra linha (terceira pauta), embora aparentada à anacruse de T.P.[I-2] pelo lado intervalar, pode ser também relacionada, ainda que remotamente, à forma invertida de P.T.[I-1], preparando sutilmente seu retorno, que se dará na próxima seção. Duas outras linhas subordinadas, uma delas baseada em resíduos da imitação canônica do trecho anterior, completam a textura.
 - seção 3 (s-e 66 / c. 308-312) – num expressivo contraste, retornam as idéias de T.S.[I-1], P.T.[I-4] (com adensamento por terças e tratamento canônico não literal) e o prenunciado P.T.[I-1] (invertido). Como único elemento de ligação com a passagem anterior resta, sintomaticamente, a frase baseada em [i-3], com a mesma disposição espelhada, desta vez no registro grave (comparar c. 303-305 com c. 308-310). A intensificação geral das linhas (que se inicia no c. 310) leva ao desfecho climático da Seção.

Seção 2 – resta a ser examinada no quarto nível estrutural apenas sua parte B.

- parte B (s-e's 68-69) – subdivide-se em um esquema simétrico de duas seções:

¹⁸⁸ Como se pode observar, a estratégia de dar gradualmente ao tema principal (neste ponto representado por seu elemento-enunciado) o predomínio de todo o espaço sonoro (que culminará na Seção 3) continua em progresso: a importância e frequência de ocorrência de [i-3] dentro da textura tende a crescer cada vez mais a partir deste ponto.

- seção 1 (s-e 68 / c. 319-325) – em seu plano principal surge T.S.[I-3] (a idéia central da Seção 2), representado por sua frase-enunciado, servindo de proposta para um cânone a três partes.¹⁸⁹ No acompanhamento (primeira pauta) ressurgem a frase-espelho baseada no motivo [i-3] (ver s-e's 64 e 65), agora acrescida de novos acontecimentos: no c. 322 é incorporada uma cadeia ascendente sobre o motivo [i-22], que é logo em seguida expandida, criando um aumento de tensão, levando ao desfecho da passagem, que é pontuado por duas imitações sucessivas de [i-3] (c. 324).
- seção 2 (s-e 69 / c. 325-331) – talvez por necessidade de equilíbrio formal tem lugar na s-e 69 uma repetição da seção 1,¹⁹⁰ que guarda como única diferença em relação a esta o fato de as linhas serem intercambiadas em termos de instrumentos e registros (ver o trecho correspondente na grade orquestral).

Seção 3 – Como já foi comentado, a Seção 3 é a mais importante do Desenvolvimento, marcando a entrada em definitivo do tema principal T.P.[I-1] (que até este ponto era apenas insinuado através de sua anacruse, o motivo [i-3]). No quarto nível estrutural resta examinar apenas a parte A desta Seção, completando assim a análise formal iniciada no terceiro nível.

- parte A (s-e's 71-72) – subdivide-se em duas seções:
 - seção 1 (s-e 71 / c.335-340) – inicia-se numa impactante textura polifônica de grande complexidade, abrangendo um diálogo de três idéias temáticas: (a) como linha principal (quinta pauta) uma variante de T.P.[I-1] (adaptada à escala de tons inteiros e reformulada em sua estrutura); (b) inesperadamente, como principal contra-sujeito, é retomado o tema do scherzo, aqui representado por sua frase 2 em diminuição.

¹⁸⁹ Examinando a análise da SC é possível perceber que, se desconsiderarmos umas poucas notas alteradas cromaticamente, trata-se de cânone literal nas duas respostas, respectivamente a intervalos ascendentes de quinta justa e sexta maior..

¹⁹⁰ A bem da verdade, apenas uma nota foi modificada: o dó4 do c. 328, na segunda pauta da SC (dó# no c.322, quarta pauta). A lógica nos leva a especular sobre a existência aqui de um erro (de cópia ou de impressão).

Apresenta-se subdividido em duas linhas, num cânone não estrito¹⁹¹ (primeira e segunda pautas); (c) surgindo no c. 336, em posição métrica deslocada, uma linha baseada na frase-enunciado de T.S.[I-3] (terceira pauta), como que remanescente do desenrolar da Seção 2. Completando o quadro são empregados como acompanhamento diversos fragmentos melódicos relacionados às três idéias centrais, incluindo os novos motivos [iii-1] e [iii-2]. A entrada deste último, seguida por sua imitação (c. 338: quinta e primeira pautas da SC) marca o início do que podemos classificar como o desfecho da seção, no qual uma cadeia ascendente de fusas, derivadas do final da linha de T.S.[I-3], acompanha o retorno de uma variante da frase 2 do tema principal – isto é, em grupos de quiálteras –, que progride por imitações não literais (pautas 2 e 4).

- seção 2 (s-e 72 / c.341-346) – é uma espécie de retomada da seção anterior, porém de uma forma ainda mais densa e complexa, quase como um desenvolvimento a partir das premissas apresentadas. Além das linhas já presentes na s-e 71 (aquelas baseadas em T.P.[I-1], T.P.[II-1] e T.S.[I-3], bem como seus acompanhamentos subordinados), novos importantes elementos são acrescentados à textura, contribuindo para um forte aumento na densidade geral: uma nova menção ao tema cadencial T.S.[I-1] (primeira pauta da SC) e uma imitação canônica do tema principal (também na primeira pauta, c. 342). Apesar dos inícios assemelhados de ambas as seções, esta segue um novo desenrolar, preparando adequadamente os próximos acontecimentos.

¹⁹¹ As modificações resultam da subordinação das linhas ao ambiente harmônico, que se apóia principalmente na escala de tons inteiros.

Parte IV

Resta examinar neste nível estrutural apenas a 2ª parte da Seção Secundária do movimento (s-e's 87-89). Como já mencionado anteriormente, toda ela se apresenta imersa em textura polifônica, com material genético derivado principalmente dos elementos apresentados pelo tema T.P.[IV-2]. Subdivide-se em três seções:

- seção 1 (s-e 87 / c.422-425) – inicia-se com uma espécie de desmembramento de T.P.[IV-2], com seus dois fragmentos principais – as colcheias repetidas em contorno de arpejo e os grupos de semicolcheias – ganhando vida própria e servindo de ponto de partida para imitações e combinações contrapontísticas (ver o detalhamento da análise na SC). Uma aparente citação velada de T.P.[IV-1] (pelo menos considerando suas notas iniciais) surge no registro agudo (terceira pauta), adensando ainda mais a textura (sua continuação, no entanto, adapta-se aos elementos do segundo tema). A pontuação desta seção acontece no início da s-e 88.
 - seção 2 (s-e 88 / c. 425-430) – representa uma espécie de contraste dentro do breve desenvolvimento de T.P.[IV-2], iniciado na seção anterior. Após a pontuação acima mencionada acontece uma sutil mudança na textura: o trançado polifônico baseado em imitações sobre os motivos [iv-5] e [iv-6] é reduzido em densidade e passa para um plano secundário, como acompanhamento à nova idéia que surge no registro agudo (pauta superior): o tema secundário T.S.[IV-1]. O trecho é entrecortado por pausas gerais (em concordância com a estrutura fraseológica do tema), o que lhe confere também um certo caráter conclusivo (ou, pelo menos, pré-cadencial). Um eco geral (isto é, uma espécie de repetição em bloco da linha principal e dos acompanhamentos), após a segunda pausa, enfatiza o segundo fragmento temático, porém trazendo diversas notas modificadas, possibilitando um desvio do sentido harmônico.
-

- seção 3 (s-e 89 / c. 430-435) – funcionando como uma codeta de toda a Parte IV, este trecho tem, de um modo geral, um vago contorno descendente, o que causa uma sensação de diminuição de tensão. Ainda sobre o mesmo fluxo imitativo e derivativo gerado na s-e 86 a partir dos elementos de T.P.[IV-2], ouve-se na 1ª trompa, como num chamado resumidor, uma clara e inequívoca reminiscência da abertura do tema T.P.[IV-1] (modificada por aumento livre) e, logo em seguida, à guisa de resposta, uma seqüência variada, desta vez nas duas trompas em surdina (segunda pauta da SC; comparar com o trecho correspondente da grade orquestral). Trata-se de um fato significativo de indicação de mudanças iminentes, o que é ainda enfatizado pelo ressurgimento das cinco quartas justas que caracterizam P.T.[I-1], desta vez camufladas por uma rearrumação interna (quinta pauta da SC). Uma desaceleração do *motto* (indicada na partitura orquestral pelo termo alemão *zehr zurückhaltend*) sobre o eco do último fragmento (c. 434-435) torna-se, na verdade, o sinal da fronteira entre as Partes IV e V (este é o único caso em que não há uma separação nítida e definida entre os movimentos da *Sinfonia*).

Parte V

Certamente não por acaso, esta última Parte do op.9, que abrange as Seções de Reexposição e Coda, é a única que só pode ser examinada por inteiro sob a ótica do quarto nível estrutural: isto se deve à complexidade de seu conteúdo e à multiplicidade de suas divisões internas (não só quanto ao número mas também quanto aos significados formais), nas quais as referências cruzadas em relação a estruturas já apresentadas (especialmente na Exposição), embora presentes, são consideravelmente disfarçadas pelos recursos da variação que, sob as mãos schoenberguianas, parecem ser ilimitados.

Seção 1 (Reexposição)

Como é comentado no Glossário, tanto a Reexposição quanto a Coda invertem a hierarquia de seccionamento estabelecida neste trabalho, admitindo imediatamente uma subdivisão em seções e, em seguida, em partes.

seção 1 (s-e's 90-91) – é dedicada principalmente aos temas da Transição da Parte I, subdividindo-se em duas partes:

- parte A (s-e 90 / c. 435-441) – duas mudanças na partitura que não são imediatamente notadas na audição da obra – em relação à métrica, para 2/2, e à armadura de clave, para Mi maior, indicando portanto a volta à região tônica – marcam a entrada da Parte V. A idéia central, T.S.[I-3] (variada e reduzida às duas primeiras frases – ver a terceira pauta da SC) é apresentada em contraponto a uma reformulação de T.P.[IV-2] (tema atuante no trecho imediatamente anterior – ou seja, da Seção Secundária do Adágio), na segunda pauta. Esse diálogo é retomado em seguida, variado, seqüenciado, deslocado metricamente e com as linhas em posição invertida, como uma espécie de resposta mais sofisticada. Sobre a cadência armada pelo acompanhamento (c. 440-441) ressurgem, no prolongamento da linha de T.S.[I-3], o fragmento sincopado do motivo [i-9] (ou seja, uma variante da frase 3 desse mesmo tema), em contorno descendente, convergindo firmemente para a pontuação sobre o primeiro tempo do c. 441.
- parte B (s-e 91 / c. 441-446) – a surpreendente entrada do fragmento inicial do tema principal da Parte IV (T.P.[IV-1]), em suas alturas originais (segunda pauta da SC), muda o rumo do discurso: sob uma série de quiálteras que evocam o motivo de acompanhamento [i-12] (embora aqui não apresentem o contorno estático original), ressurgem no registro mais grave uma variante de P.T.[I-4]. Tal retomada desencadeia uma série de imitações transformadoras, em diálogo com a variante de T.P.[IV-1] e sua subsequente repetição variada (primeira pauta, c. 442-443), num crescendo de tensão que

leva naturalmente a uma clara, porém compacta recapitulação da 3ª parte da Transição (comparar os trechos dos c. 443-446 com o dos c. 78-82). A ligação entre as passagens que – como se pode bem observar –, não são idênticas (nem proporcionalmente, considerando suas regiões harmônicas de atuação) é evidenciada principalmente pela entrada do motivo preparatório [i-14], pelo tratamento imitativo (em diálogo com fragmentos de P.T.[I-4]) e pelo contorno geral ascendente, em crescendo de tensão (outra marca registrada schoenberguiana), num excelente exemplo de recapitulação “em progresso”: tanto a necessidade de coerência (através do reconhecimento firme de uma estrutura marcante já ouvida) quanto a ânsia pelo novo, pelo ímpeto centrífugo – que no discurso musical se dá através da gradual transformação dos elementos – são perfeita e ponderadamente satisfeitas.

seção 2 (s-e's 92-95) – é dedicada a T.P.[I-2] e subdivide-se em quatro partes (A a D):

- parte A (s-e 92 / c. 446-455) – o trecho anterior (s-e 91, a partir do c. 446), assim como o que ocorre na Parte I, conduz naturalmente ao tema da Seção Secundária. Sua recapitulação, no entanto, refere-se não, como se poderia esperar, apenas ao trecho da s-e 21, mas a uma combinação deste com o da s-e 23. A relação com o trecho original principal (i.e., da s-e 21) revela-se pelos dois compassos introdutórios (c. 446-447), nos quais o acompanhamento é deixado às síncopes do motivo [i-15] (aqui em movimento cromático ascendente). Além disso, o tema é reapresentado integralmente, transposto uma quinta justa ascendente em relação ao original.¹⁹² Quanto às semelhanças com a passagem da s-e 23, observamos, além do tratamento quase-canônico dado à linha do tema,¹⁹³ a presença do contra-sujeito baseado em P.T.[I-5] (em imitações seqüenciais) e da linha de

¹⁹² Schoenberg presta aqui um significativo tributo à tradição: o tema secundário é recapitulado na região tônica (em oposição à região subdominante da Parte I).

¹⁹³ A resposta (c. 449, primeira pauta da SC) é variada, adaptando-se às mudanças harmônicas.

acompanhamento característica, desenhando quase sempre a harmonia vigente em arpejos (terceira pauta, c. 448-454).

- parte B (s-e 93 / c. 455-463) – funciona como uma “área de escape” em relação a A, na qual acontece uma digressão (ou breve desenvolvimento) a partir dos elementos recém recapitulados (assim como, na Exposição, a s-e 24, através de variação, serve de prolongamento natural à s-e 23). A textura torna-se francamente imitativa, envolvendo as idéias derivadas de T.P.[I-2] (que é fragmentado de diversas maneiras) e P.T.[I-5], com a linha de acompanhamento em arpejos deixando a cena. A partir do c. 460 a densidade da textura se reduz, passando a três linhas que, no entanto, representam um forte aumento de intensidade, através de liquidação e concentração das idéias, sugerindo a proximidade de um ponto climático.
- parte C (s-e 94 / c. 463-467) – continuando a correspondência com a exposição da Seção Secundária, chegamos ao trecho da codeta, na verdade uma repetição proporcionalmente idêntica¹⁹⁴ do conteúdo e forma da s-e 25, não merecendo, portanto, maiores comentários.
- parte D (s-e 95 / c. 467-472) – no lugar de evoluir em direção a uma conclusão semelhante à apresentada na s-e 26, o discurso toma um rumo inesperado: após uma cesura geral acontece uma repetição de todo o trecho compreendido entre a segunda semínima do c. 464 e o primeiro tempo do c. 466, seqüenciada literalmente a intervalo de segunda maior ascendente. Essa repetição enfática faz com que o trecho se reformule como uma “codeta da codeta”, sinalizando para uma pontuação bem definida e marcante. As subseqüentes reduções e liquidações a partir do c. 470 apenas confirmam essa função, desfazendo qualquer expectativa (inclusive pelos novos caminhos harmônicos) em relação à manutenção do paralelismo com a Exposição.

¹⁹⁴ Isto é, são exatamente as mesmas linhas transpostas a intervalo de terça menor ascendente (na verdade, as únicas modificações que ocorrem referem-se à instrumentação).

Seção 3 (s-e's 96-99) – é na qual se dá a recapitulação de P.T.[I-1] e T.P.[I-1] (este último antecedido por seu “arauto”, o tema T.S.[I-1]), subdividindo-se em quatro partes (de A a D):

- parte A (s-e 96 / c. 472-477) – após uma breve preparação, consistindo em duas seqüências a intervalo de sétima maior ascendente a partir de uma aumentação do motivo [i-3] (pauta inferior da SC), surge uma quase idêntica retomada da 2ª parte da Introdução da *Sinfonia*,¹⁹⁵ com a mesma função original de anunciar a entrada de T.P.[I-1]. Instalado o ambiente harmônico propício (i.e., o hexacorde quartal construído sobre a fundamental ré: ré-sol-dó-fá-sib-mib), P.T.[I-1] é então reapresentado nas alturas e formato originais, desencadeando acontecimentos já familiares: a seqüência descendente sobre o motivo [i-2], as tríades aumentadas em trajetória ascendente e o tema cadencial T.S.[I-1].¹⁹⁶
- parte B (s-e 97 / c. 477-484) – o tema principal reaparece na pauta mais grave (nas alturas originais) numa interessante reformulação, recebendo uma extensão entre a frase 1 e o bloco formado pelas frases 2 e 3 (c. 478-480). Uma nítida fronteira interna, marcada por uma pontuação geral, justamente na entrada da continuação do tema (ou seja, da frase 2), subdivide a s-e 97 em dois segmentos bem definidos. O acompanhamento do primeiro deles fica ao encargo de duas novas linhas (em relação ao trecho original – comparar com a s-e 2): a já comentada versão aumentada de T.S.[I-1]¹⁹⁷ e um contraponto baseado no motivo [i-3] (penúltima pauta). O segundo segmento traz de volta as quiálteras do motivo [i-4], que tornam-se modelo para as várias imitações subseqüentes (invadindo a parte C),

¹⁹⁵ É interessante compará-la com os trechos correspondentes: s-e 1 e s-e 32.

¹⁹⁶ Como única diferença entre os trechos, este tema se apresenta aqui por aumentação, apesar de manter as alturas originais. A aumentação faz com que apenas a anacruse conviva com o ambiente da introdução: a quase totalidade de T.S.[I-1] acaba acontecendo como contraponto à recapitulação do tema principal (s-e 97), o que, por si só, representa uma significativa novidade).

¹⁹⁷ É interessante constatar que, por mutação, o fragmento dos c. 478-479 torna-se aparentado ao motivo [i-5], servindo de base para imitações seqüenciais que contribuem para o processo de intensificação final do trecho – ver c. 480-482 (primeira pauta da SC). Vale também assinalar que na conclusão da linha do tema cadencial (c. 480-481) as durações voltam às suas dimensões originais (isto é, colcheias), tendo, entretanto, suas alturas quase todas bemolizadas. Tal fragmento ganha autonomia (é denominado “x” na análise da SC), sendo retomado adiante.

formando o meio-ambiente de apoio ao desenrolar de T.P.[I-1] (o detalhamento das linhas é apresentado na análise da SC).

- parte C (s-e 98 / c. 484-490) – pode ser subdividida em três segmentos bem definidos: o primeiro deles se apresenta como uma digressão a partir do motivo [i-4], tornando-se a partir do c. 485 – no início do segundo segmento – uma espécie de codeta, num nítido perfil liquidativo das idéias: no plano principal (pauta mais grave da SC) uma variante da frase 3 do tema é gradualmente seqüenciada e reduzida, em diálogo ritmicamente complementar à linha da terceira pauta. Em acompanhamento, num interessante e climático efeito polirrítmico, é empregada uma cadeia com contorno descendente sobre uma variação (e aumento) do motivo [i-4], adensada por terças maiores paralelas. O caráter conclusivo do trecho é ainda sublinhado pelo ambiente harmônico, completamente baseado na escala de tons inteiros, criando uma zona de instabilidade tonal (o que faz com que o ouvinte instintivamente se prepare para novos acontecimentos). No c. 488, marcando o início do terceiro segmento da parte C, surge inesperadamente uma recapitulação literal da 2ª parte da Subseção *a'* da Seção Principal (comparar com o trecho das s-e's 14-15), que acaba avançando pelo território da parte D.
- parte D (s-e 99 / c. 490-497) – dá continuidade, portanto, à retomada da Subseção *a'*, procedendo identicamente ao original até a chegada da pontuação (comparar o c. 492 com o c. 66). O discurso toma, a partir desse ponto, no desfecho (c. 493-494), um outro rumo, ganhando uma extensão baseada em seu próprio material (c. 494-497), com a função explícita de codeta de toda a Seção de Reexposição.

Seção 2 (Coda)

seção 1 (s-e's 100-101) – subdivide-se em duas partes:

- parte A (s-e 100 / c. 497-501) – como que tentando desviar o foco do verdadeiro material central da seção (na verdade, o trecho se apresenta como uma espécie de breve introdução para a Coda), ressurge a frase 1 de T.P.[I-1], em suas alturas originais (pauta mais grave da SC). No entanto, sobreposta a seu segmento final, tem início uma retomada (reduzida em extensão) da 2ª parte de T.S.[I-1] (comparar com o trecho entre as s-e's 3-5), que acaba se prolongando sobre a parte B. Retorna também o intermitente pedal ritmizado sobre a tônica.¹⁹⁸
- parte B (s-e 101 / c. 501-508) – inicia-se como continuação natural dos eventos da parte A. De maneira análoga ao acontecido na s-e 4 em relação à s-e 5, observa-se neste trecho uma intensificação da densidade polifônica, através de imitações sobre as frases 5 e 6 do tema.

seção 2 (s-e's 102-106) – em acréscimo a tudo que já foi dito a respeito desta insólita seção – um inesperado e extenso enclave composto por material derivado do Adágio no meio do que é quase oficialmente a Reexposição/Coda da Parte I –, o exame do quarto nível nos revela que sua própria estrutura interna (subdividida em cinco partes, nomeadas de A a E) apresenta-se como um microcosmo à parte: uma espécie de resumo (ou, se preferirmos, reexposição) reformulado do que há de mais importante na Seção Principal da Parte IV (ou seja, o território que abrange as s-e's 79-85).

- parte A (s-e 102 / c. 508-515) – após o apoio cadencial referente ao trecho anterior, ressurge inesperadamente em anacruse o tema principal do Adágio, T.P.[IV-1] (primeira pauta da SC).¹⁹⁹ Assim como o que acontece na s-e 80 (o trecho original que é relacionado

¹⁹⁸ Ao contrário do que acontece na Exposição, o pedal na nota mi somente é abandonado um pouco antes do desfecho do bloco. É provável que isso se deva a uma necessidade harmônica gravitacional, algo perfeitamente justificável por se aproximar o final da peça.

¹⁹⁹ T.P.[IV-1] é rerepresentado em aumentação (o que é mais conveniente no andamento do trecho) com suas notas mantendo a mesma relação das alturas originais (a linha foi transposta a intervalo de terça maior ascendente).

a esta passagem), a textura de acompanhamento, embora distribuída em novas linhas, é também homofônica, o que representa um forte contraste em relação ao tratamento observado na seção 1 da Coda.

- parte B (s-e 103 / c. 515-520) – como nova surpresa, surge na voz mais aguda da pauta superior uma retomada de T.S.[I-4] (um dos temas pertencentes à Transição da Parte I), que apresenta-se transposto por quarta aumentada ascendente em relação às alturas originais. Assim como o que acontece no trecho correspondente da Exposição (ver s-e 18), tem como contra-sujeito principal uma linha formada por fragmentos de P.T.[I-4] (voz mais grave da primeira pauta da SC). Num plano secundário de acompanhamento, observa-se uma densa textura polifônica composta por três linhas, cada qual seguindo um diferente padrão rítmico: quiálteras (também presentes na s-e 18), colcheias e semicolcheias. Em lugar de um prolongamento semelhante ao ocorrido na s-e 19,²⁰⁰ os acontecimentos tomam novo rumo (c. 518-519), que é principalmente ditado por uma série de imitações a partir do fragmento formado pelas quatro últimas colcheias de T.S.[I-4].
- parte C (s-e 104 / c. 520-527) – representa a retomada do tema principal do Adágio, porém num novo contexto, com a incorporação da idéia de P.T.[I-4] como seu principal interlocutor. Esta idéia se fracciona em imitações cerradas, em formatos e contornos variados, intensificando ritmicamente a textura. Quanto à linha melódica do tema, observamos uma quase exata correspondência com sua entrada na s-e 82 (em relação à qual é transposta a intervalo de sexta maior ascendente). Os contextos de acompanhamento, no entanto, são completamente diferentes: somando-se ao já mencionado contraponto baseado em P.T.[I-4], a combinação de linhas cromáticas em

²⁰⁰ Na qual a transferência de P.T.[I-4] para o foco principal, em diálogo com seqüências sobre o motivo [i-14] acabam por conduzir à Seção Secundária da Parte I.

semínimas com a alternância de arpejos quase espelhados²⁰¹ em quiálteras (pauta mais grave da SC) cria, além de um ambiente totalmente novo, outras implicações harmônicas. Com a entrada do complemento do tema (c. 524), uma súbita calma se instaura: cessam momentaneamente as participações dos fragmentos de P.T.[I-4] e o acompanhamento se reduz a dois planos: a manutenção da linha em quiálteras sobre uma textura de coral. Essa calmaria, contudo, é ilusória, pois sobreposto ao desfecho do tema (c. 526) ressurgem P.T.[I-4] (terceira pauta) que, embora ainda incompleto (com três em vez de quatro grupos de semicolcheias), volta a apresentar o mesmo contorno intervalar original.

- parte D (s-e 105 / c. 528-533) – funcionando como uma espécie de codeta do bloco formado pelas partes A, B e C (bloco que poderia também ser interpretado como uma forma ternária a-b-a’), a parte D subdivide-se em dois segmentos bem definidos: no primeiro deles (c. 528-530), à guisa de ênfase, acontece uma repetição variada do recém-apresentado complemento do tema T.P.[IV-1]. O segundo segmento, de caráter digressivo/conclusivo, marca o retorno da idéia de P.T.[I-4], culminando com sua última apresentação (segunda pauta da SC, c. 532-533), desta vez com extensão ampliada para seis tempos e com contorno bastante variado.²⁰² É interessante perceber como o fragmento final do complemento do tema, retido neste trecho como base para imitações finais, assemelha-se (ao menos ritmicamente) ao “distante” motivo [i-4]: essa semelhança, por certo, não é casual e é explorada com bastante habilidade por Schoenberg, na preparação de um próximo retorno a ambientes da Parte I.
- parte E (s-e 106 / c. 534-539) – fechando a seção 2 e confirmando sua interpretação como uma reexposição reformulada do Adágio, tem lugar a volta de seu tema introdutório,

²⁰¹ Na verdade, nem sempre são realmente “arpejos”, nem observa-se um espelhamento literal (como o que acontece na inversão intervalar): contudo é esta a idéia geral sugerida por seus comportamentos.

²⁰² Observe-se que o comportamento da retomada de P.T.[I-4] nesta seção 2 da Coda (entre as s-e’s 103 e 105) descreve uma trajetória bem definida e objetiva, partindo do mais simples ao mais complexo, parecendo seguir numa linha evolutiva de desenvolvimento própria, à parte (sem o ser de fato) dos demais acontecimentos a ela contemporâneos.

T.S.[IV-1], nas mesmas alturas originais, porém em aumentação (como as duas rerepresentações do tema principal da Parte IV). O ambiente original (ver s-e 79) é mantido, no entanto, um fragmento em quiálteras é incorporado à textura, como que “transbordando” dos acontecimentos que lhe antecedem. Tal fragmento, apresentado na pauta mais grave no compasso final da parte D, passa a ser sucessivamente imitado por diversas vozes, criando uma espécie de “costura” sobre a qual se desenrola o tema introdutório, evitando, ao mesmo tempo, que um hiato na intensidade geral rítmica (que poderia ocorrer se fosse retomado exatamente o acompanhamento em coral original) interfira na boa fluência do discurso. A partir do c. 536, sob um imperturbável desenrolar da linha do tema, o contexto harmônico subitamente muda (com evidentes propósitos de conduzir a uma continuação inteiramente diferente em relação à original), caindo em domínio da escala de tons inteiros. Isto, no entanto, não implica alterações na natureza das linhas de acompanhamento, que continuam basicamente a condução imitativa do fragmento quialterado.

seção 3 (s-e’s 107-109) – como já foi visto, recapitula resumidamente o bloco central do Seção Principal da Parte I (s-e’s 6-11), subdividindo-se em três partes:

- parte A (s-e 107 / c. 540-545) – inicia-se com a surpreendente retomada do tema T.S.[I-2], transposto uma quinta justa acima em relação ao original (apenas o desfecho da frase 4 é modificado), fazendo da parte A uma razoavelmente próxima recapitulação (modulação à parte) do trecho compreendido entre as s-e’s 6 e 7. No entanto, novos elementos são acrescentados, como os resíduos do final do tema do Adágio, apresentados na terceira pauta da SC (c. 540-542), e o diálogo imitativo a partir do motivo [i-9] (que originalmente relaciona-se à s-e 9, já fazendo parte do território de P.T.[I-2]), entre as linhas da primeira
-

- e da quinta pautas, servindo de contraponto para a entrada da terceira frase do tema (c. 543-545).
- parte B (s-e 108 / c. 546-551) – novamente observamos o emprego do recurso da digressão com objetivos conclusivos: enquanto se inicia uma repetição parcial de T.S.[I-2] (transposto ascendentemente por terça maior), o foco do acompanhamento transfere-se das variantes do motivo [i-9] para uma espécie de antecipação dos próximos acontecimentos (isto é, da idéia de P.T.[I-3], elemento central da parte C): figuras em quiálteras de semínimas sincopadas (escritas apropriadamente em 6/4 na partitura) que, em seqüências e diálogos imitativos (quase canônicos) formam a base para o desenrolar de um breve desenvolvimento do tema. Um enérgico desfecho cadencial, num movimento contrário simultâneo de todas as linhas, pontua com bastante contundência o bloco formado pelas partes A e B.
 - parte C (s-e 109 / c. 551-554) – evitando o que seria esperado numa recapitulação tradicional (o material das s-e's 9-10, ou seja, a 2ª parte da Subseção *b*), surge uma retomada literal da s-e 11 que, no entanto, aponta para uma continuação diferente da original.²⁰³

seção 4 (s-e's 110-113) – esta seção fecha aquele que talvez possamos chamar de arco recapitulativo da Parte V, com a abordagem da única grande Seção da Exposição até este ponto não retomada: a Seção Conclusiva. Esta se acha aqui representada por suas 2ª e 3ª partes,²⁰⁴ o que faz com que as quatro partes que compõem a seção sejam distribuídas preliminarmente em duas subseções.

²⁰³ Na Exposição o trecho correspondente prepara a entrada da Subseção a' (ou seja, a retomada do tema principal do op.9); na Coda antecede a retomada da 2ª parte da Seção Conclusiva.

²⁰⁴ A omissão da 1ª parte – o bloco em triplo contraponto entre as s-e's 27 e 29 – talvez se deva ao fato de as próprias idéias temáticas ali contidas já serem, por sua vez, espécies de recapitulações variadas de outras mais relevantes (comparar as relações existentes entre T.S.[I-5] e P.T.[I-4] e T.S.[I-6] e T.P.[I-2]).

subseção a (s-e's 110-111) – é dedicada à retomada de T.S.[I-8] e de seu ambiente original, fracionando-se em duas partes:

- parte A (s-e 110 / c. 554-558) – além da surpresa causada pela mudança no rumo do trecho recém-terminado (i.e., em relação ao que foi retido pela memória auditiva durante a Exposição), a passagem se inicia num brusco contraste de textura, com a redução de linhas atuantes para apenas três e com o posicionamento de todos os instrumentos no registro médio (ou seja, com os extremos orquestrais sendo apropriadamente poupados para o bloco final da *Sinfonia*). A parte A dessa subseção poderia ser considerada uma retomada proporcionalmente idêntica da s-e 30,²⁰⁵ não fosse um pequeno mas significativo detalhe: no c. 556, em vez da esperada repetição variada em contraponto invertível, como o que acontece originalmente, surge uma seqüência por intervalo de terça menor ascendente em relação ao trecho entre os c. 554 e 555, observando-se também a inversão das posições das linhas (a sutil mudança se deve aqui ao redirecionamento harmônico, consequência dos novos rumos planejados para a atuação da idéia temática na Coda).
- parte B (s-e 111 / c. 558-564) – apresenta claramente uma fronteira interna, que divide a passagem em dois segmentos: o primeiro deles (c. 558-560), uma extensão em relação à Exposição, é tão-somente uma espécie de desenvolvimento das idéias apresentadas na parte A, no já habitual recurso de digressão/desfecho (que progride através de liquidação e de intensificação). Já no segundo segmento (c. 561-564) é retomada de forma variada a s-e 31 (com a entrada “prematura” de P.T.[I-6]), o que a torna, na verdade, pertencente ao território da próxima subseção.²⁰⁶ Em relação ao original, observa-se que a única repetição

²⁰⁵ Estão presentes nesse bloco os mesmos elementos essenciais: além de T.S.[I-8], seu contra-sujeito baseado em [i-4] e a variante de T.P.[I-2].

²⁰⁶ Confessamos não perceber as razões pelas quais Schoenberg não designou para esse momento um número de s-e próprio (em outras palavras: por que ele não antecipou em três compassos a entrada da s-e 112?). O motivo pode ser mesmo um simples descuido de revisão, porém esta aparente (e, é bom que se diga, diante do todo, quase irrelevante) incoerência, leva-nos, em nome da fidelidade em relação às delimitações originais da partitura, a esta solução tortuosa e insatisfatória, que é classificar tais compassos dentro de um bloco formal a que não mais pertence.

do breve enunciado de P.T.[I-6] no contexto original (ver c.127-128) é aqui expandida para três.²⁰⁷

subseção b (s-e's 112-113) – apresenta as duas partes restantes da seção 4:

- parte C (s-e 112 / c. 564-569) – inicia-se com a terceira repetição de P.T.[I-6]. Com a pontuação, no c. 565, surge o trecho da liquidação (que corresponde aos c. 129-132, dentro da s-e 31). No entanto, os acordes em coluna nos tempos ímpares dos c. 130-132 são substituídos por uma digressão da própria idéia contraída, estabelecendo um diálogo seqüencial a partir da linha quialterada, o que leva a uma outra pontuação.
- parte D (s-e 113 / c. 569-576) – uma nova surpresa frustra a expectativa de uma retomada do trecho introdutório ao tema principal, como o que acontece originalmente na s-e 32: numa espécie de desvio, o contexto motivico-temático da parte D mantém-se ainda nas idéias da Seção Conclusiva. Após o desfecho cadencial sobre o acorde dominante-dominante em relação à região tônica, surge uma nova menção a T.S.[I-8] (reduzida), seguida de uma repetição e uma seqüência, ambas variadas (sempre na pauta superior da SC). Uma interessante reminiscência, por aumentação, do motivo [i-3] (pauta mais grave, c. 572-573) ajuda a concluir o trecho, que repousa sobre o V grau. Imediatamente (c. 572-574), surge na terceira pauta a inversão de P.T.[I-1], sobre um ambiente harmônico puramente quartal (trata-se da 3ª “semicortina cadencial”). Como se o breve trecho representasse apenas um “parêntese harmônico”, o V grau retorna, trazendo com ele as condições mais propícias para – finalmente – a última entrada do tema principal da *Sinfonia*.

²⁰⁷ Com a última delas já invadindo a s-e 112, o que reforça o comentário da nota de rodapé anterior e permite-nos conjecturar sobre uma revisão do posicionamento dos limites entre as s-e's nesse trecho em particular. Assim, poderiam ser propostos novos números de compasso para as seguintes s-e's (e a subsequente criação de mais uma, a 117ª): s-e 112 (c. 560), s-e 113 (c. 565), s-e 114 (c. 559), esta última coincidindo com a “antiga” s-e 113. A partir desse ponto, aconteceria somente a mudança de números nas s-e's), s-e 115 (c. 576), s-e 116 (c. 585) e s-e 117 (c. 589).

seção 5 (s-e's 114-116) – a seção final do op.9 – a *Endkoda* de Berg – traz de volta, para o resumo definitivo da obra, suas duas mais essenciais idéias: o tema principal (e em seu corpo, os elementos motivicos [i-2] e [i-3]) e o prototema em quartas. Cessam, com isso, todos os movimentos “progressivos” (isto é, através de desenvolvimentos e variações em geral), iniciando-se um trecho de maior peso gravitacional, em gradual processo de liquidação, indicando apropriadamente a proximidade do final da peça. Pode ser subdividida em três partes:

- parte A (s-e 114 / c. 575-583) – sua textura é composta por quatro planos: (a) T.P.[I-1] (quinta pauta da SC), nas alturas originais e reduzido à sua primeira frase; (b) seu contra-sujeito (quarta pauta), em diálogo ritmicamente complementar; (c) P.T.[I-1] (terceira pauta), reto e nas alturas originais; (d) uma série de pontuações com tríades, ritmicamente derivadas do motivo [i-2] (primeira pauta).²⁰⁸ Todo o bloco é seqüenciado por duas vezes a intervalo de terça maior ascendente. Não são, contudo, seqüências integralmente literais, acontecendo diversas modificações e adaptações, todas elas devidamente indicadas na análise da SC. No desfecho (c. 581-583) retorna inesperadamente uma variante de T.S.[I-8] (segunda pauta) que, prolongando-se como num recitativo, conecta o trecho à parte B.
- parte B (s-e 115 / c. 583-588) – é nitidamente uma liquidação do quadro apresentado na parte A: além da saída de cena de P.T.[I-1], a linha do tema principal é reduzida (perde o elemento conclusivo – [i-2]), sendo distribuída por duas linhas em diálogo imitativo (quarta e segunda pautas), o que faz aumentar a densidade e, conseqüentemente, contribui para o acréscimo de tensão que prenuncia o final climático (é também fator decisivo a redução na periodicidade do bloco de idéias, que passa de dois compassos – na s-e 114 – para apenas um). É ainda significativa a transformação rítmica que sofre a pontuação das

²⁰⁸ Cada pontuação coincide ritmicamente com o desfecho de P.T.[I-1] e atua como resposta à conclusão da frase 1 de T.P.[I-1].

tríades agudas: ela deixa de se referir ao motivo [i-2] (confirmando o fim de sua participação no discurso) e assume o formato de [i-3], atuando agora, portanto, como resposta à anacruse da linha do tema principal. Uma nova linha, em sextas paralelas (terceira pauta) substitui o contra-sujeito de T.P.[I-1] (ver s-e 114) e torna-se o único elemento variável da textura sobre a repetição geral que se segue, aparentemente com a única função de criar, através de uma intensificação rítmica gradual, um gradiente adicional de tensão no contexto. No c. 585 o bloco completo é repetido enfaticamente (desconsiderando as mudanças na linha da terceira pauta). Em prosseguimento à repetição, é então alcançado um nível acima no processo de liquidação (c. 587), com a antecipação do ambiente do trecho conclusivo da s-e 116: tendo como pano de fundo, nos tempos ímpares dos compassos subseqüentes, uma série de acordes-colunas sobre o I grau da região tônica, permanecem apenas as tríades superiores quialteradas de pontuação, agora em periodicidade mais intensa, acontecendo a cada dois tempos.

- parte C (s-e 116 / c. 588-593) – após a repetição dos dois últimos compassos do trecho anterior, as tríades de pontuação deixam provisoriamente a cena, quando ressurge em destaque, nas trompas oitavadas (linha da terceira pauta da SC), em dinâmica *ff*, a versão aumentada (mantendo as alturas originais) do tema cadencial T.S.[I-1]. O efeito sonoro é de grande impacto, pois sob o ambiente harmônico sugerido pelo tema (i.e., suas notas inequivocamente desenharam o V grau) ainda soam em pedal, nos primeiros e terceiros tempos dos compassos, os acordes-colunas do I grau de Mi maior. Estes só são substituídos no penúltimo compasso, que também marca o retorno da idéia de pontuação derivada da anacruse do tema principal: duas linhas harmonizadas como tríades (sopros agudos x violinos e viola)²⁰⁹ na figuração do motivo [i-3] descrevem trajetórias convergentes (ou seja, as linhas são mutuamente invertíveis), em coincidência com a

²⁰⁹ As referências instrumentais podem ser conferidas no Anexo 3.

conclusão da linha das trompas (que tem suas últimas notas adaptadas para um final mais apropriado), num desfecho de impressionante contundência.²¹⁰

O quadro 78 apresenta resumidamente a relação entre o material exposto na Parte I e suas respectivas reexposições na Parte V.²¹¹ Como se pode notar, a ordem cronológica original de apresentação dos temas é quase que inteiramente subvertida em suas reexposições.

Quadro 78 – comparação entre as Partes I e V

Descrição formal (em relação à Parte I)	Temas	Parte I (s-e's)	Parte V (s-e's)
Introdução Subseção a da Seção Principal	T.S.[I-1]	1-2	96-97
	T.P.[I-1]-1ª p.		
	T.P.[I-1]-2ª p.	3-5	100-101
1ª parte da Subseção b	T.S.[I-2]	6-8	107-108
3ª parte da Subseção b	P.T.[I-3]	11	109
2ª parte da Subseção a'	T.P.[I-1]-2ª p.	14-15	98-99
1ª parte da Transição	T.S.[I-3]	16-17	90
2ª parte da Transição	T.S.[I-4]	18	103
3ª parte da Transição	P.T.[I-4]	19-20	91
2ª parte e codeta da Seção Secundária	P.T.[I-5]	23-25	92-95
	T.P.[I-2]		
2ª e 3ª partes da Seção Conclusiva	T.S.[I-8]	30-31	110-112
	P.T.[I-6]		

A comparação mostra que alguns trechos da Exposição foram omitidos na Reexposição: a 2ª parte da Subseção b da Seção Principal (s-e's 9-10); o início da Subseção a' e a ponte que o antecede (s-e's 12-13); a 1ª parte da Seção Secundária (21-22); o final da codeta da mesma Seção (s-e 26); a 1ª parte da Seção Conclusiva (s-e's 27-29); a ponte introdutória e a recapitulação do tema principal (s-e's 32-34) e a ponte para a Parte II (s-e's 34-37).

²¹⁰ O movimento cadencial – algo que, de tão recorrente, chega a ser simbólico na *Sinfonia* – é também apoiado na relação napolitana entre as regiões de Fá maior e Mi maior: além dos acordes básicos (ver a pauta mais grave da SC) e do arco descrito pelas últimas notas do tema cadencial, as próprias tríades superiores gravitam em torno da região napolitana, estabelecendo a progressão F-Bb-E.

²¹¹ Para isso, consideremos a Parte V como uma única seção de recapitulação das idéias principais da obra (deixando, assim, de lado a polêmica sobre a fronteira entre Reexposição e Coda).

CAPÍTULO III: ANÁLISE TEMÁTICA SEGUNDO PROCEDIMENTOS DE VARIAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO

Este capítulo tem como objetivo essencial ilustrar parte do processo de variação em desenvolvimento – mais especificamente, aquele ligado ao tratamento temático – empreendido por Schoenberg em larga escala na composição do op.9. Para isso, a partir de uma seleção de temas apresentados na Exposição (a saber: T.P.[I-1] - 1ª parte, T.P.[I-2], T.S.[I-3] e T.S.[I-1]), foram rastreadas a quase totalidade de suas diversas manifestações no decorrer da obra (sejam elas transposições, reformulações, variações, etc.). Tais versões temáticas recebem, de acordo com a ordem de seus surgimentos, uma numeração cardinal, que passa então a identificá-las em referências subseqüentes. Setas indicam derivações a partir de uma determinada versão (o que pode, em alguns casos, se estender consideravelmente, revelando verdadeiras linhas evolutivas). Evidentemente, não é intenção deste estudo esgotar o assunto (o que exigiria tanto estender o mesmo tipo de exame aos demais temas, quanto ampliar o foco de modo a abranger os múltiplos desdobramentos motivicos existentes). No entanto, julgamos que a apresentação do seguinte painel é suficientemente representativa e detalhada para que se possa vislumbrar a vasta coleção de recursos técnicos que o compositor lança mão na progressiva transformação das principais idéias, o que por si só, revela “histórias” particulares (i.e., em relação a cada tema abordado), contribuindo, por certo, na busca do entendimento dos processos intelectuais-composicionais schoenberguianos.

1. T.P.[I-1] (1ª parte)

PARTE I

São duas as apresentações deste tema na Exposição, ambas acontecendo dentro da Seção Principal: a entrada original, na Subseção a (1) e sua recapitulação, Subseção a' (2) (a retomada do tema que acontece na s-e 33 não é aqui considerada, pois trata-se de uma

reexposição literal de (1), o que a torna, obviamente, inóqua para os propósitos da variação em desenvolvimento).

versão original

(1)

fr.1 c.10 fr.2

fr.3 fr.4

(cromatismo descendente)

(2)

fr.1 c.58

(digressão a partir da fr.1, com reduções sucessivas)

mod. 4 tempos

seq. 3M ab. 2 tempos

seq. 3M ac. 2 tempos

seq. 3M ab. 2 tempos

seq. 3M ab. 2 tempos

mod. 7 tempos

rep. contraída 4 tempos

desf.

PARTE III

Podemos dividir a atuação de T.P.[I-1] no Desenvolvimento em quatro blocos. O primeiro deles consiste na apresentação isolada de uma reformulação de (3), com sua primeira frase inteiramente adaptada à escala de tons inteiros, caracterizando-se também pela assimilação dos motivos [iii-1] e [iii-2] em sua estrutura.

reformulação de (1), com a adaptação de sua totalidade à escala de tons inteiros:

(3)

fr.1 c.335 fr.2 (var. em contorno e red.) fr.3 (ainda mais red.)

[iii-1]

anacr. adaptada a t.i.-a

transposto literalmente 4+ ac. em rel. ao original

"fr.4" (omitido seu 1º elemento)

ampl. / x (= [iii-2])

O segundo bloco consiste numa série de entradas (4-8) a partir da versão apresentada em (3), sendo cada uma delas reduzida em relação à anterior (com algumas sofrendo também reformulações em seus desfechos), até restar apenas o elemento invariante de todo o processo: a frase 1, moldada na escala de tons inteiros.

transposição 2M asc. quase literal de (3)

(4) fr.1 c.343 fr.2

fr.3 fr.4

* notas modificadas (em relação ao modelo)

versão reduzida de (4)

(5) fr.1 c.347 fr.2 reformulação eco red. da fr.2

transp. 2M ac. em relação a (4) mod. "seq" red. 2M ab.

versão reduzida de (5)

(6) fr.1 c.349 fr.2

transp. 2M ac. em relação a (5) contorno mudado

versão reduzida de (6)

(7) fr.1 c.351 fr.2 (red.)

transp. 2M ac. em relação a (6)

versão reduzida de (7)

(8) c.353

transp. 2M ac. em relação a (6)

No terceiro bloco (que acontece simultaneamente ao segundo) a estrutura principal do tema é quebrada em dois segmentos – cada qual representando uma das duas frases iniciais –, que passam a atuar como entidades autônomas, dialogando contrapontisticamente, não só entre si, mas também com o próprio corpo principal do tema, presente no bloco anterior. Cada segmento é, por sua vez, distribuído em várias linhas, em imitações cerradas, criando uma textura de acompanhamento de enorme densidade. A seguir são apresentadas as entradas do primeiro segmento (9-12), derivadas diretamente de (3), todas elas com conteúdos adaptados à escala de tons inteiros, apresentando-se alternativamente em versões retas e inversas, e mantendo a linha evolutiva em direção à plena concisão da idéia original (suas extensões são gradualmente reduzidas de sete para quatro tempos):

inv / fr.1 de (3) (segue-se uma seq. 2M ac.)

c.350 7 tempos

reto, desloc. e red. (omissão do frag. [i-2])

c.353 6 tempos

inv., desloc. e harmonizado com tríades aumentadas

c.353 6 tempos

reto, desloc. e red. (adensamento por sextas menores)

c.354 4 tempos


O segundo segmento consiste em outra série de imitações (13-16), desta vez a partir de uma derivação da frase 2 do tema. Também alternando versões retas e inversas, não seguem, contudo um processo redutivo de suas extensões.²¹²

The image displays a musical score with four staves, each representing a measure of music. The staves are numbered (13) through (16) and are accompanied by measure numbers (c.345, c.346, c.348, c.353). Annotations describe the transformations between measures: 'inv. livre / fr.2' for measure 13, 'seqüenciação livre de (13)' for measure 14, 'seqüenciação de (14), adaptada à escala de tons inteiros' for measure 15, and 'inv. desloc. de (15)' for measure 16. Additional notes include '(segue-se uma seq. não literal)' and '(seguem-se 4 seq. 2M ac.)'.


No quarto e último bloco a idéia da frase 1 do tema é ainda mais drasticamente reduzida, primeiro a dois tempos (17) e, finalmente, ao seu elemento simbólico, representado pela rítmica qualterada do motivo [i-3], sua anacruse (18), culminando radicalmente o processo de liquidação do tema principal realizado pelo Desenvolvimento. Em (17), linha derivada de (10) e de (11), observamos, a cada tempo, a alternância das escalas t.i.-a e t.i.-b, o que gera movimentação cromática, ora ascendente, ora descendente. Em (18) o conteúdo harmônico da linha deixa de pertencer às escalas de tons inteiros, passando a obedecer uma organização inteiramente quartal.²¹³

²¹² Visando ao mesmo tempo objetividade e concisão, os diversos desdobramentos seqüenciais das linhas principais serão deixados de lado nesta análise.

²¹³ Pelas mesmas razões anteriormente descritas, tanto em (17) como em (18) são apresentados apenas os modelos para as várias seqüências, imitações (nas versões reta e inversa) e adensamentos subsequentes.


derivado de (11) e (12)
 c.355 (seguem-se diversas seqüências e imitações)
 (17) 
 t-i-b t-i-a t-i-b (simile) (etc.)

(combinado com a idéia de P.T.[I-1])

c.362 (seguem-se diversas seqüências e imitações)
 (18) 
 (etc.)

PARTE V

A recapitulação do tema principal (19) apresenta-se com maior extensão em relação ao original, em consequência de duas digressões: a primeira delas interna, entre as retomadas das frases 1 e 2, e a outra após a frase 3, substituindo o desfecho esperado com a quarta frase do tema.

recapitulação reformulada e expandida de (1) (digressão: seq. 2M ac. da fr.1)
 (19) 
 fr.1 c.477 fr.2 (desloc., nas alturas originais) fr.3 (desloc.)
 "pontas" da fr.1 (como uma espécie de resumo)
 reiteração do frag. y
 digressão 2: desf.
 *nota modificada "seq" / fr.3 seq. red.

As três últimas manifestações de T.P.[I-1] acontecem já na *Enkoda*.²¹⁴ Em (20), como o que acontece durante o Desenvolvimento, observamos a redução do tema à sua primeira frase, que é em seguida por duas vezes seqüenciada por intervalo de terça maior ascendente. Um novo desfecho conclui a reformulação do tema. A substituição do fragmento com o motivo [i-2] por um largo salto de décima sexta maior (que se apóia sobre a tônica da obra) gera uma nova transformação da frase 1 (21), apresentando-se em diálogo antifônico com uma variante, da qual é omitida a anacruse (22).

reformulação de (1) fr.1 (alturas originais)

(20)

redução de (20)

(21)

redução de (21)

(22)

²¹⁴ Excluimos aqui a entrada da s-e 100 que, aparentemente tem como única função introduzir a retomada da 2ª parte do tema.

2. T.P.[I-2]

PARTE I

Ao contrário de T.P.[I-1] o tema T.P.[I-2], a partir de sua primeira apresentação (1), sofre consideráveis transformações ainda dentro da Parte I.

versão original

(1)

c.84 fr.1 fr.2 fr.3 (eco da fr.2) fr.4

1º mbr.

6m fr.5 (eco desloc.) fr.6 (var. / fr.2)

compl.

A linha do tema é retomada literalmente ainda dentro da Seção Secundária, porém reduzida às suas três primeiras frases (2), sendo imediatamente imitada em cânone (não estrito) por intervalo de terça maior descendente (3). Esta última linha tem seu desfecho reformulado, gerando assim um modelo (3-a) para uma série de subseqüentes imitações cerradas (4-10).

(2)

c.96 fr.1 fr.2 fr.3

imitação "canônica"

(3)

c.97 fr.1 (transp. lit.) fr.2 fr.3 fr.4 9M *

* notas modificadas em relação ao original

2ª p. da fr.3 + fr.4 (= mod.)

(3-a)

(4) transp. 5J ac. de (3-a)
c.100

(5) transp. 4J ac. (lit.) de (3-a)
c.101

(6) rep. modif. de (3-a)
c.101

(7) reformulação de (3-a)
c.102
(3-a) mod. seq. ext.

(8) rep. modif. de (4)
c.102

(9) transp. 2m ac. de (5)
c.103

(10) rep. modif. de (6)
c.103

X

X'

É fácil perceber uma organização simétrica das imitações do fragmento (3-a) em torno do eixo representado pela versão (7): o bloco de três entradas identificado por X' (8-10) é uma espécie de recapitulação variada do bloco X (4-6).

A última manifestação do tema na Exposição acontece como contraponto a T.S.[I-8], na 2ª parte da Seção Conclusiva: apresenta-se em estrutura reduzida (com apenas as duas primeiras frases, sendo a segunda reformulada) e adensado por intervalos harmônicos de sexta e de terça (11).

reformulação de (1)

(11) Musical notation for example (11) in treble clef, key of D major. It shows a sequence of notes: c.123, fr.1 (rep. lit.), fr.2 ("inv." e red.), and a bracketed section labeled "inv / [i-17]". A note above the second measure is marked with a vertical line and the text "(segue-se repetição literal do trecho)".

PARTE III

A primeira entrada é uma isolada versão invertida (quase estrita) da frase 1 do tema (12), numa espécie de prenúncio de futuras elaborações mais consistentes.

inversão reduzida de (1)

(12) Musical notation for example (12) in bass clef, key of B minor. It shows a sequence of notes: c.284, and a bracketed section labeled "2M *".

Seguem-se imediatamente duas versões: (13) é uma retomada aparentemente literal de (1). De fato, sua frase 1 (e o início da frase 2) mantém as mesmas alturas originais, embora com trocas enarmônicas. A partir da frase 3 deixa de existir correspondência intervalar exata com (1). Além disso, a frase 4 é reformulada, como uma espécie de seqüência variada e expandida do último fragmento da frase 3, num novo desfecho. A linha é imitada quase-canonicamente por (14). Esta que, na verdade, é inteiramente subordinada a (13), sofre diversas modificações (incluindo a supressão da frase 2), de modo que os desfechos das duas linhas coincidam temporalmente numa textura de terças e sextas.

derivado de (1)

(13) Musical notation for example (13) in treble clef, key of B minor. It shows a sequence of notes: c.285, fr.1 (idêntica a (1)), fr.2, and fr.3. A note above the second measure is marked with a vertical line and an asterisk (*).

imitação não literal

fr.4 (reform.)
mod.

desf., em concordância temporal de (13) e (14)
"seq" (expandida)

(14) Musical notation for example (14) in treble clef, key of B minor. It shows a sequence of notes: c.287, fr.1, and fr.3 (var.). A bracketed section labeled "seq" (expandida) is shown in a box, indicating temporal alignment with the corresponding section in (13).

As próximas manifestações do tema acontecem como um bloco dentro da s-e 64, consistindo numa série de imitações alternadamente retas e inversas (com cada grupo organizado seqüencialmente por intervalo de semitom ascendente), a partir de uma versão reduzida do tema, composta pelas frases 1 e 2 (15-18). A entrada seguinte (19) surge como, aparentemente, apenas uma nova seqüência do bloco que progride por inversão (considerando apenas a frase 1). Contudo, apresenta uma estrutura mais complexa do que as das entradas anteriores: além da transformação de sua frase 2 para o aspecto reto, observamos o retorno das frases 3 e 4 e a adição de digressões, criando um novo desfecho.²¹⁵

The image displays a musical score analysis with five staves, numbered 15 to 19. The notation is in bass clef for staves 15, 17, and 19, and treble clef for staves 16 and 18. The score is annotated with various musical terms and structural markers:

- Staff 15:** Labeled "c.298". Contains "fr.1 (inv. lit. de (1))" and "fr.2 (red.)". A bracket labeled "inv." spans the entire staff.
- Staff 16:** Labeled "c.299". Contains "can" por inv.", "literal", and "reform." sections. A bracket labeled "reto" spans the entire staff. Annotations include "2m" and "2m desc.".
- Staff 17:** Labeled "c.300". Contains "seq. 2m ac. de (15)".
- Staff 18:** Labeled "c.301". Contains "seq. 2m ac. de (16)".
- Staff 19:** Labeled "c.302". Contains "fr.1 (inv.)", "fr.2 (prossigue reto)", "fr.3", and "digr." sections. A bracket labeled "mod." spans the end of the staff. Below this staff, there is a continuation of the sequence with annotations: "(elisão)", "seq.", "mod.", "seq. 3m ab. (desloc.)", and "seq" por dim. (= desf.) (nesta última, apenas o contorno geral é mantido).

²¹⁵ As entradas (15-18) parecem funcionar, portanto, como uma espécie de introdução ao objeto principal a ser desenvolvido, ou seja, a versão (19) de T.P[I-2].

Esta última entrada é respondida quase-canonicamente por inversão²¹⁶ pela linha (20), que prossegue, no entanto, reformulada, apresentando uma nova continuação em sua estrutura e dando por encerrada a participação de T.P.[I-2] na Parte III.

imitação "canônica" por inversão de (19)

fr.1 c.304 2m x seq / x fr.2 (reform.) digr. fr.2 ("inv.") y seq / x

liq. seq / y 3m ab. seq / y 3M ab. dissolução da idéia em mov. escalar desc. (= desf.) 6m

Detailed description: The image shows two staves of musical notation. The top staff, labeled (20), is in treble clef and contains several phrases: 'fr.1' (c.304), 'fr.2 (reform.)', and 'digr. fr.2 ("inv.")'. Intervals are marked as '2m', 'x', 'seq / x', 'y', and 'seq / x'. A bracket labeled 'imitação "canônica" por inversão de (19)' spans the first two phrases. The bottom staff continues the sequence with 'liq.', 'seq / y', '3m ab.', 'seq / y', '3M ab.', and 'dissolução da idéia em mov. escalar desc. (= desf.)' ending with a '6m' interval.

PARTE V

Na s-e 92 o tema é reexposto (21), numa transposição exata do original para a região tônica (Mi maior).²¹⁷ Segue-se, à maneira de uma resposta em cânone,²¹⁸ uma linha subordinada (22), que é reduzida e reformulada em seu desfecho.

transp. lit. 5J ac. de (1)

(21) fr.1 c.448 fr.2 fr.3 fr.4

fr.5 fr.6

(22) imit. "can." [red. e reformulada] c.449 fr.1 fr.2 fr.3 ("seq" / fr.2) fr.4

transp. 3M ab. em relação a (21)

Detailed description: The image shows three staves of musical notation. The top staff, labeled (21), is in treble clef and contains phrases 'fr.1' (c.448), 'fr.2', 'fr.3', and 'fr.4'. The middle staff continues with 'fr.5' and 'fr.6'. The bottom staff, labeled (22), is in treble clef and contains phrases 'fr.1', 'fr.2', 'fr.3 ("seq" / fr.2)', and 'fr.4'. A bracket labeled 'imit. "can." [red. e reformulada]' spans the first two phrases. A larger bracket at the bottom indicates 'transp. 3M ab. em relação a (21)'.

²¹⁶ Apenas o início – correspondendo ao trecho da frase 1 – é imitado literalmente.

²¹⁷ Ou seja, por intervalo de quinta justa ascendente, a partir da região SD (Lá maior).

²¹⁸ Na verdade, a imitação literal se restringe à frase 1.

A s-e seguinte é palco para uma situação análoga à anterior, porém com um caráter mais elaborativo, propiciando uma espécie de dissolução da idéia temática: a versão (23), derivada de (21), serve de proposta para a entrada quase-canônica de (24), cuja extensão é consideravelmente aumentada através de diversos recursos digressivos.

transp. 4J ab. de (21)

(23) c.455 fr.1 fr.2 expansão cr.

imit. "can" (expandida e reformulada)

(24) c.456 fr.1 fr.2 (red.) fr.3 transp. 6m ac. elisão das fr. 2 e 3, resultando em desloc. métr.,

fr.4 (var. e desloc.) digr. "seq" (red. e desloc.) "seq" por aum. (var., red. e desloc.)

mod. ext. mod. "seq" var., em exp. (substituindo as fr.5 e 6)

retomada da fr.4 (por aum. e reformulada) "seq" seq 2M ab.

fr.5 (retomada literalmente apenas em seu início, sobrepondo-se a uma outra continuação) liq. desf. rep. aum / [i-18] seq 2M ab. var. / [i-18]

(como resposta ao trecho dos c.464-466)

Na s-e 110 retorna a idéia resumida do tema, contendo apenas suas duas primeiras frases (25). Derivada de (11), é seguida de uma repetição variada (26), dobrada por uma segunda voz em intervalos harmônicos de terças e sextas.

variação de (11)

(25) c.554 fr.1 3M fr.2 ("inv")
trecho cr.

rep. var. de (25), com acréscimo de segunda voz

(26) c.556 fr.1 2M 3M fr.2 ("inv")
(2ª voz) transp. 3m ac. em rel. a (25) var. 3ª rítmica

A última apresentação de T.P.[I-2] no op.9 acontece na s-e 111, como uma recapitulação variada de sua atuação na Seção Conclusiva da Parte I como acompanhante de T.S.[I-8], sendo a versão (27), portanto, diretamente relacionada à entrada (11). Aqui, contudo, além de apresentar variações em relação ao original, a versão é imitada quase-canonicamente por uma nova linha subordinada, com menor extensão (28), de modo a criar uma situação de pontuação análoga àquela acontecida entre as entradas (13) e (14).

(27) c.558 fr.1 fr.2 ("inv")
mod. mov. contrário "seq" ext.

imit. "can". de (27)

(28) c.559 fr.1 fr.2 ("inv", var. e red.)

coincidem temporalmente, em pontuação

3. T.S.[I-3]

PARTE I

versão original

c.68 fr.1 (prop.) fr.2 (resp. deslocada metricamente)

fr.3 (liq.) fr.4 (desfecho)

(1)

PARTE III

Na primeira apresentação dentro do Desenvolvimento (2), T.S.[I-3] tem sua estrutura reduzida à primeira frase. Uma seqüenciação imediata em outra voz (3) toma o lugar da frase 2 do tema, numa espécie de reformulação de seus aspectos principais.²¹⁹

deriva de (1)

c.312 fr.1

transp. 3M ac., em rel. a (1)

imit. seqüencial

"fr.2" (var.)

(2)

(3)

Surge então o trecho principal da Seção 2 do Desenvolvimento, no qual uma versão de T.S.[I-3] derivada da combinação de (2) e (3) é apresentada como *stretto* a três partes (4-6). As respostas acontecem a intervalos ascendentes de quinta justa e sexta maior, deslocadas regularmente em dois tempos.²²⁰

²¹⁹ É bom lembrar que a apresentação original de T.S.[I-3] é também distribuída em duas linhas: a primeira delas fica com o enunciado do tema (frase 1), com a continuação (frases 2 a 4) acontecendo na segunda linha (ver c.68-74 da redução orquestral).

²²⁰ Como pode ser observado, as imitações canônicas não são totalmente literais: além de algumas notas modificadas, o trecho correspondente ao complemento reformulado de (5) acontece um semitom abaixo do esperado.

derivado de (2)+(3)

c.319 fr.1 fr.2 (reformulação do compl.)
 mov. cr. desc. dim./x (= mod.) seq.
 (4)
 (elisão) (elisão) dim./x (= mod.) seq.

imit. can.de (4) por 5J ac. (desloc. em 2 tempos)

c.320 compl.
 (5)
 compl. transp. 5° ac.

imit. can. de (5) por 6M ac. (desloc. em 2 tempos)

c.320 compl.
 (6)
 compl. (* notas modificadas)

No segmento formal subsequente (s-e 69) o *stretto* é retomado em contraponto invertível, como que enfatizando sua importância estrutural.

Com o início da Seção 3 da Parte III (que enfoca T.P.[I-1] como idéia principal a ser desenvolvida), T.S.[I-3] passa para um plano coadjuvante, sendo reduzido ao seus elementos mais característicos (ou seja, os formantes de sua frase 1). O processo digressivo que aumenta a extensão de (7) liquida o motivo das fusas, transformando-o de tal maneira que este acaba por se fundir inesperadamente a uma variação do elemento anacrústico do tema principal, o motivo [i-3].

reformulação de (1)

c.336 fr.1 digr.
 (7)
 fr.1 mod. digr. mod. dim.

liq.

 liq. seq. 3m ab. seq. var. (= mod.) var / [i-3] "seq." "seq." red.

As últimas menções do tema formam um bloco (8-12), situado já próximo do clímax do Desenvolvimento. O ambiente harmônico vai sendo pouco a pouco dominado pela escala de tons inteiros, através do processo liquidativo capitaneado pelos elementos principais de T.P.[I-1]. A idéia de T.S.[I-3], propagada por suas entradas finais, representa uma espécie de último suspiro da funcionalidade tonal antes da capitulação definitiva. Na verdade, o emprego do núcleo motivico característico do tema da Transição (isto é, as fusas seguidas de salto) parece apenas ter um intuito de contribuir para a intensificação rítmica da passagem, com suas menções quase que submergindo diante do poderio das idéias principais. A versão (8) é derivada de (7), através da simplificação de sua estrutura, reduzindo-se à frase 1 e um breve acréscimo. A ela seguem-se seqüências quase que literais (algumas poucas notas são modificadas) por intervalos ascendentes de terça maior (9) e segunda maior (10) e (11).²²¹ Na última entrada (12), uma redução ao essencial em relação às anteriores, ocorre uma adaptação da linha à escala de tons inteiros, que ganha com isso o completo domínio do espaço musical.

²²¹ Intervalos justamente apropriados para a manutenção das relações harmônicas, por constarem da escala de tons inteiros.

PARTE V

A recapitulação de T.S.[I-3] surge logo no início do movimento. Como o que acontece originalmente, o tema é distribuído entre duas linhas. Assim, a primeira frase fica na entrada (13) e as três restantes em (14). Trata-se de uma retomada quase que literal de (1), transposta por intervalo de quinta justa ascendente: apenas o trecho final tem suas notas modificadas, embora a estrutura rítmica e o contorno geral tenham sido preservados.

transp. 5J ac. de (1)

(13) *fr.1* *c.435*

(14) *fr.2* *c.438* *fr.3*

7m *fr.4*

notas modificadas em rel. ao original

4. T.S.[I-1]

PARTE I

O assim chamado por Berg “tema cadencial” tem a função específica de preparar (antes de tudo harmonicamente) a entrada de T.P.[I-1]. Na Exposição isso acontece em três pontos bem definidos: nas s-e’s 1 (Subseção a da Seção Principal), 12 (Subseção a’) e 32 (recapitulação do tema principal). Nesta última, como podemos observar em (3), o enunciado de T.S.[I-1] (fragmento a) surge transposto em relação a (1): a reiteração esperada é então substituída pela continuação do movimento escalar descendente (fragmento b), permitindo a coincidência com o arco melódico-harmônico original.

versão original

(1) c.7 enunciado reiteração desfecho
a c (= var / a) d

(2) c.56 versão concentrada de (1) (var rítmica) b (sem anacr.)

(3) c.133 var. de (1) antecipação rítmica var / a (transp. 3M ac.) b (sem anacr.)

PARTE III

No Desenvolvimento T.S.[I-1] perde o vínculo com o tema principal,²²² passando a ser tratado como entidade autônoma. Podemos considerar sua atuação dividida em dois blocos, o primeiro deles compreendendo as entradas (4-6).

(4) c.281 reformulação de (1) (acréscimo) a (transp. 3m ac.) e c' (transp. 3m ac.) b'

(5) c.297 contração de (4) c' var / d "transp." / b'

(6) c.308 reformulação de (4) a (transp. 2m ac.) e (transp. 2m ac.) c' (transp. 2m ac.) seq. var. / c' reformulação (desf. cromático) f (= var / a?) seq. aum / f

²²² Mesmo nos momentos em que T.P.[I-1] está também presente (s-e's 71-73), T.S[I-1] não mais o anuncia, como na Exposição, mas atua *simultaneamente* a ele, em contraponto.

O segundo bloco abrange as entradas (7) e (8), que fazem parte da textura de acompanhamento de T.P.[I-1].

reformulação de (4), porém como tentativa de retorno ao formato original (retomada do frag. d)

(7) c.340

var / c' (= a'')

g (= var / c)

var / d

contração / b

reformulação de (7)

(8) c.346

a'' (transp. 2m ac.)

var / g

"seq" em progr. asc.

PARTE V

A recapitulação de T.S.[I-1] com sua função primordial, de preparação para T.P.[I-1], ocorre por aumentação rítmica irregular²²³ em relação à entrada original, o que faz com que “avance” pelo território do tema principal, passando a dialogar com este. Conseqüentemente, tem as notas de seu desfecho (originalmente com conotação cadencial V-I) modificadas, adaptando-se às novas condições. A partir de um fragmento interno de (9) é deduzida uma linha em progressão seqüencial ascendente (10), mantendo o acompanhamento a T.P.[I-1].

recapitulação de (1), mantendo as alturas originais iniciais, em aum. livre (o ritmo volta ao normal, mas com notas modificadas)

(9) c.476

(x2)

aum (x4) / a

aum (x2) / c (= h)

var / d

espécie de digressão a partir do fragmento h

(10) c.480

* * * *

reiteração / h

"seq" em progr. asc.

"seq"

²²³ Isto é, em diferentes “taxas”: ao quádruplo (notas de nº 1 e 2) e ao dobro (notas 3 a 7), voltando às proporções originais no trecho seguinte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acreditamos ter demonstrado que a *Primeira Sinfonia de Câmara* é uma obra com peculiaridades notáveis e de grande significado histórico. Evidentemente, como foi comentado na introdução deste trabalho, a presente pesquisa visa sobretudo constituir-se a primeira etapa de uma investigação analítica consistentemente aprofundada e minuciosa, de modo a abranger não só os diversos aspectos morfológicos dessa obra, em múltiplos níveis de organização, como foi nossa intenção aqui realizar, como também efetuar um similar estudo em relação à estrutura harmônica. Assim, julgamos que somente após a devida complementação desse trabalho mais amplo será possível apresentar, de maneira adequada e precisa, um painel suficientemente detalhado, de modo a que as conclusões a serem então obtidas possam ser discutidas à luz dos pressupostos apresentados. O próximo caminho para a expansão do trabalho apresenta-se, portanto, naturalmente, de uma maneira lógica e quase inevitável: a análise da estrutura harmônica do op.9, num grau de profundidade compatível àquele utilizado para a análise formal. Além do puro exame das relações harmônicas presentes na *Sinfonia*, tanto no nível das notas, quanto dos acordes e das regiões tonais, torna-se vital que essa prevista investigação seja metodologicamente ajustada aos procedimentos empregados na presente análise, não só para que possamos extrair do futuro trabalho informações solidamente relacionadas àquelas obtidas no processo analítico efetuado nesta dissertação, como, principalmente, evidenciar a estreita simbiose existente no op.9 entre suas estruturas formal e harmônica, condição que se mostra como uma de suas características mais marcantes.

Subjacentemente, um outro desdobramento possível desta pesquisa seria desenvolver a linha investigativa que é apenas sugerida no corpo do texto²²⁵ e delineada no Anexo 2 deste trabalho, através de uma metodologia que pode ainda ser aperfeiçoada: os processos e técnicas de variação em desenvolvimento empregados por Schoenberg no tratamento temático do op.9, com conseqüências estruturais de grande alcance. Trata-se de uma vertente de pesquisa tanto promissora quanto fascinante, tendo em vista não só os níveis de intensidade em que tais processos se efetuam no decorrer de toda a obra, a quantidade de temas importantes envolvidos e, principalmente, o fato de ser tal campo de estudo – pelo menos no que se refere à obra composicional de Schoenberg – ainda relativamente pouco explorado.

Não obstante seu caráter de etapa inicial em relação a um estudo mais abrangente, julgamos que esta dissertação pode apontar algumas importantes conclusões, ainda que provisórias. O capítulo I, ao apresentar o op.9 sob uma perspectiva diacrônica, sugere que sua posição histórica, na iminência do abandono dos paradigmas tonais, é posta em relevo pela natureza de sua construção, uma sólida base tradicional (remontando à era clássica vienense) sobre a qual realizam-se ousadas experimentações, principalmente, nos campos da forma e da harmonia. Neste ponto em especial, é admirável a velocidade com que Schoenberg sintetizou e aperfeiçoou tais inovações (em cerca de sete anos), quase todas elas introduzidas em obras que antecedem a *Sinfonia de Câmara*, no trecho final do período tonal do compositor. É também importante considerar que tais inovações surgiram a partir de conquistas técnicas efetuadas por predecessores de Schoenberg, notadamente Brahms e Wagner, compositores que, segundo Frisch (1993), exerceram a mais forte influência na construção do estilo tonal schoenberguiano. Contudo, é especialmente significativo o fato de que, após a composição do op.9, em 1906, (saudada pelo próprio compositor – como foi visto – como uma almejada consolidação de seu estilo), Schoenberg tenha bruscamente mudado de rumo, iniciando um

²²⁵ A relativa superficialidade com que foi tratado tal assunto resulta, evidentemente, da necessidade de delimitação que é apropriada a uma dissertação de mestrado.

breve período transitório, que o levaria à sua fase atonal/expressionista. Não faz parte do escopo desta dissertação a investigação dos motivos que levaram Schoenberg ao abandono de uma tão planejada e bem-sucedida realização, cristalizada plenamente no op.9, tornando-se, no entanto, quase evidente que isso toca não apenas as questões puramente musicais. Seria preciso igualmente levar em conta os contextos políticos, sociais e artísticos da época, não se podendo também descartar razões de cunho pessoal (como a crise conjugal vivida por Schoenberg, mencionada no capítulo I). No entanto, tal mudança de rumo interessa sobremaneira a nossos objetivos, pois evidencia a obra como um importante ponto-chave, não só em relação à trajetória composicional schoenberguiana, como sob a perspectiva da própria história da música ocidental. A *Sinfonia de Câmara* seria assim uma espécie de ponta-de-lança da tradição tonal, levada às últimas conseqüências – às fronteiras finais da tonalidade – através dos diversos recursos inovadores nela presentes. Alguns desses recursos, por sua vez, mostram-se como vitrines do futuro, na antecipação de práticas atonais e seriais.

Seria ainda possível vislumbrar como desdobramento deste trabalho um estudo mais aprofundado abordando a crucial mudança da postura composicional schoenberguiana naquele por nós denominado período transitório, ao qual, numa perspectiva mais técnica, acrescentar-se-iam análises comparativas entre o op.9 e as principais obras tonais que se lhe seguiram (op.38, op.10, op.12, op. 13, op.14 e op.15), empregando os métodos analíticos desenvolvidos nesta pesquisa (principalmente: árvores genealógicas, detalhamentos motivicos e fraseológicos, com suas respectivas classificações hierárquicas, macroforma subdivida em níveis estruturais e acompanhamentos de temas segundo os processos de variação em desenvolvimento). O mesmo estudo poderia também ser realizado retroativamente, abrangendo as obras mais relevantes do período preparatório (ou seja, *Noite Transfigurada* op.4, *Pelleas und Melisande* op.5 e o *Quarteto* op.7), de modo a estabelecer com mais

precisão e detalhes a cadeia evolutiva que tem como centro de gravidade, segundo nossos pressupostos, a *Primeira Sinfonia de Câmara*

Em resumo, são relacionadas a seguir aquelas que consideramos as mais importantes características formais da *Sinfonia de Câmara*, observadas durante a análise empreendida neste trabalho, de acordo com a dualidade tradição e inovação:

- Características tradicionais

- a) Emprego de estruturas clássicas macroformais na construção das Partes / movimentos: forma-sonata (Parte I), scherzo (II) e *lied* (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 idéia 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’);
- d) Ainda na questão temática, considerando o grande valor que o compositor atribuía às análises das obras dos grandes mestres na constituição de sua própria personalidade musical, parece-nos plausível conjecturar sobre possíveis inspirações para alguns dos principais temas da *Sinfonia*. O ex.76 apresenta nítidos pontos de contato entre P.T.[I-1], T.P.[I-1] e T.P.[II-2] e temas de Mozart, Beethoven e Brahms, não por acaso três das cinco maiores influências assumidas publicamente por Schoenberg;²²⁶

²²⁶ Schoenberg (1984, p. 173-4).

Schoenberg, op.9 - P.T.[I-1]

A single staff of music in treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), and common time. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, starting on a low pitch and moving generally upwards with some chromaticism.

Beethoven, Sonata op.2/1, 1º mov. (c. 1-2)

A single staff of music in treble clef, key signature of two flats (Bb, Eb), and common time. The melody features a series of quarter notes followed by a triplet of eighth notes.

Mozart, Sinfonia KV550, 1º mov. (c. 1-2)

A single staff of music in treble clef, key signature of two flats (Bb, Eb), and common time. The melody is a simple sequence of quarter notes.

Schoenberg, op.9 - T.P.[II-2]

A single staff of music in treble clef, key signature of two flats (Bb, Eb), and 2/2 time. The melody is a series of quarter notes with a dotted half note at the end.

Brahms, Quarteto op.51 / I, 1º mov. (c. 62-64)

A single staff of music in treble clef, key signature of two flats (Bb, Eb), and 3/2 time. The melody is a series of quarter notes with a dotted half note at the end.

Schoenberg, op.9 - T.P.[I-1]

A single staff of music in treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), and common time. The melody starts with a triplet of eighth notes and continues with a series of quarter and eighth notes.

Beethoven, Quarteto op.59 / II, 1º mov. (c. 3-4)

A single staff of music in treble clef, key signature of one sharp (F#), and 6/8 time. The melody features a series of quarter notes followed by a triplet of eighth notes.

Exemplo 76 – Comparação entre temas do op.9 e de outras obras (compostas por Mozart, Beethoven e Brahms)

- e) 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).²²⁷ liquidação, seqüenciação, variação, imitação, deslocamento métrico, redução, etc.;
- f) Enfatização de certos aspectos quase ritualísticos da tradição clássica, como o do “tema lírico” (T.P.[I-2]), apresentado expressivamente (*cantabile*) pelo 1º violino;
- g) Considerando as opiniões de Frisch (1993) e Dale (2000), 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;
- h) Desenvolvimento contínuo das idéias motívicas e, especialmente, temáticas a partir dos processos de variação em desenvolvimento, remontando à prática composicional de Brahms e Beethoven.
- Características inovadoras
- 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: Exposição [I], Desenvolvimento [III] e Reexposição [V]). Esta característica, herdada de uma seqüência 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

²²⁷ Schoenberg (1988) e Schoenberg (1991).

imediatamente lhe sucederam (o que se torna, por si só, uma nova evidência do caráter de “fim de linha” do op.9);

- b) Emprego de “subversões” aos esquemas formais padronizados, como a inesperada recapitulação do tema principal da Parte I (s-e 33) e o breve desenvolvimento no Scherzo (s-e’s 50-53);
- c) Reexposição dos temas em ordem alterada em relação ao originalmente exposto;
- d) Reexposição e Coda formando uma única “superestrutura”, sem fronteiras nítidas,²²⁸ resultado de um tratamento acima de tudo variativo na retomada das diversas idéias temáticas e motívicas (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 idéias apresentadas originalmente em sucessão, como é o caso dos temas do scherzo e do trio (s-e’s 54-55);

Além das acima citadas, é possível ainda apresentar algumas outras características subjacentes, associadas a aspectos texturais e instrumentais (embora tais aspectos não tenham sido especialmente focados neste trabalho, os pontos abaixo relacionados surgiram como importantes comentários adicionais durante a análise formal):

- Características tradicionais

- a) Emprego de técnicas convencionais da escrita polifônica, como o cânone (em diversos formatos, alguns deles mesmo estritos) e o contraponto invertível (sem falar dos inúmeros tipos de imitação utilizados nas associações das idéias);
- b) Uso de terças e sextas paralelas no adensamento de linhas melódicas, prática bastante recorrente entre compositores clássicos, dos quais Mozart seja talvez o melhor exemplo;

²²⁸ A já discutida “polêmica” entre os diversos analistas a respeito da posição da linha divisória entre as seções de Reexposição e Coda na Parte V parece contribuir para confirmar essa nossa consideração, que é única entre os diversos trabalhos consultados.

c) Escolha dos sopros para o plano principal na apresentação do tema do trio (Parte II), em contraste com a predominância das cordas na seção do scherzo. Trata-se de uma espécie de homenagem que o compositor presta à tradição, tendo em vista a prática clássica no tratamento dos minuetos e scherzos orquestrais;

- Características inovadoras

- a) A própria escolha da instrumentação para a *Sinfonia* – quinze solistas –, numa disposição inédita que se tornaria modelo para obras subseqüentes, de vários compositores;
- b) Emprego de combinações timbrísticas e efeitos instrumentais inusitados (ex.: harmônicos do contrabaixo na execução de arpejos quartais; ver Anexo 4, s-e 77);
- c) Emprego de uma complexidade polifônica provavelmente sem precedentes, considerando a densidade instrumental (cujo exemplo mais representativo é, sem dúvida, o trecho climático da s-e 75);
- d) Utilização extensiva da técnica wagneriana do “contraponto de temas”. Ainda que seja um tratamento também presente em outras obras schoenberguianas (principalmente nos opus 4, 5 e 7), na *Sinfonia* essa técnica assume um papel de maior destaque devido à profusão de idéias temáticas nela presentes. Associado ao uso mais livre de dissonâncias emancipadas, esse novo tipo de contraponto torna-se quase que linear, enfraquecendo consideravelmente, em certos casos, o poder hierárquico do centro tonal do momento. Tais tipos de textura antecipam procedimentos atonais.²²⁹

Apesar de termos propositadamente omitido destas conclusões parciais qualquer informação relacionada aos aspectos harmônicos da *Sinfonia*, tendo em vista que elas serão mais apropriadamente apresentadas na continuação deste trabalho, no nível de doutorado, não

²²⁹ Este assunto toca a dimensão harmônica e será, portanto, detalhadamente abordado na futura pesquisa de doutorado.

podemos deixar de comentar que, evidentemente, elas possuem uma importância crucial na perspectiva global da pesquisa, o que, aliás, foi particularmente enfatizado durante o estudo realizado no capítulo I. Nossa posição privilegiada, resultante de um conhecimento bastante aprofundado da obra, permite-nos adiantar (informalmente, é claro) que as características harmônicas inovadoras apresentam-se não apenas em maior número em relação às tradicionais, como também com muito maior alcance, estruturalmente falando. Trata-se de um quadro que, aproximadamente, reflete como num espelho o inverso do que ocorre na dimensão formal, onde as características tradicionais atuam como raízes profundas, sobre as quais subordinam-se as inovações, estas em menor magnitude. Podemos assim antever um duplo equilíbrio – forma e harmonia / tradição e inovação – em concordância com os pressupostos básicos deste trabalho.

O que há de mais significativo nessa conjunção de forças, no entanto, é a ordem de grandeza dos fatores envolvidos, os destaques que lhe são conferidos na estrutura da obra e o notável grau de organicidade que abrange todos os seus níveis. *A Sinfonia de Câmara* é, nesse sentido, uma das mais bem-sucedidas materializações da incansável busca de Arnold Schoenberg pelo novo – pelo que, enfim, “nunca foi dito” –, sempre sobre as bases sólidas das conquistas dos mestres do passado.

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.

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.

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.

CONE, Edward T. Sound and Syntax: An Introduction to Schoenberg's Harmony. *Perspectives of New Music*, Nova York, 13, nº1, p.21-40. 1974.

CORRÊA, Antenor Ferreira. Poliônimo: 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.

DALE, Catherine. *Schoenberg's chamber symphonies: the crystalliation and rediscovery of a style*. Aldershot: Aschgate Publishing Limited, 2000.

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, janeiro, 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.

_____. Schoenberg: emancipação da dissonância, tonalidade expandida e variação progressiva em *Friede auf Erden*, op.13. *Debates*, Rio de Janeiro, n° 9, agosto, p.7-33.

DUNSBY, J. & WHITTALL, A. *Music analysis in theory and practice*. Londres: Faber Music, 1988.

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 Quarterly*, Nova York, Vol.LXIV, No.2, abril, 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.

HERSCHKOWITZ, Phillip. La fonti tonali della dodecafonia di Schoenberg. *Nuova rivista musicale italiana*, Roma, ano VIII, n°4, 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.

LERDAHL, Fred. *Tonal pitch space*. Nova York: Oxford University Press. 2001.

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.

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/REMV2.1/artigosv2.1.html> Acesso em: 20/3/2006.

LEIBOWITZ, René. *Schoenberg*. (Hélio Ziskind, trad.). São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1981.

_____. *Introduction à la musique de douze sons*. Paris: L'Arche, 1997.

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.

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> 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.

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.

PILLIN, Boris William. *Some Aspects of Counterpoint in Selected Works of Arnold Schoenberg*. Los Angeles: Western International Music Inc., 1970.

ROSEN, Charles. *Schoenberg*. Barcelona: Antoni Bosch, 1983.

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.

SCHOENBERG, Arnold. *Kammersymphonie*: op.9. Viena: Universal, 1924. I partitura (144 p.). Orquestra de câmara.

_____. 1949. Comentário em anexo do disco: *The Kammersymphonie*. Brentwood Heights: Dial Records. 520W.50.

_____. *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 n° 1 for 15 solo instruments, op.9*. Mineola: Dover, 2002. I partitura (144 p.). Orquestra de câmara.

_____. *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.

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

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 da leitura. Adotaremos termos analíticos convencionalmente empregados (seção, parte, etc.), escritos com suas iniciais maiúsculas ou minúsculas, de acordo com as importâncias relativas dos trechos que representam.

Serão, 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.).²³⁰ 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 ternária²³¹ (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.;
- d) parte – representa a subdivisão de uma Seção nos demais casos (ou seja, não tripartites), recebendo numerações ordinais ou letras maiúsculas, de acordo com a conveniência de

²³⁰ As Partes podem ser também identificadas no corpo do texto por suas funções dentro do organismo da obra, sempre com inicial maiúscula, de modo a não confundí-las com designações genéricas: Exposição (Parte I), Scherzo (Parte II), Desenvolvimento (Parte III), Adágio (Parte IV) e Finale (Parte V).

²³¹ Para a definição de pequena forma ternária ver Schoenberg (1991, p.151-68)

- cada caso (ex.: 1ª parte [da Seção Secundária da Parte I], parte B [da Seção 2 da Parte III]). Abreviatura: p.;
- e) seção – a próxima subdivisão formal. São sempre numeradas cardinalmente, de modo a evitar repetições desnecessárias e confusões (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 somente 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, porção, etc.;
- h) Algumas exceções quebram a rigidez da ordem hierárquica acima estabelecida: (1) 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”; (2) 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”. A razão dessa modificação é evidenciar as semelhanças estruturais internas dessas Seções com o seccionamento realizado na Parte III; (3) alguns termos auxiliares já consagrados na nomeação de estruturas formais, por serem mais diretos e, portanto, mais eficazes, podem substituir a terminologia acima descrita sempre que for mais conveniente. São os seguintes: introdução, trio, transição, ponte, episódio, coda e codeta. Quando representam Seções, tais termos são apropriadamente escritos com suas iniciais maiúsculas.

ANEXO 1: QUADROS E DIAGRAMAS RELATIVOS À MICROFORMA DA SINFONIA DE CÂMARA OP.9

Este anexo traz algumas informações complementares para o entendimento das relações microformais da obra (ver capítulo II, seção II.2). Tais informações são aqui organizadas de duas maneiras: (1) como quadros comparativos entre os catálogos motivicos e temáticos das análises de Berg e de Dale e os da presente pesquisa (comparação que visa principalmente equiparar as diferentes terminologias empregadas em cada trabalho) e (2) como árvores genealógicas dos motivos e dos temas aqui analisados, recurso que permite perceber de uma maneira clara e direta as diversas influências existentes no campo das idéias musicais do op.9, o que de outra maneira tornar-se-ia consideravelmente mais obscuro, tendo em vista a profusão de temas e motivos na obra.

1. Quadros comparativos

Quadro 79: comparação entre os catálogos motivicos

Almada	Berg	Dale
[i-1]	-	1 (a)
[i-2]	-	<i>x</i>
[i-3]	4 (a)	4 (a)
[i-4]	4 (c)	4 (c)
[i-5]	-	-
[i-6]	-	-
[i-7]	-	-
[i-8]	-	-
[i-9]-a	-	-
[i-9]-a'	6 (a)	-
[i-10]	-	-
[i-11]	-	-
[i-12]	-	-
[i-13]	-	-
[i-14]	-	-
[i-15]	-	-
[i-16]	11 (a)	11 (a)
[i-17]	-	-
[i-18]	11 (b)	11 (b)
[i-19]	-	-
[i-20]	-	-
[i-21]	-	-
[i-22]	15 (a)	(variação de <i>x</i>)
[ii-1]	-	-
[ii-2]	16 (a) [= 15 (a)]	16 (a) [= 15 (a)]
[ii-3]	16 (d) [= 1 (c)]	16 (d) [= 1 (c)]
[ii-4]	16 (b)	16 (b)
[ii-5]	-	-
[ii-6]	-	-
[ii-7]	-	-
[ii-8]	18 (a) [= 15 (a)]	18 (a) [= 15 (a)]
[ii-9]	-	-
[ii-10]	-	-
[ii-11]	-	-
[ii-12]	-	-
[ii-13]	-	-
[iii-1]	-	-
[iii-2]	-	-
[iv-1]	-	-
[iv-2]	21 (c)	-
[iv-3]	-	-
[iv-4]	-	-
[iv-5]	-	-
[iv-6]	-	-

Observações:

- a) Na terminologia de Berg e de Dale os algarismos arábicos indicam os temas nos quais surgem, pela primeira vez, os motivos (estes representados por letras);
- b) Como se pode perceber as análises de Berg e de Dale são um tanto lacônicas no que se refere à identificação dos motivos: são indicados apenas aqueles por eles considerados os principais (subordinados à construção temática). Dale mantém quase que inteiramente a classificação estabelecida por Berg, contribuindo apenas com uma nova identificação: provavelmente percebendo sua grande importância como “célula-mãe” das principais idéias temáticas, a autora destaca o fragmento motivico que conclui o tema quartal (notado como [i-2] neste trabalho), nomeando-o com a letra *x*;
- c) O motivo 16 (b), de Berg/Dale, diferencia-se de [ii-4] por abranger a idéia completa. Seria, na verdade, mais uma frase do que propriamente um motivo (em nossa análise corresponde à segunda frase de T.P.[II-1]).

Quadro 80: comparação entre os catálogos temáticos

Berg (e Dale)	Almada
1	-
2	P.T.[I-1]
3	T.S.[I-1]
4	T.P.[I-1]-1ª parte
5	T.P.[I-1]-2ª parte
6	T.S.[I-2]
-	P.T.[I-2]
7	P.T.[I-3]
8	T.S.[I-3]
9	P.T.[I-4]
10	T.S.[I-4]
11	T.P.[I-2]
-	P.T.[I-5]
12	T.S.[I-5] T.S.[I-6] T.S.[I-7]
13	T.S.[I-8]
14	P.T.[I-6]
15	-
16	T.P.[II-1]
17	-
18	T.P.[II-2]
19	T.S.[II-1]
20	-
21a	T.S.[IV-1]
21b	T.P.[IV-1]
22	-
23	T.P.[IV-2]
-	T.S.[IV-2]

Observações:

- a) Dale adota integralmente o catálogo de Berg em sua análise;
- b) Berg considera como tema de número 1 o hexacorde quartal juntamente com sua resolução (suas posteriores aparições, nas Partes III e IV – que neste trabalho são tratadas como partes constituintes das três “cortinas cadenciais” – são também nomeadas na análise berguiana como temas, respectivamente, de números 20 e 22);
- c) Na verdade, Berg utiliza o número 12 para indicar não um novo tema, mas a combinação contrapontística de duas idéias já apresentadas (seus temas 11 e 9). O autor, contudo, não faz menção do terceiro tema atuante na textura (T.S.[I-7] em nossa análise);
- d) O tema 15 de Berg corresponde, neste trabalho, ao motivo [i-22].

2. Árvores genealógicas

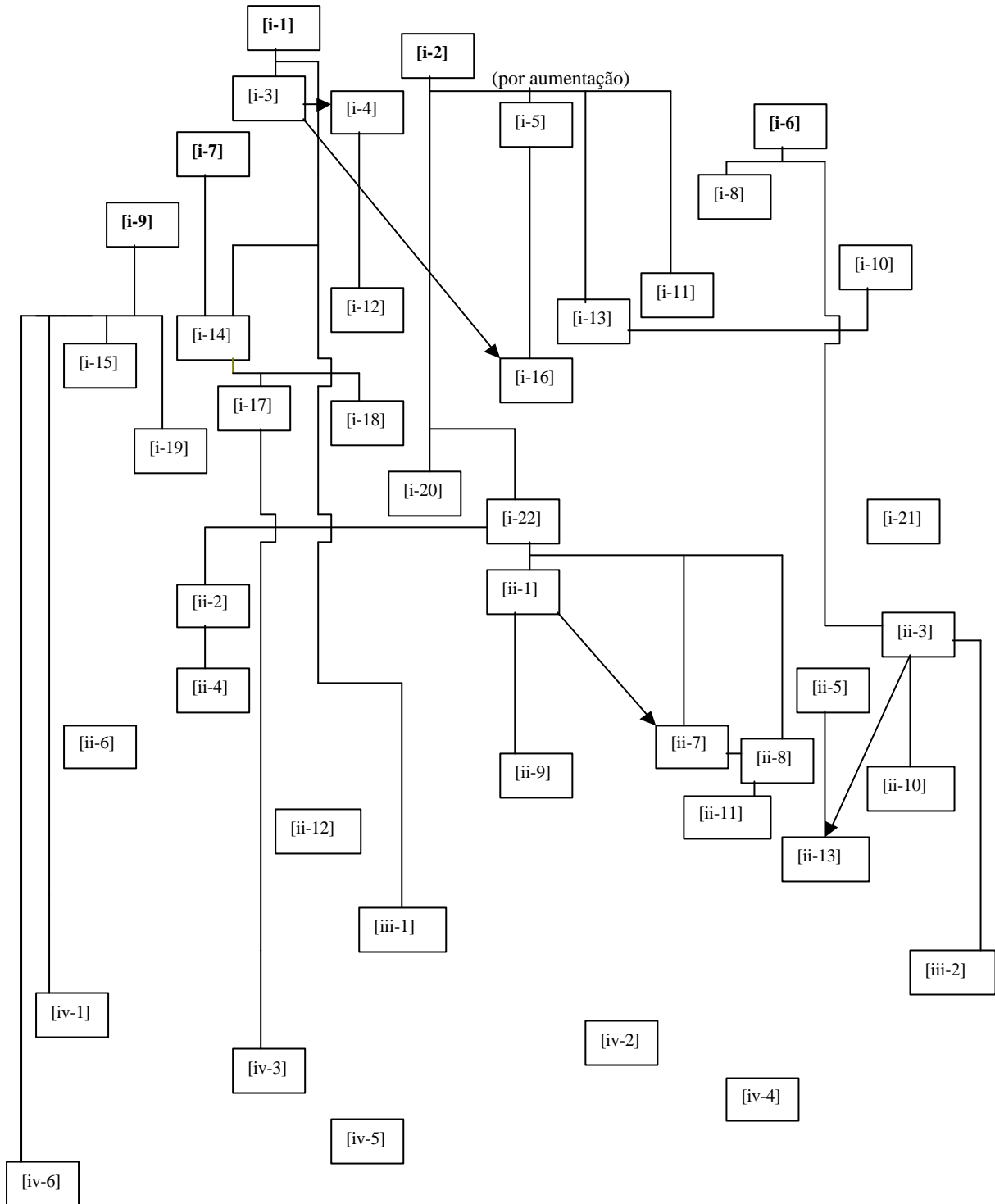


Figura 2: árvore genealógica dos motivos do op.9

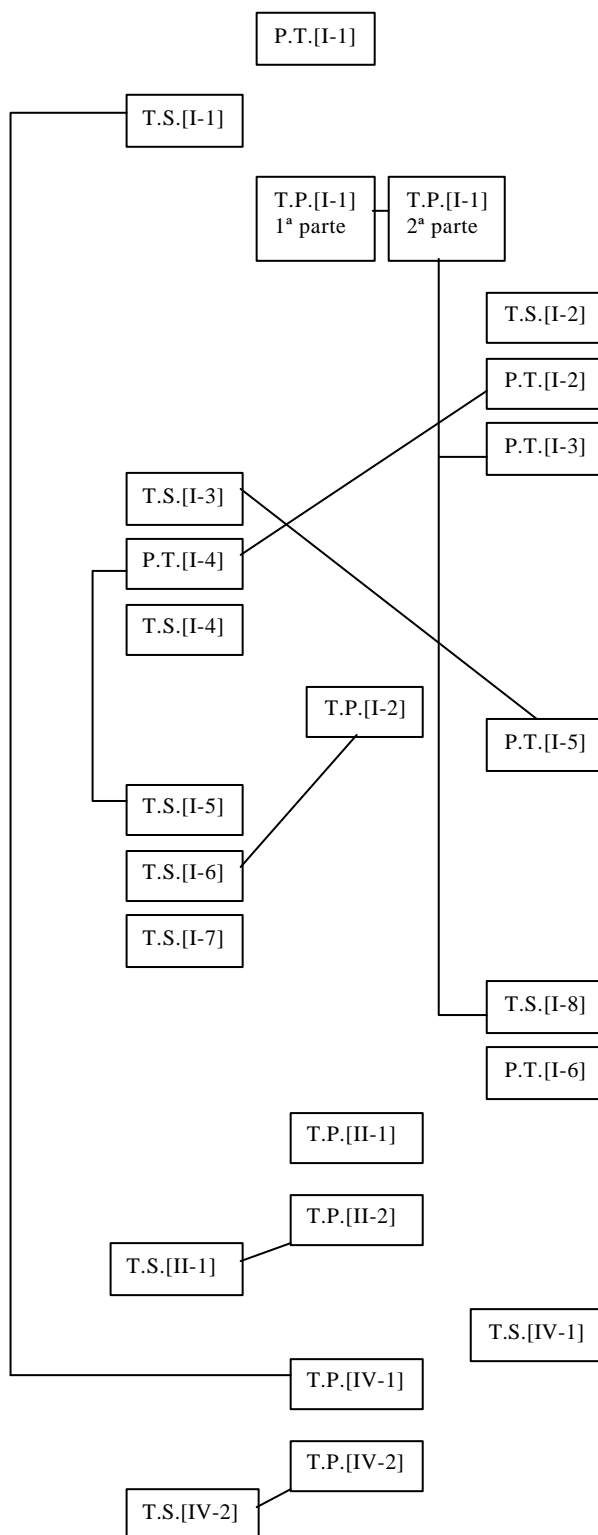


Figura 3: árvore genealógica dos temas do op.9

**ANEXO 2: PRIMEIRA SINFONIA DE CÂMARA, OP.9 –
“SHORT SCORE”**

Observações preliminares:

- a) Os principais acontecimentos macroformais, em sintonia com a terminologia adotada no texto, são indicados dentro de retângulos no início de cada s-e, seguindo o desdobramento dos níveis estruturais (da esquerda para direita, a partir do segundo nível), de uma maneira condizente com a precisão desejada para sua indentificação. Ver, por exemplo, o que acontece na s-e 60 (na Parte III): a indicação emoldurada pelo retângulo, ou seja, “Seção 1 / parte A / seção 1”, deve ser lida no sentido inverso, como “seção 1 da parte A da Seção 1 [do Desenvolvimento]”;
- b) Temas (ou variações ou fragmentos destes) são indicados preferencialmente acima da linha melódica a que pertencem;
- c) Motivos (ou variantes), modelos e suas seqüenciações ou quaisquer outras transformações de idéias são indicados preferencialmente abaixo da linha melódica a que pertencem, sendo delimitados por colchetes horizontais. Excepcionalmente, dependendo das circunstâncias, visando uma disposição gráfica mais clara, a indicação pode ser feita acima da linha (porém, sempre dentro de colchetes);
- d) Diferentes momentos formalmente significativos dentro de cada s-e são indicados por letras minúsculas (a, b, c, ...), seguidas, quando isso se tornar necessário, de informações complementares;
- e) Para facilitar o acompanhamento da análise são omitidas pausas desnecessárias (ou seja, em compassos vazios ou na finalização de idéias);
- f) Barras duplas de compasso são empregadas apenas para uma melhor visualização da separação das s-e's, não estando necessariamente presentes na partitura original;

- g) Operações sobre um determinado fragmento são indicadas com o auxílio de barras oblíquas (p. ex.: inv / [i-3] – lê-se: “inversão do motivo [i-3]”);
- h) Aspas são usadas para indicar operações não literais (p.ex., “cân.”, “seq.”, “inv.”, etc.);
- i) Linhas verticais tracejadas marcam inícios de passagens formalmente significativas que, por qualquer razão, não coincidem com as barras de compasso. Essas linhas são também empregadas para indicar alterações métricas perceptíveis auditivamente, porém não explicitadas na notação original;
- j) Linhas oblíquas ligando trechos melódicos indicam cânones ou imitações em geral, literais ou não;
- k) Setas horizontais ou o emprego do termo “etc.” indicam a manutenção de uma determinada situação microformal no trecho seguinte;

As seguintes abreviaturas são empregadas na análise em pauta da “short score” e nos exemplos musicais presentes no corpo do texto:

- 1º mbr. – primeiro membro (da sentença).
- 1ª (ou 2ª, etc.) p. – primeira (ou segunda, etc.) parte.
- ab./ ac. – abaixo / acima (em relação a intervalos; p.ex.: 3M ac. = terça maior acima).
- acomp. – acompanhamento.
- acresc. – acrescentado.
- anacr. – anacruse.
- ant. – antecedente (do período).
- [ant.] – antecipação (referente a uma nota).
- [ap] – apogiatura.
- arp. – arpejo.
- asc. – ascendente.
- aum. - aumento (ou aumentado)
- [bord.] – bordadura.
- bx. – baixo.
- c. – compasso.
- cad. – cadência.
- cân. – cânone.
- CDT – codeta.
- cnx. – conexão.
- compl. – complemento (da sentença).
- cons. – conseqüente (do período).
- cont. – continuação.
- contr. – contraste.
- CP – contraponto.
- cr. – cromatismo / linha cromática.
- c-suj. – contra-sujeito.
- DCP – duplo contraponto.
- des. – desenvolvimento.
- desf. – desfecho.
- desf. cad. – desfecho cadencial.
- desloc. – deslocado .
- digr. – digressão.
- dim. – diminuição (diminuído)
- dobr. – dobramento.
- entr. – entrada.
- esc. – escala.
- estr. / ã-estr. – estrito / não estrito.
- exp. – expansão (expandido)
- ext. – extensão.
- fr. – frase.
- frag. – fragmento.
- harm. – harmonia (harmônico).
- imit. – imitação.
- intensif. – instensificação.
- intro. – introdução.
- liq. – liquidação.
- métr. – métrico.
- mod. – modelo.
- modif. – modificado.
- mov. – movimento.
- mud. – mudança.
- [np] – nota de passagem.
- per. – período.
- progr. – progressão.
- red. – redução.
- ref. – referente (a).
- reform. – reformulado (reformulação).
- rel. – relativo (a.).
- rep. – repetição.
- resol. – resolução.
- retr. – retrógrado.
- sent. – sentença.
- seq. – seqüência.
- [sus] – suspensão.
- transp. - transposição
- var. - variação (variado)

2. "Short score" e análise formal

PARTE I: Exposição

Introdução / 1ª p. $\text{♩} = 52$

notas formantes do hexacorde quartal 4-G6: sol-dó-fá-sib-mib-láb
(ou seja, P.T.[I-1] em "estado vertical")

1ª "cortina cadencial"

pedal

5 tempos 4 tempos 3 tempos

1 Introdução / 2ª p. $\text{♩} = 104$

5

a) b) c) T.S.[I-1]

4-D6

P.T. [I-1] [i-2]

hemiólia

[i-2] [i-3] padrão ternário

2 Seção Principal / Subseção a / 1ª p.

9 a)

rep. desloc.

T.P.[I-1]
(ver análise temática)

(arp₃ baseados em [i-3])

(diálogo rítmico)

[i-2] (dobr.)

c-suj (baseado em T.P.[I-1])
mod.

12 b)

[i-4]

seq

seq. red.

(resíduos)

15 desf. 3 S. Principal / Ss. a / 2ª p.
a) prop.

(dobramento "disfarçado")

(aum. var. de [i-4])

inv+ aum / [i-4]

(pedal em I)

18 fr.6 b) resp.

[i-5]

[i-6]

(sentido melódico)

4 (cont.)

a) fr.5 de T.P.[I-1] b) "rep." em DCP (em outro contexto)

22

[ap]

[ap]

cân. por inv.

cân. por inv.

cân. por inv.

5 (cont.)

a) "rep" modif. de 4-a) b) prep. para o desf. (pontuação)

26

8va

imit. por inv.

imit. por inv.

imit. por inv.

[ap]

(pedal)

var

c) cad./ cnx com s-e 6

6

S. Principal / Ss. b / 1ª p.

Musical score for measures 5 and 6. The score is in 3/4 time and consists of five staves. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 5 features a dotted quarter note with a 'var.' marking. Measure 6 contains several triplets and chords. Annotations include 'var.', '3', 'T.S.[I-2]', '[i-7]', 'dim / [i-7]', '[i-8]', and 'aum (x3) / [i-3]'.

4

Musical score for measures 7, 8, and 9. The score is in 3/4 time and consists of five staves. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 7 features a sequence of eighth notes. Measure 8 features a sequence of eighth notes with a 'seq.' marking. Measure 9 features a sequence of eighth notes with a 'var.' marking. Annotations include 'seq.' and 'var.'.

7 (cont.)

36

[i-7] exp. seq. var. seq. var.

8 (cont.)

39

a) mod. b) transp. var. 1/2 tom acima

T.S.[I-2] (fr.1) T.S.[I-2] (fr.1) [i-10]

inv/[i-8] seq. var. [i-10]

var/[i-7] (dobr. em terças) mod. seq. var. seq. var. seq. var.

[i-3] seq. seq. seq.

aum/[i-9]-a seq. [i-9].a

9 S. Principal / Ss. b / 2ª p.

43 [i-9]

[sus]

seq.

seq.

seq. red.

P.T.[I-2]

seq.

seq.

var / [i-7]

seq.

seq.

10 (cont.)
a) espécie de "resp." inv. da s-e 9

46 inv / [i-9]

P.T.[I-2] (frag. inicial)

seq.

(des.)

(rep. c.46) var.

[i-9]-a

seq.

[i-9]-a

11 S. Principal / Ss. b / 3ª p.

b) desf. / intensif.

49

a)

var / [i-4] (des) [i-4] seq. seq. [i-9] P.T..[i-3] seq.

S. Principal / Ss. b / ponte

12

52

b) desf.

imit. can. [i-4] padrão com 6 tempos [i-4] padrão com 6 tempos rep. desloc.

var / T.S.[I-1] (rep. omitida)

55

(trecho em hemiólia - comparar com c.8-9)

13

Seção Principal / Ss.a' / 1ª p.

(intensificação)

58

14 S. Principal / Ss. a' / 2ª p.

62

aum / [i-2] var / [i-5]

[i-6] [i-5] [i-9]-b

T.P.[I-1] (2ª p.) [i-11] seq.

[i-9]

15 (cont.)

65 a) desf. [ap] [ant] b) pontuação c) cnx.

[i-5] [i-6] [i-4]

em soli

var

seq. aum / [i-9]-a seq. var.

16

Transição / 1ª parte

68

a) prop.

b) resp. desloc.

(sentido melódico)
(etc.)
T.S.[I-3]
[i-12]
[i-13]

17 (cont.)

71

a) liq. / CDT

cad.

a'
rep.
[i-12] adensado com terças
[i-10] var.
red.
soli a3

74 b) pontuação/ prenúncio parcial de T.S.[I-5] (P.T.[I-4]) 18 Transição / 2ª p. T.S.[I-4]

77 a) 19 Transição / 3ª p.

b) resp.

20 (cont. / ponte)

80 b) intensif. a) b) pontuação

rep. (desloc.) rep. (desloc.)

seq. seq. 3m ac. seq. 3m ac. cr. cr.

seq. antecipada para o 1º tp.

21 Seção Secundária / 1ª p. / seção 1

83 c) cnx T.P.[I-2]

[i-16] [i-17] [i-15]

linha cr. desc.....

87

b)

[i-18]

referência a P.T.[I-1]

22 S. Secundária / 1ª p. / seção 2

91

a) b) mod. (geral) c) "seq"

mod.

var / [i-18] + [i-8]

seq.

var

seq. var.

seq.

(dobr. rítmico da linha superior)

seq.

23 S. Secundária / 2ª p. / seção 1

95 d) desf. a) b)

P.T.[I-5]

T.P.[I-2]

(imit. can. 3 ab.)

introd. de elemento (b) de [i-9]

seq. var.

red

(adapta-se como acomp.)

[i-9]-a

(rep. da linha de baixo da s-e 21(a) - c. 84-86)

inv / P.T.[I-5]

24 S. Secundária / 2ª p. / seção 2

99 a) b) rep. de (a) em CP invertível

(o tema prossegue na versão transposta)

[ap]

2ªp. da fr.3 + fr.4 (= mod. para imit. can.)

inv / P.T.[I-5]

[i-9]-a

[a]

(rep. da linha de baixo da s-e 21(a) - c. 84-86)

103

c) liq. / desf. cad.

red. (= [i-2]) seq rep. desf. cad.

(dobr. em sextas)

[ap]

25 S. Secundária / codeta / seção 1

106

a) b) (conclusão da fr.4, nas dimensões originais)

aum / [i-18] seq

seq. 3m ac seq. 4J ac

seq. como acomp.

[i-2]

referência a [i-1]

4J asc. seq. seq.

aum (x3) / [i-3] seq. 3M ac. seq. 3M ac. seq. 7M ac.

aum (x2) / [i-3] (cadeia) (alturas originais)

26 S. Secundária / codeta / seção 2

110

fr.5 (ext.) fr.6 (aum.) / desf. / cnx

limit. à 8^a

ref. remota a [i-12]

seq. 7^M ac. (red.)

aum (x4) / [i-2]

resol. crom.

resol. crom.

resol. crom.

resol. crom.

27 Seção Conclusiva / 1ª p. / seção 1

113

T.S.[I-5]

T.S.[I-6]

T.S.[I-7]

[ap]

(pedal em V)

linha cr. asc.

116 **28** S. Conclusiva / 1ª p. / seção 2

119 **29** S. Conclusiva / 1ª p. / seção 3

a)

(*) notas modif. em rel. ao original

(linha acrescentada:)

var / [i-3] var / [i-9] seq

128

(liq. / intensif.)

b) rep. c) red. d) rep. e) CDT

Seção conclusiva / ponte

132 f) cnx 32 (preparação para a recapit. do tema principal: corresponde a 1-c)

* referência velada ao pedal em láb da abertura (c.1-4)

33

Recapitulação do tema principal

136

a) recapit. literal da 1ª p. de T.P.[I-1] (ver s-e 2)

34 (codeta)

140

b)

c) desf. com novo direcionamento

36 (cont.)

152 a) (dirige-se a fá#) b) rep.

The score for exercise 36 (cont.) consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. It contains a melodic line with notes marked with '4+', '6m', and '7m'. Annotations include 'aum / [i-2] (inv. em rel. ao bx.)' and '(enarm = réb)'. The second staff is a bass clef with a key signature of one flat, containing a sequence of eighth notes with annotations 'seq. 3m ab.' and 'seq. 3m ac.'. The third staff shows a series of chords in the right hand. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat, containing a pedal point on D with annotations '(pedal em intermitente em dó)' and 'rep. (etc.)'.

37 (cont.)

156 a) b)

The score for exercise 37 (cont.) consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. It contains a melodic line with a long note marked 'a)' and a second part marked 'b)'. Annotations include '(pedal em fá#)' and '(res. cr.)'. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat, containing a sequence of eighth notes with annotations '[i-4]', 'seq', 'retr.', and 'rep. (reto)'. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat, containing a sequence of chords with annotations 'var / [i-22]', 'rep./desloc.', and 'etc.'. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat, containing a sequence of eighth notes with annotations 'var / fr. 3 de T.P.[I-1]', '(resp. em mov. contr.)', and 'seq 3m ac.'.

PARTE II

159

38

PARTE II: Scherzo

♩ = ♩. (♩. = 92)

Seção 1 / Subseção a / 1ª parte (anterior)

38

160

T.P.[II-1]
a) fr.1

b) fr.2

impulso

(ostinato 1) [cr]
[ii-2] rep.
padrão ternário

(ostinato 2)
[ii-1] rep.
padrão binário

(hemiólia) ----- (etc.)

S. 1 / Ss. a / 2ª p. (conseqüente)

39

164

a) "subida" geral
fr.3

b) desf.
fr.4 (concl. - descida cr.)

[ii-5]

(articula-se em padrão binário)

cr. asc.

sobe quase escalarmente
[ii-2] (etc.)

(adaptando-se à harm.)

sobe escalarmente

[ii-1] (etc.)

40 S. 1 / Ss.b / 1ª p.

168

a) *sobe cromaticamente*.....

(imit. can. - não literal - divergente)

var. "inv."/ [ii-3]

desce cromaticamente.....

[ii-2]

(volta o pedal em V)

171

b)

(etc.)

seq

inv

cnx

inv+var / [ii-6]

[ii-6]

seq

linha cr. intermitente desc.

41 (cont.: rep. da s-e 40 em CP invertível)

175 a)

sobe cr.

desce cr. (etc.)

var / T.P.[II-1] (fr.1)

42 S. 1 / Ss. b / 2ª p. (codeta)

178 b)

a)

[ii-1]

[ii-6] seq

imit. "canônica"

181 b) rep. literal de a) c) liq.

o "cân." não se completa na rep., sendo interrompido bruscamente em c)

43 S. 1 / Ss. a'

(recapit. parcial de T.P.[II-1], seguida de breve des.) 9m desc. transforma-se em 2m asc.

184 pausa / cesura a) (desloc.) 3 tps de pausa

imit. can. por inv. (ñ-lit.) adensada por 3ªs

T.P.[II-1] (fr.2) prop. "seq" (resp.)

44 S. 1 / Codeta

a) espécie de prolongamento da s-e 43

b) liq

188

1 tempo de pausa 1 tempo de pausa

rep seq mod. seq. 3M ac. seq por dim. [ii-7] padrão binário

(fim do "can.") "seq" red. a 4 tps inv / [ii-5] 9m 10M "seq" [ii-1]

(var. ref. a [ii-2]) "seq" red. a 6 tps "seq" red. a 3 tps 9m [ii-5]

b) intensif.

192

c) (mesma configuração)

seq var (= mod.) seq. 3M ab. var var var

9M 9m 9m 9m 9m 9m

cânone 3M 3M 4J 4J 4J

* (ref. a P.T.[I-1]: aum + inv. (com início intervalarmente variado)

9m inv / [ii-1] seq. 3M ab. seq. 3M ab. inv / mot. [II-1] seq. 4J ab. "seq" red 4J ab.

seq. 3M ab. seq. 4J ab. seq. 4J ab. seq. 3M ab. ("quebra" da lógica)

* (destaque dos pontos de apoio da linha grave - mantém padrão binário)

45 (cont.)

a) b) intensif.

196

(em resp.) (em resp.)

reminiscência de T.P.[I-1] (final da fr.1) (conteúdo idêntico, em terças quebradas)

[ii-7] (em resp.)

[i-2]

3m inv+ red / .P.T.[I-1]

red / .P.T.[I-1]

[ii-5]

c) rep. expandida de b), em direção ao clímax d) cad./anacr. para T.P.[II-2]

199

anacr. de T.P.[II-2]

[ii-8]

3m [cr]

(simile)

[ii-9]

46

Seção 2 (Trio) / Subseção a

tríade-pontuação Cm
(em pizz)

200

a) antecedente

204

b) conseqüente

(rep. lit. dos c.200-201)

cad. "dominante"

tríade G

S. 2 / Subseções b-a'

47

208 a) Ss. b (enunciado) b) seq. modulante 2M ab.

(ac. análogos às tríades em pizz. da Ss. a)

(anacr. para Ss. a)

(nota esperada: sib)

"seq"

48 S. 2 / Ponte / 1ª p.

212 c) Ss. a' d) cad. "autêntica"

(rep. dos c. 200-201)

(pedal em dó)

res. cr.

res. cr.

res. cr.

([ii-11] "embrionário")

216

T.P.[II-I] (fr.2)

(tríades paralelas)

[ii-11] (forma definitiva)

red.

prop.

16m

5J

(frag. suprimido)

49

S.2 / Ponte / 2ª p. (espécie de resposta da 1ª p.)

220

a) rep. dos c.216-218

b)

pedal em I

resp. (red. a 5 tempos)

(tríades paralelas)

bord. cr - invariável

linha cr. intermitente

3M

224

c) liq. / intesif.

(anacr. de T.P.[II-1] - fr.2)

50

Seção 3 (Desenvolvimento) / 1ª parte

227

(a fr.2 é reduzida a 6 tempos, sendo omitido o salto. Seguem-se seqüências)

236 5J

c) desf.

"tríade" quartal
(associada a [ii-12])

52 S. 3 / 2ª p.

a) enunciado de T.S.[II-1]

b) rep. var. de a)

239 (rep. c.-237-238)

c) compl.

(cont.: desf. do Desenvolvimento)

a) CDT de T.S.[II-1]

53

242

(mov. esc. desc.)

[i-2]

rep.

terças (progr. desc.)

(mesmas notas.)

sextas (progr. desc.)

[ii-2]-a

var / [ii-3]

245

7°

9M

b) desf.

rep

var / [ii-3]

[ii-8]

(mov. contrário)

alusão a [i-4] - inv

esc. de tons inteiros

(espécie de desvio cadencial)

54

Seção 4 (Reexposição) / 1ª p.

248

T.P.[II-1] (fr.1 e fr.2, alturas originais)

(prep. p/ T.P.[II-2])

dim / [i-4]

T.P.[II-2] (transp. 3m ac.)

[ii-2]

(seq. em progr. desc.)

(em métr. ternária - subordinado ao T.P.[II-1])

[ii-2]

(seq. em progr. desc.)

55

S. 4 / 2ª p.

251

(T.P.[II-1])

anacr. de T.P.[II-2]

(cnx.)

(T.P.[II-2])

[i-4]

254

T.P.[II-2] (ant., transp. 2M ac.)

T.P.[II-1] (fr.1 e fr.2, transp. 2M ac.)

[ii-2] em seq, progr. desc.

[ii-2] em seq, progr. desc.

56

Seção 5 (Coda) / 1ª parte

257

a) imitações canônicas

[ii-6] (ampliado)

prop. 1

[ii-13]

imit. por inv.

inv / [ii-13]

[ii-2] (ampliado)

prop. 1

[ii-8]

(*) nota alterada em rel. à s-e 54

260

b) a) (como parte da s-e 57)

The musical score consists of five staves. The top staff is the vocal line, and the bottom four staves are the piano accompaniment. The score is divided into two sections, 'b)' and 'a)', by vertical dotted lines. Annotations include: 'imit. 7m ac.' (imitation, 7th minor interval ascending) between the vocal and piano parts; 'prop.2' (proportion 2) and 'prop.3' (proportion 3) indicating intervallic relationships; 'inv / [ii-13]' (inversion of the interval [ii-13]); 'imit. por inv.' (imitation by inversion); 'seq (etc.)' (sequence, etc.); 'seq 6M ac.' (sequence, 6th major interval ascending); and '[ii-13]' and '[ii-8]' (interval [ii-13] and [ii-8]).

57 (cont.)

início do processo de intensif.

263

The musical score consists of seven staves. The first staff is a vocal line with notes and rests. The second staff has a treble clef and contains notes with annotations: 'prop.4' and '(desloc.)'. The third staff has a treble clef and contains notes with annotations: 'imit. por inv.' and '#'. The fourth staff has a treble clef and contains notes with annotations: 'prop.5 (desloc.)'. The fifth staff has a treble clef and contains a sequence of notes with sharps and naturals. The sixth staff has a bass clef and contains notes with annotations: 'prop.4' and 'prop.5'. The seventh staff has a bass clef and contains notes with an annotation: '*'. A vertical dotted line is placed between the second and third measures, with the text 'início do processo de intensif.' above it. Brackets and lines connect various notes across staves, indicating relationships between them.

(*) notas modificadas em rel. ao original

58 (cont : intensif.)

a) concl. do bloco das s-e's 56-58

b) liq.

267

var / [ii-13]

rep. desloc.

rep. desloc.

var / [ii-13]

var / [ii-2]

7°

7m

red

cadeia em progr. asc.

(progr. asc.)

271

59

S. 5 / Ponte

(quintas paralelas em mov. cr. desc.)

b)

274

(progr. asc.)

(*) nota modif. em rel. ao esperado

60
PARTE III

277

c) d)

rep. enfát.

(nota-alvo)

(nota-alvo)

(nota-alvo)

anacr. de T.S.[I-2]

inv / P.T.[I-1]

#

PARTE III: Desenvolvimento

♩ = 92

60

Seção 1 / parte A / seção 1

280

dim / [ii-3] (alt. originais) (cr. asc.).....

(terças menores)-----

dim+ inv / [ii-3]

T.S.[I-1]

T.S.[I-2]

[i-2] (cr. desc.)

283

(cad.)

("falta" o ré)

61

S. 1 / p. A / seção 2

T.P.[I-2] (alturas originais)

ext.

(= [ii-6]) (diálogo imitat.)

inv

alusão à fr.2 de T.P.[II-1]

inv / T.P.[I-2] (fr.1)

286

transp. 2m ab.

(alteração melód. com objetivo de terminar junto com a resp.)

transp. 2m ab.

var / T.P.[II-1] (subord. à linha princ.)

linha cr. desc.

mod

dim

seq. 2m ac.

4J

4J

mod.

seq red.

red. ("inv") = [i-16]

cad.

(desf. reformulado: seq. do c. anterior)

62

Seção 1 / 1ª p. / C

289

(linhas juntam-se em terças e sextas)

intensif. em progr. asc.

seq

seq

seq

seq

(espécie de versão intermediária, em arp., que introduz P.T.[I-4])

("pertencente" ainda à s-e 61)

63 (cont. - intensif.)

(último frag. serve como mod.)

291 b) entr. de P.T.[I-4]

a)

(desloc.)

citação das primeiras notas de T.S.[I-3]

(converg.)

P.T.[I-4]

[i-3]

294 b) rep. lit. de a)

c) rep. "quase" lit. de a)

d) desf.

mov. contr.

acorde cr.

cadeia asc. sobre [i-3], em interv. de 7M

inv / P.T.[I-1]

(alt. e novo mod. p/ cadeia)

T.S.[I-2]

var.

rep.

rep.

inv / [i-3]

e) pontuação / cnx / anacr. de T.S.[I-1] e T.S.[I-2] Seção 1 / 2ª p. / A

297 64 cnx cr. (em tríades maiores paralelas) res. cr. a) (etc.)

[ii-6] alusão a [ii-5] "seq" 2m T.P.[I-2](fr.1 + fr.2)

T.S.[I-1] diálogo semelhante ao apresentado na s-e 61

(cont. de T.S.[I-2]) cãnone por inv.

inv / T.P.[I-2](fr.1 + fr.2)

300 b) c)

anacr. / T.P.[I-2]

[i-10]

seq (2m ac.)

seq (2m ac.)

Seção 1 / 2ª p. / B

65 a)

303

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

mod. "seq." 3m ac. "seq." 2M ab.

[i-3] inv / [i-3]

seq. com variações intervalares →

retr. / [i-16] inv. / [i-16]

cont. do acomp. com digr. a partir de [ii-6]

(obs: continua RETO até fr.3)

(espécie de ênfase)

mod. seq.

b) INTENSIF.

306

mod. seq. ampliação seq.

[i-3] seq. 3m ac. seq. 3m ac.

seq. 2M ac. seq. 2m ac.

("des" da fr.4)

seq. [i-18] [er] seq.

66

Seção 1 / 2ª p. / C

a) cân. sobre P.T.[I-4]

308

T.S.[I-1] (desloc. e transp. 5J ab.)

P.T.[I-4]
em terças

"cân". a 8ª em terças (modif.)

inv / P.T.[I-1]

dim / [i-18]

[i-3] (prop.)

inv / [i-3] (resp.)

b) intensif.

c) desf.

310

var.

ext. (2ª rep.[var], com desf. diferente do original)

(aum / [i-9]-a?)

em sextas

em terças

red.

"seq" 3m ac.

"seq" 3m ac.

mod.

seq var

inv+dim. / P.T.[I-1]

67 Seção 2 / A

312 a) T.S.[I-3] (fr.1) mov. contr.

(transp. 3M ac., em rel. ao orig.)

(dobr. 3 ab. da linha princ.)

[i-12]

[sol pedal]

T.S.[I-3]

"seq." 3M ac. (desloc.)

(imit. de [i-12])

(res. cr. em mov. diverg.)

315 (pontuação) c)

mov. contrário

(arpejo de Fm)

mov. contrário

(padrão ternário)

318

d)

68 Seção 2 / B

Annotations in this section include:

- $[i-3]$ and $inv / [i-3]$ in the top staff.
- RESP.2 (6M ac.) in the second staff.
- cânones in the third staff.
- RESP.1 (5J ac.) in the third staff.
- PROP. T.S.[I-3] in the fourth staff.
- fr.1 in the fourth staff.
- (obs: formam a tríade de F) in the third staff.
- 2m in the fourth staff.

321

b)

INTENSIF. (cadeia ampliada)

Annotations in this section include:

- $inv / [i-3]$ in the top staff.
- $+ [i-22]$ (em cadeia) in the top staff.
- seq (2m ac.) in the top staff.
- INTENSIF. (cadeia ampliada) in the top staff.
- mov. cr. desc. in the second staff.
- (deveria ser fá#) 2M ab. do esperado in the second staff.
- (compl.) in the second staff.
- mov. cr. desc. in the third staff.
- (deveria ser fá) in the third staff.
- (compl.) in the third staff.
- 2m ab. do esperado in the third staff.
- mov. cr. desc. in the fourth staff.
- (compl.) in the fourth staff.
- seq desloc. (ñ-lit.) in the fourth staff.
- x in the fourth staff.
- retr [x] in the fourth staff.
- seq. 3m ac. de x in the fourth staff.

Seção 2 / C

330 70

RESP.1 (cân. - 5J ac.) (deveriam ser sib-lá) (deveriam ser dó#-dó)

inv. (var. ritmicamente)

[i-5] (var. rítm)

PROP "seq"

(etc.)

dim / [i-10]

RESP.2 (cân. - 4J ab.) (deveriam ser lá-sol#)

b) LIQ

333

c) "LIQ" da LIQ. (anacruze de T.P.[II-1])

x x' dim / x'

dobr. por terças diat.

(final abrupto da 3ª seq.)

dim+inv / [i-10] em cadeia cesura abrupta

(anacruze de T.P.[I-1])

71 Seção 3 / A

335 a) (espécie de resp.) b) 9m

var / T.P.[II-1]. (fr. 2 - dim.) var (x) var. (mescla da fr.2 com var / x)

cân. 2M ab. imit. can. ñ-lit. cân. 6m ab.

T.S.[I-3] 7M 7m 7m

[iii-1] [ii-5] [ii-5] var. de T.P.[II-1] (acomp.)

var / T.P.[I-1] (digr. = seq. var. do c. anterior)

338 c) d) e) T.S.[I-1]

red. [iii-2] (anacr. de T.P.[I-1])

imit. can. ñ-lit. fr.2 de T.P.[I-1] "seq"

(digr.) LIQ "resumo" "seq" var "seq" red.

7m [ii-5] "can" (anacr. de [iii-1])

[iii-2] (anacr. de T.P.[I-1])

* apesar deste frag. poder ser relacionado a diversos motivos, rítmicos e intervalares, parece-me ser mais apropriado ligá-lo a P.T.[I-1]

72 (cont.: digr. a partir da s-e 71)

(toda a orquestra utilizando os registros médio e agudo)

a) (esc. cr. descendente) b)

341

fr.2 de T.P.[II-1]. (2M ac. em rel. a 71)

T.P.[I-1]

cân. 2M ac.

(notas modif. em rel. a (a))

T.S.[I-3]. (2M ac. em rel. à s-e 71)

7m

7m

[iii-1]

[ii-5]

T.P.[I-1]. (2M ac. em rel. à s-e 71)

notas modif. em rel. a (a) 73

Seção 3 / B

344

notas modif. em rel. a (a)

Seção 3 / B

344

a)

[iii-2]

(ant.ecip)

[cr]

final modif., sem o salto

T.P.[I-1]

compl.. livre (acomp.)

[iii-1]

fr.2 de T.P.[I-1]

"seq"

"can" por inv.

T.S.[I-3] (transp. 2m ac. em rel. a (a))

T.S.[I-1]

[iii-2] (red.)

seq 3m ac.

347

b)

T.P.[I-1]

T.S.[I-1]

(1ª p. de [iii-2], var. rítmicamente)

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

3

seq 7m ab.

[iii-1]

seq. 7m ac.

(anacr. de [iii-1])

"seq"

"seq" (=mod.)

seq 2M ac.

cân. reto

red

T.S.[I-3]

74

Seção 3 / C

a)

350

cont. (fr.2)

[iii-1]

T.S.[I-3]

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

seq 2M ac.

T.P.[I-1]

"inv" / [iii-1]

inv / [iii-1]

seq 2M ac.

seq 2M ac.

seq 2M ac.

(anacr. de [iii-1])

fr.2 T.P.[I-1] (frag. inicial)

T.P.[I-1]

T.S.[I-3] (frag. inicial)

b) STRETTI / INTENSIF. / LIQ (as entr. da fr.1 de T.P.[I-1] - reto e inv. - são reduzidas às quiálteras)

353

inv. red./ fr.1 de T.P.[I-1] (red. e harmonizado)

seq 2M ac. (red.)

inv / fr.1 (red.)

fr.1 (red.)

anacr / inv.

fr.2 (reto) - cân. por inv.

seq. 2M ac.

inv / fr.2 (continua a linha aguda em seq. 2M ac.)

seq. 4+ ab.

fr.1 (red. - 4 t.)

(anacr de nova versão de T.P.[I-1])

[iii-1] (harmoniz. em tríades aumentadas)

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

(anacr. de P.T.[I-1])

75

Seção 3 / D

a) Stretti diversi (reto e inv.) da fr.1 red. de T.P.[I-1] sobre aparições de P.T.[I-1] (foco principal)

355

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

"seq" (= P.T.[I-1]-inv. adaptado à esc. de tons inteiros)

358

The musical score consists of eight staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom four are in bass clef. The music is characterized by dense, rhythmic patterns, often using eighth and sixteenth notes. Measure 358 shows a complex texture with many notes. Measure 359 features a prominent bass line with a melodic contour. Measure 360 includes a dynamic marking 'dim / P.T. [I-1]' in the fourth staff and 'P.T. [I-1]' in the sixth staff. The seventh staff has a diagonal line through it, and the eighth staff has a bracketed marking 'inv / P.T. [I-1]'.

b) desf. ("contaminação" quartal sobre o meio-ambiente em tons inteiros / idem quanto a P.T.[I-1] em rel. ao T.P.[I-1])

PONTUAÇÃO (ac. quartal 4-A5)

361

(rep. enfát.)

diálogo

rep.

rep. exp.

inv / P.T.[I-1]

(função cadencial)

rep.

rep. exp.

(a idéia de P.T.[I-1] convivendo em diversos planos temporais)

76

Seção 3 / E

364

[i-22] seq (4J ab.) seq (4J ab.)

prop. (reto) [i-3] resp. (inv.) [i-3] (inv.)

(hexacorde quartal 4-E6)

P.T. [I-1] seq por inv. expansão

77

Ponte para a Parte IV

368

Adágio

a) b)

P.T. [I-1]

(obs: ritmicamente evoca [i-11])

(obs: todo o trecho será devidamente analisado sob o ponto de vista harmônico no cap. 2)

(Cont.)
78 a) Intensif. em rel. ao trecho da s-e 77-b

372

anacr. p/ s-e 78-b

(dobramento da ponta, com adensamento progressivo em quartas)

b) 1ª cad.

c) 2ª cad.

374

(arpejo de G)

var / [i-11]

PARTE IV: Adágio

79

Seção principal / introdução

♩ = 52

(anacr.)

378 T.S.[IV-1]

[iv-1]

anacr. T.P.[IV-1]

res. cr.

res. cr.

res. cr.

(pedal em dó)

80

S. Principal / 1ª entrada

a) enunciado do tema principal

b) compl.

c) apresentação do motivo [iv-2]

382

[iv-2] (forma embrionária)

81 S. Principal / episódio 1

386 a) diálogo a partir de [iv-2]

82 S. Principal / 2ª entrada

b) desf.

390

a) enunciado

b) compl

c) digr. - diálogo canônico sobre [iv-2] (entradas sucessivas a cada 2 tempos)

394

can 3M ac.

can 3M ac.

var / [iv-2]

desf. do CP

can 3m ac.

can 4J ac.

can 2M ab.

cr.

cr.

83

P. Principal / episódio 2

(retomada do tema introdutório)

398

frag. a ser desenvolvido

b) digr. (subida cr.)

(eco)

invariante

(novo CP)

402

(cr.)

(cr.)

mod.

anacr. de T.P.[IV-1]

(cr.)

seq

rep

84 P. Principal / 3ª entrada

a) enunciado

b) compl. reformulado / preparação para a 3ª "cortina cadencial"

405

adensamento por terças

[i-2]

mov. contr.(pontuação)

[i-2]

aum / [i-2]

rep.

[iv-1]

rep.

3

var / [iv-2]

inv / [i-3]

red / P.T.[I-1]

rep.

seq 2m ab.,
por aum.

6/4

6/4

6/4

6/4

6/4

85

S. Principal / ponte

3ª "cortina cadencial"

410 (pausa dramática) a) 1ª cad. b) 2ª cad.

P.T. [I-1]

(pedal)

86

Seção Secundária / 1ª parte

415 a) apresentação de T.P.[IV-2]

419 b) diálogo imitativo a partir de fragmentos e transformações de T.P.[IV-2]

87 S. Secundária / 2ª p. / seção 1

422

cadeia de arp. de tríades aumentadas baseados em [iv-4]

(cont. da linha de acomp. baseada em [iv-4])

(desf. do acomp.)

(alusão a T.P.[IV-1]?)

var / T.P.[IV-2] (fr.1)

[iv-6]

[iv-5]

mod (= red. / fr.3)

mod

seq

"seq" 5J ab.

Detailed description: The image shows a musical score for guitar with seven staves. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#). The score is annotated with various musical terms and chord symbols. The first staff contains a sequence of arpeggiated augmented triads based on the [iv-4] chord. The second staff continues this line and then shifts to a different accompaniment pattern. The third staff features a melodic line with a note marked with a flat (b) and a bracketed annotation '(alusão a T.P.[IV-1]?)'. The fourth staff shows a variation of the T.P.[IV-2] (fr.1) pattern. The fifth staff continues the melodic line. The sixth staff contains a bass line with chords labeled [iv-6] and [iv-5]. The seventh staff shows a sequence of chords labeled 'mod (= red. / fr.3)', 'mod', and 'seq', with a final annotation '"seq" 5J ab.' pointing to a specific sequence of notes.

88 S. Secundária / 2ª p. / seção 2

b) apresent. de T.S.[IV-2] (pausa geral: respiração)

425 a) desf. do trecho anterior

T.S.[IV-2] (o acomp. continua baseado na fragmentação de T.P.[IV-2])

seq. dim. / fr.1 seq. var. e inv.

(desf.) seq. [iv-5] seq. (interrompida pela pausa geral) fr.3 - prolongamento da idéia, com desfecho (= mod.)

c) "eco" geral dos c.426-428, porém com substituição cr. de várias notas

(transp. 2m ac.)

428

pausa geral rep. var. rep. var. rep. var. rep. var.

seq. var / [iv-5] rep. var. rep. var.

89

S. Secundária / 2ª p. / seção 3

430

(alusão à seqüência de quartas de P.T..[I-1], aqui rearranjadas)

433

90 PARTE V

(baseado em [iv-6])

(usado para o desf. cadencial)

PARTE V: Finale

90

Seção 1 (Reexposição) / seção 1 / parte A

435

a) T.S. [I-3] X T.P.[IV-2]

b) desf.

91

S. 1 / s.1 / p. B

439

a) T.P.[IV-1] x P.T.[I-4]

442 P.T.[I-4] b) intensif.: diálogo imitat. a partir de [i-14] (corresponde às s-e's 19-20)

resp. (var.)

[i-14]

[i-14]

[i-14]

(rep. red. nas mesmas alturas)

notas modif. em rel. ao DUX

(desloc., transp. 4+ ab., e novamente c/ 5 tempos)

Z*

seq

"seq." por aum.

* ver análise temática

445 c) desf. cad. 92 S. 1 / seção 2 / parte A (a) "introdução"

(transp. 5 J ac.)

[i-14]

[i-14]

[i-15] (rítmico) linha cr. asc. (em 3^{as} asc.)

mov. contr.

(b) T.P.[I-2] x P.T.[I-5] (correspondente à s-e 23)

P.T.[I-5] (transp. lit. 5J ac. em rel. ao original)

448

T.P.[I-2] (transp. lit. 5J ac. em rel. ao original)
 cân. ã-estr. | var / T.P.[I-2]
 (acomp.)
 var / P.T.[I-5]
 etc.
 var / P.T.[I-5]

c) fr.4 de T.P.[I-2]

451

[i-2]
 var / P.T.[I-5]
 (aum / [i-2], em cadeia) →
 var / P.T.[I-5]

454

d) desf. (fr.6)

93 S. 1 / s. 2 / p. B

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

a)

fr.6 (= mod.)

var / P.T.[I-5]

"seq."

seq

"seq."

imit. can.

T.P.[I-2] (fr.1+fr.2) / transp. 2M ac. em rel. ao original

b) intensif. (fragmentação do diálogo)

(var: contração das fr.2 e 3, desloc. metricamente)

457

(em sextas)

var / frag .x

fr. 6

fr.1 (= mod.)

(fr.3)

"seq." (P.T.[I-5])

"seq." (red.)

var / P.T.[I-5]

fr.1 (seq)

(linha cr. descendente)

fr.4 (var. e expandida)

460

c) "cad."

"seq.", em expansão

var. sincopada

var. / P.T.[I-5] (= mod.)

liq.

alusão a [i-2]

mod.

"seq"

liq.

mod.

"seq"

(cadeia)

94

S. 1 / s.2 / p. C

463

a)

b)

(fr.4 de T.P.[I-2])

aum / [i-18]

seq

(referência a P.T.[I-1])

4J

3m

mod.

seq.

seq.

(resíduo)

(reminiscência da anacr. de T.P.[IV-1])

terças

sextas

[i-2]

seq 3m ac.

seq 4J ac.

cân. 2M ac. (apenas o início é literal)

liq. / contração

3

aum (x3) / [i-3]

seq 3M ac.

seq 3M ac.

seq 7M ac.

seq 7M ac.

95

S. 1 / s. 2 / p. D

(cesura)

467

a)

b) rep. transp. (2M ac.) e desloc. métricamente do trecho dos c.464-466

c) rep. red. e var. do c. 459 (ênfase)

d) desf., através de rep. enfática de c)

(anacr. para s-e 96)

450

(*) notas modificadas

96

Seção 1 / seção 3 / parte A

b) reexposição de P.T.[I-1] (corresponde aos c.4-6)

c) trecho correspondente ao dos c.6-9

472

aum / T.S.[I-1]
(alturas originais)

97

S. 1 / s.3 / p. B

476

485

b) cont. (liq.)

99

S. 1 / s. 3 / p. D

c) corresponde ao bloco das s-e's 14-15

488

var / [i-5]

a) cont.

491 b) corresponde à s-e 15 c) pontuação d) desf. (cessa a correspondência com a Parte I)

e) prolongamento, funcionando como conclusão da Seção 1 (Reexposição) e ponte para a Seção 2 (Coda)

anacr. de T.P.[I-1]

100

Seção 2 (Coda) / seção 1 / parte A

497

a) b)

pedal em I (com rítmica de [i-4])

T.P.[I-1] - 2ª p. (fr. 5)

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

pedal em I

101 S. 2 / s.1 / p. B

500

a)

(fr.5)

(fr.6)

(fr.5)

sextas

503 (fr. 6) b)

(fr. 5)

(fim do pedal)

102

S. 2 / seção 2 / parte A

(retomada do tema do Adágio)

506 (fr. 5) a) 1º mbr.

aum / T.P.[IV-1] a) 1º mbr.

(transp. 3M ac.)

acomp.

var / [i-4]

var / [i-4] (em cadeias sincopadas)

mod.

seq.

var. (cr.)

509

(etc.)

[acorde-bord. cr.]

[i-5]

linha cr. asc.

(pedal intermitente)

var (= mod) seq 3M ab.

512 b) compl. do tema

"seq" 7m ac. "seq" "seq" "seq" liq. fragmentação "seq"

103

S. 2 / s. 2 / p. B

(*) notas alteradas em rel. ao original

T.S.[I-4] (transp. 4+ ac. em rel. ao original)

515 a)

var / X (frag. de P.T.[I-4])

acom.: var / [i-12]

acom.: adensamento rítmico em 2 planos diferentes (pass. cromática)

mod.

[i-10]

9 9

3 3 3 3

Detailed description: This system contains five staves of music. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features a melodic line with various ornaments and a final phrase marked 'mod.' with an asterisk. The second staff is a piano accompaniment with a treble clef, showing a triplet of eighth notes. The third staff is another piano accompaniment with a treble clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The fourth staff is a piano accompaniment with a treble clef, showing a dense rhythmic texture with two layers of eighth notes. The fifth staff is a piano accompaniment with a bass clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. Annotations include 'var / X (frag. de P.T.[I-4])', 'acom.: var / [i-12]', 'acom.: adensamento rítmico em 2 planos diferentes (pass. cromática)', 'mod.', and '[i-10]'. Numerical annotations '9' and '3' are placed above and below notes in the lower staves.

b) desfecho / cnx (corresponde livremente à s-e 19)

104

S. 2 / s. 2 / p. C

518

var (X+Y)

T.P.[IV-1]

a) 1º mbr.

(continua a presença fragmentada de P.T.[I-4] como acompanhamento)

diálogos baseados no frag. final de T.S.[I-4]:

var.

var.

var.

var.

(imit. lit.)

3 3 3 3

Detailed description: This system contains five staves of music. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of three sharps. It features a melodic line with various ornaments and a final phrase marked 'T.P.[IV-1]'. The second staff is a piano accompaniment with a treble clef, showing a triplet of eighth notes. The third staff is another piano accompaniment with a treble clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The fourth staff is a piano accompaniment with a treble clef, showing a dense rhythmic texture with two layers of eighth notes. The fifth staff is a piano accompaniment with a bass clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. Annotations include 'var (X+Y)', 'T.P.[IV-1]', 'a) 1º mbr.', '(continua a presença fragmentada de P.T.[I-4] como acompanhamento)', 'diálogos baseados no frag. final de T.S.[I-4]:', 'var.', 'var.', 'var.', 'var.', and '(imit. lit.)'. Numerical annotations '3' are placed above and below notes in the lower staves.

521

[acorde-bord. cr]

b) compl. (contornos melódicos correspondentes aos da s-e 82)

524

(alusão ao início de T.P.[IV-1])

P.T.[I-4] (incompleto, transp. quase literal)

X+Z

527

c) desfecho / cad.

105

S. 2 / s. 2 / p. D

digressão a partir do compl. de T.P.[IV-1]

a) rep. do compl.

T.P.[IV-1] (compl.)

adens. por terças

[i-4]

T.P.[IV-1] (compl. - rep. lit.)

diálogo

seq.

a

b

c

530

b) ext. / CDT (retomada dos 2 últimos compassos)

c (=mod)

b' (red. e desloc.)

c' (mov. final desc.)

P.T.[I-4] (ampliado e var.)

d

b (rep.)

seq

[i-4]

X

Y

533

c) desf./ cad.

106

S. 2 / s. 2 / p. E

(corresponde à s-e 79)

a)

"seq" / Y

desf. (ext.)

c' (salto final desc.)

T.S.[IV-1] (aumentado)
(nova anacr.)

diálogo complementar

[i-4] (harm.)

b' (red.)

seq (b completo)

536

b)

mod.

seq

c

seq

rep

(anacr. de T.S.[I-2])

107

S. 2 / seção 3 / parte A

540

a)

var. livre (e desloc. metricamente) de T.S.[I-2]

Musical score for system a) in G major (three sharps). It consists of five staves. The top staff has a melodic line with a slur. The second staff contains a long note with the annotation "(resíduos. de T.P.[IV-1] - compl.)". The third staff has a triplet of eighth notes labeled 'c' and a quarter note labeled 'd'. The fourth staff has a single note. The fifth staff is the bass line. A diagonal line is drawn across the first two staves.

543

b)

Musical score for system b) in G major. It consists of five staves. The top staff has a melodic line with a slur and two brackets labeled "[i-10]" and "[i-9]". The second staff has a melodic line with a slur and a bracket labeled "fr.3". The third staff has a single note with the annotation "(sentido melódico)". The fourth staff has a single note with the annotation "anacr. de T.S.[I-2]". The fifth staff has a melodic line with a slur. A diagonal line is drawn across the first two staves.

108

S. 2 / s. 3 / p. B

a)

546

109

S. 2 / s.3 / p. C

549

b) intensif.

c) desf.

(corresponde à s-e 11)

110

Seção 2 / seção 4 / subseção a / parte A

552

(corresponde à s-e 30)

a) mod.

var / T.P.[I-2] (fr1+fr.2)

contra-sujeito (baseado em [i-4])

diálogo (similar ao da s-e 30)

T.S.[I-8] (var)

555

b) seq 3m ac.

dim.+ red. / P.T.[I-1]

var / [i-13]

seq var

T.P.[I-2] (harm. em sextas/terças)

D.C.P.

111

S. 2 / s. 4 / ss. a / p. B

a) enunciado (interv. variados) b) "rep" do diálogo c) liq.

558

red. / T.S.[I-8] rep (rearmonzada) rep seq

diálogo rep em sextas

(*) notas transpostas 2m ac. seq. red. seq

var / T.P.[I-2] (fr.1+fr.2) "can" var / fr.2

mod. seq

d) (retomada var da s-e 31) e) rep. em CP invertível f) "rep." (ênfase/desf./ cad.)

561 resíduos de T.S.[I-8]

"can" (elemento novo) notas modif.

[i-20] [i-20] [i-20]

P.T.[I-6] 3 3 3

[i-21] (*) notas modificadas

112 S. 2 / s. 4 / ss. b / p. C

564 a) P.T.[I-6] (em sextas) b) liq. c) digr. (em rel. à s-e 31)

diálogo "can"

red. "rep." (rearmonzada)

dim+inv / [i-21] seq

dim / [i-21] seq

em terças rep

[i-21] dim seq aum / [i-21]

(esc. de tons inteiros desc.)

113 S. 2 / s. 4 / ss. b / p. D

567 d) mov. asc. mud. de registro a)

red / T.S.[I-8]

(seguindo esc. desc.)

(nota esperada)

diálogo

em terças

seq ext

seq. red.

570

b) 3ª "semicortina cadencial"

rep var.

seq var.

4-C6

inv / P.T.[I-1]

anacr. de T.P.[I-1]

(alusão a [i-3], adaptado ao ambiente quartal)

114 Seção 2 / seção 5 / parte A (Endkoda)

575

a) (pontuação) b)

[i-2]

P.T.[I-1] (na "região tônica" quartal: 4-D6)

[i-2]

seq. 3M ac

(esta é a única linha que não segue a lóg. da seqüenciação)

(diál. rítmico)

T.P.1 (fr.1)

[i-2]

seq. 3M ac.

578 c) (*) notas modif. em rel. ao esperado *

seq 3M ac. "seq" 2M ac. "seq" 3M ac. 3m * * seq 3M ac. mod. seq. 7M ab.

581 d)

T.S.[I-8] (frag. inicial) liq. (em "recitativo") anacr. de T.P.[I-1]

115

S. 2 / s. 5 / p. B

b) rep. geral (desconsiderando o "crescendo rítmico" da linha variante)

a)

583

[i-3]

rep.

T.P.[I-1] (fr.1 - red, sem anacr.)

(elemento variante - ritmo intensificado gradualmente)

T.P.[I-1] (fr.1 - red)

rep

116

S. 2 / s.5 / p. C

586

a)

T.S.[I-1] (aumentado, em suas alturas originais)

589 b)

b) cad. final mov. contr.

inv / [i-3]

[i-3]

mov. contr.

(*) notas modif. em rel. ao original

**ANEXO 3: *PRIMEIRA SINFONIA DE CÂMARA*, OP.9 –
PARTITURA ORQUESTRAL**

KAMMERSYMPHONIE

FÜR 15 SOLOINSTRUMENTE VON

ARNOLD SCHÖNBERG

OP. 9

VERBESSERTE AUSGABE

PARTITUR

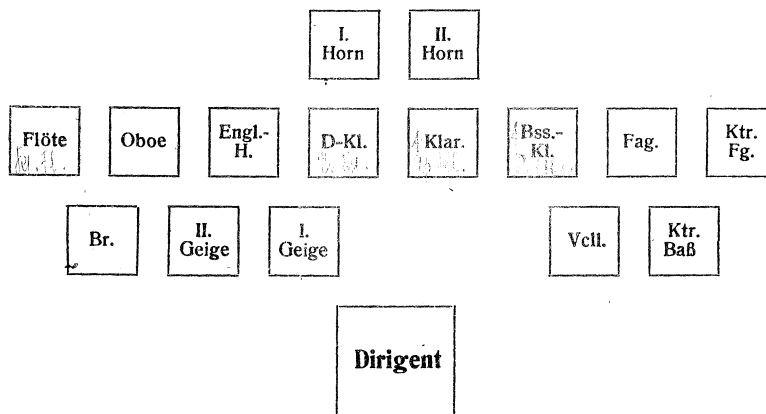
AUFFÜHRUNGSRECHT VORBEHALTEN
DROITS D'EXÉCUTION RÉSERVÉS

UNIVERSAL-EDITION A. G.
WIEN—LEIPZIG

COPYRIGHT 1912 BY UNIVERSAL-EDITION

No. 3667

Sitzordnung für 15 Solo-Instrumente



Alle Streicher ganz vorne in der ersten Reihe, die Holzbläser in der zweiten, die Hörner ganz hinten. Die Baßinstrumente beisammen.

Bei Aufführungen in Kammermusiksälen sind alle Instrumente einfach (Solo) zu besetzen. Die Aufführung in großen Sälen ist nur nach einer eigens hiefür eingerichteten Partitur zulässig, welche der Verlag über Wunsch zur Verfügung stellt.

KAMMERSYMPHONIE.

Aufführungsrecht vorbehalten.
Droits d'exécution réservés.

(für 15 Solo-Instrumente)

Arnold Schönberg, Op. 9.

1

Langsam. (♩) Sehr rasch. (♩) (mäßige schlagen)

Flöte.

Oboe.

Englisches Horn.

Klarinette in D.

Klarinette in A.

Baß-Klarinette in A.

Fagott.

Kontra-Fagott.

1.2. Horn in F.

1. Violine.

2. Violine.

Bratsche.

Violoncell.

Kontrabaß.

2

1

Fl.

Ob.

Englh.

Klar. in D.

Klar. in A.

B.-Klar. in A.

Fag.

K.-Fag.

1.2. Horn in F.

1. Viol.

2. Viol.

Br.

Vlc.

Kb.

hervortreten

immer noch pizz.

Bogen.

hervortreten

hervortreten

10

Fl.

Ob.

Englh.

Klar. in D.

Klar. in A.

B.-Klar. in A.

Fag.

K.-Fag.

1. 2. Hrn. in F.

1. Viol.

2. Viol.

Br.

Vlc.

Kb.

10

11 rit.

Fl.

Ob.

Englh.

Klar. in D.

Klar. in A.

B.-Klar. in A.

Fag.

K.-Fag.

1. 2. Hrn. in F.

1. Viol.

2. Viol.

Br.

Vlc.

Kb.

11 ff

8

12 rit.

13 I. Zeitmaß.

Fl. *fff*

Ob. *fff*

Englh. *fff*

Klar. in D. *fff*

Klar. in A. *fff*

B.-Klar. in A. *fff*

Fag. *fff*

K.-Fag. *fff*

1. 2. Hrn. in F. *ff* rit. - *fff* *ff* *p* *mf*

1. Viol. *ff* *fff* *mf* *p* *pizz.* *I. Zeitmaß.*

2. Viol. *ff* *fff* *p* *pizz.*

Br. *ff* *fff* *p* *pizz.*

Vlc. *ff* *fff* *p* *pizz.*

Kb. *ff* *fff* *p* *pizz.*

Bogen am Steg

12 *fff*

13

14

Fl. *f*

Ob. *f*

Englh. *f*

Klar. in D. *f*

Klar. in A. *f*

B.-Klar. in A. *f*

Fag. *f*

K.-Fag. *f*

1. 2. Hrn. in F. *p*

1. Viol. *Bogen.* *ff* *p* *mf*

2. Viol. *Bogen.* *ff* *p* *mf*

Br. *Bogen.* *ff* *p* *mf*

Vlc. *Bogen.* *ff* *p* *mf*

Kb. *Bogen.* *ff* *p* *mf*

15 *sehr zurückhaltend* 16 *Zeitmaß, schwungvoll.*

Fl. *ff* *p*

Ob. *ff* *p*

Englh. *p*

Klar. in D. *ff* *p*

Klar. in A. *ff* *p*

B.-Klar. in A. *ff* *ff*

Fag. *ff* *ff*

K.-Fag. *ff* *ff*

1. 2. Hrn. in F. *ff* *sehr zurückhaltend* - *Zeitmaß, schwungvoll.*

1. Viol. *ff* *ff*

2. Viol. *ff* *ff*

Br. *ff* *ff* *f ausdrucksvoll*

Vlc. *ff* *sf* *fp* *fff*

Kb. *ff* *sf* *fp* *fff*

15 16

17

Fl. *p*

Ob. *p*

Englh. *p*

Klar. in D. *mf*

Klar. in A. *mf*

B.-Klar. in A. *mf*

Fag. *p*

K.-Fag. *p*

1. 2. Hrn. in F. *p* *p*

1. Viol. *p* *energisches*

2. Viol. *p* *energisches*

Br. *p* *energisches*

Vlc. *p* *energisches*

Kb. *p* *energisches*

17 *Parco*

10 **18** etwas langsamer.

Fl. *sehr zart* *p*

Ob. *pp*

Englh. *pp*

Klar. in D. *mf*

Klar. in A. *mf*

B.-Klar. in A.

Fag. *pp*

K.-Fag.

1. 2. Hrn. in F.

1. Viol. *pizz.* *pp*

2. Viol. *pp*

Br. *pp*

Vlc. *pizz.* *pp*

Kb. *pp*

19 *p*

Bogen *p*

leicht *p*

Bogen *p*

18 **19**

20 *Zeitmaß.* *mf* *sehr zurückhaltend*

Fl. *mf* *ff*

Ob. *f* *ff*

Englh. *f* *ff*

Klar. in D. *f* *ff*

Klar. in A. *f* *ff*

B.-Klar. in A. *leicht* *mp* *mf* *f* *ff*

Fag. *leicht* *mp* *mf* *f* *ff*

K.-Fag. *mp* *mf* *f* *ff*

1. 2. Hrn. in F. *mf* *cresc.* *f* *ff*

1. Viol. *Zeitmaß.* *mf* *ff*

2. Viol. *mf* *ff*

Br. *mf* *f* *ff*

Vlc. *mf* *f* *ff*

Kb. *mf* *f* *ff*

sehr zurückhaltend

20

21 nur wenig langsamer als das I. Zeitmaß.

Fl. *mf* *p*

Ob. *p*

Englh. *p*

Klar. in D. *p*

Klar. in A. *p*

B.-Klar. in A. *p*

Fag. *p*

K.-Fag. *p*

1. & 2. Hrn. in F.

nur wenig langsamer als das I. Zeitmaß.

1. Viol. *sehr gesanglich* *p*

2. Viol. *p*

Br. *p*

Vlc. *pizz.* *p*

Kb. *p*

21

22

23

Fl. *p* *pp*

Ob. *p* *sf*

Englh. *sehr zart* *p* *sf* *mf*

Klar. in D. *sehr zart* *p* *sf*

Klar. in A. *sf* *mf*

B.-Klar. in A. *sf* *mf*

Fag. *p*

K.-Fag. *p*

1. & 2. Hrn. in F.

1. Viol. *p* *sf*

2. Viol. *p* *sf*

Br. *p* *pp*

Vlc. *p* *p*

Kb. *Bogen.* *p* *pizz.*

22

23

Fl. *p*

Ob. *p*

Englh.

Klar. in D.

Klar. in A. *p*

B.-Klar. in A. *pp*

Fag. *p*

K. Fag.

1. 2. Hrn. in F. *mp* *hervortr.*

1. Viol. *f*

2. Viol. *pp* *sehr zart*

Br. *f*

Vlc. *f*

Kb. *f* *Bogen.*

Fl. *f*

Ob. *p*

Englh.

Klar. in D. *f*

Klar. in A. *p*

B.-Klar. in A. *f*

Fag. *f*

K. Fag. *p*

1. 2. Hrn. in F. *p*

1. Viol. *ff*

2. Viol. *ff* *pizz.*

Br. *ff*

Vlc. *ff* *pizz.*

Kb. *ff* *pizz.*

zurückhaltend

26

27

fließend

Fl. *p*

Ob. *p*

Engl. *f*

Klar. in D. *f*

Klar. in A. *p*

B.-Klar. in A. *ff* *p* *ff*

Fag. *f* *f*

K.-Fag. *ff* *p* *f*

1. 2. Hrn. in F. *ff* *ff*

1. Viol. *ff* *ff* *ff*

2. Viol. *ff* *ff* *ff*

Br. *ff* *ff* *ff*

Vlc. *ff* *ff* *pizz.*

Kb. *ff* *p* *f*

zurückhaltend

fließend

Bogen.

Bogen.

Bogen.

pizz.

26

28

27

Fl. *f*

Ob. *ff*

Engl. *f*

Klar. in D. *ff*

Klar. in A. *ff*

B.-Klar. in A. *f*

Fag. *f*

K.-Fag. *f*

1. 2. Hrn. in F. *f* *f*

1. Viol. *f* *pizz.*

2. Viol. *f* *pizz.*

Br. *f*

Vlc. *f* *Bogen.*

Kb. *f* *pizz.*

28

Fl.
Ob.
Englh.
Klar. in D.
Klar. in A.
B.-Klar. in A.
Fag.
K. Fag.
1.2. Hrn. in F.
1. Viol.
2. Viol.
Br.
Vlc.
Kb.

34

etwas ruhiger

Fl.
Ob.
Englh.
Klar. in D.
Klar. in A.
B.-Klar. in A.
Fag.
K. Fag.
1.2. Hrn. in F.
1. Viol.
2. Viol.
Br.
Vlc.
Kb.

34

35

36

noch ruhiger

steigernd und beschleunigend bis in ein ϕ -Zeitmaß

Musical score for measures 35-36. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (Englh.), Clarinet in D (Klar. in D.), Clarinet in A (Klar. in A.), Bass Clarinet in A (B.-Klar. in A.), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (K.-Fag.), Horns in F (1.2. Hrn. in F.), Violins (1. Viol., 2. Viol.), Trumpets (Br.), Viola (Vlc.), and Cello (Cb.).

Measure 35 includes the instruction "noch ruhiger". The woodwinds and strings play with dynamics ranging from *pp* to *sf*. The bassoon and contrabassoon parts are marked "mf espress.". The horns are marked "mit Dämpfer" and "pp".

Measure 36 includes the instruction "steigernd und beschleunigend bis in ein ϕ -Zeitmaß". The woodwinds and strings continue with dynamics from *pp* to *sf*. The brass instruments (trumpets, trombones, and horns) play with dynamics from *pp* to *sf*. The strings are marked "pizz." and "cresc.". The horns are marked "mit Dämpfer" and "pp sehr deutlich".

35

36

37

Musical score for measure 37. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (Englh.), Clarinet in D (Klar. in D.), Clarinet in A (Klar. in A.), Bass Clarinet in A (B.-Klar. in A.), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (K.-Fag.), Horns in F (1.2. Hrn. in F.), Violins (1. Viol., 2. Viol.), Trumpets (Br.), Viola (Vlc.), and Cello (Cb.).

Measure 37 includes the instruction "schmetternd". The woodwinds and strings play with dynamics ranging from *f* to *ff*. The bassoon and contrabassoon parts are marked "ff". The horns are marked "f". The strings are marked "Bogen." and "ff".

The brass instruments (trumpets, trombones, and horns) play with dynamics from *f* to *ff*. The strings are marked "Bogen." and "ff". The horns are marked "ohne Dämpfer".

37

18 sehr rasch
(♩. rascher als die ♩ von früher.)

39

38 hervortretend *fff*

Fl. *pp* in Es

Klar. in D. in B

Klar. in A. in B

B.-Klar. in A. *pp*

Fag. *pp*

K.-Fag. *pp*

1. 2. Hrn. in F. immer noch mit Dämpfer *p*

1. Viol. *pizz.* mit zwei Fingern

2. Viol. *stacc.* *pp*

Br. *pp*

Vlc. *mf*

Kb. *mf*

39 *col legno* *f*

38 hervortretend

39 *sf sf sf*

40

nimmt kleine Flöte

kl. Flöte.

41

Fl. (womöglich)

Ob. *p*

Englh.

Klar. in Es.

Klar. in B. *tr.* *p*

B.-Klar. in B. *tr.* *p*

Fag. *p*

K.-Fag. *p*

1. 2. Hrn. in F. *p* *ff* *f* zu 2

1. Viol. *Bogen.* *p*

2. Viol. *trem.* immer noch *col legno* *p*

Br. *p*

Vlc. *pizz.* *p*

Kb. *pizz.* *p*

40 *f* *schriill*

41 *f* *Bogen.* *p* *Bogen.* *p*

Gr. Fl. *f cresc.*

Ob. *cresc.*

Englh. *cresc.*

Klar. in Es. *cresc.*

Klar. in B. *cresc.*

B.-Klar. in B. *cresc.*

Fag. *cresc.*

K.-Fag. *ff*

1. 2. Hrn. in F. *ff*

1. Viol. *ff*

2. Viol. *ff*

Br. *ff*

Vlc. *ff*

Kb. *ff*

ff schmetternd

rit. - - - - - tempo

$\text{♩} = \text{♩}$

sehr rasch $\text{♩} = \text{♩}$ (*Presto, alla breve*)

Fl. *fp*

Ob. *fp*

Englh. *fp*

Klar. in Es. *pp*

Klar. in B. *p*

B.-Klar. in B. *pp*

Fag. *mp*

K.-Fag. *fff*

1. 2. Hrn. in F. *fp*

1. Viol. *p*

2. Viol. *fp*

Br. *p*

Vlc. *p*

Kb. *p*

sehr rasch $\text{♩} = \text{♩}$ (*Presto, alla breve*)

47

Fl. *f* *tr* *pp*

Ob. *f* *tr* *pp*

Englh. *pp* *tr* *pp*

Klar. in Es. *pp* *tr* *pp*

Klar. in B. *pp* *tr* *pp*

B. Klar. in B. *pp* *tr* *pp*

Fag. *f* *tr* *pp*

K.-Fag. *f* *tr* *pp*

1. 2. Hrn. in F. *f* *tr* *pp*

1. Viol. *pizz.* *fff* *tr* *pp*

2. Viol. *pizz.* *fff* *tr* *pp*

Br. *pizz.* *fff* *tr* *pp*

Vlc. *pizz.* *fff* *tr* *pp*

Kb. *pp* *tr* *pp*

f hervortretend

47

48

Fl. *f* *tr* *pp* *etwas langsamer (nicht viel)*

Ob. *f* *tr* *pp* *etwas langsamer (nicht viel)*

Englh. *f* *tr* *pp* *etwas langsamer (nicht viel)*

Klar. in Es. *f* *tr* *pp* *etwas langsamer (nicht viel)*

Klar. in B. *f* *tr* *pp* *etwas langsamer (nicht viel)*

B. Klar. in B. *f* *tr* *pp* *etwas langsamer (nicht viel)*

Fag. *f* *tr* *pp* *etwas langsamer (nicht viel)*

K.-Fag. *f* *tr* *pp* *etwas langsamer (nicht viel)*

1. 2. Hrn. in F. *pp+* *tr* *pp+* *etwas langsamer (nicht viel)*

1. Viol. *col legno* *tr* *pp* *etwas langsamer (nicht viel)*

2. Viol. *col legno* *tr* *pp* *etwas langsamer (nicht viel)*

Br. *pizz.* *col legno* *tr* *pp* *etwas langsamer (nicht viel)*

Vlc. *pizz.* *col legno* *tr* *pp* *etwas langsamer (nicht viel)*

Kb. *pp* *tr* *pp* *etwas langsamer (nicht viel)*

col legno *tr* *pp* *etwas langsamer (nicht viel)*

mit Dämpfer ffp

hervortretend

48

nach und nach wieder schneller

Fl. —
 Ob. —
 Englh. —
 Klar. in Es. —
 Klar. in B. —
 3. Klar. in B. —
 Fag. *pp sf pp sf*
 K.-Fag. *pp sf pp sf*
 2. Hrn. in F. *mit Dämpfer. sfp*

1. Viol. —
 2. Viol. —
 Br. *pizz. hervortretend p cresc.*
 Vlc. *pizz. p cresc.*
 Kb. *pizz. p*

steigernd, wieder sehr rasch

Fl. —
 Ob. —
 Englh. *f cresc.*
 Klar. in Es. *f cresc.*
 Klar. in B. *f cresc.*
 3. Klar. in B. *f cresc.*
 Fag. *p cresc.*
 K. Fag. —
 2. Hrn. in F. *gedämpft mf cresc.*

1. Viol. *Bogen. steigernd, wieder sehr rasch pp*
 2. Viol. *Bogen. pp*
 Br. *immer pizz. p*
 Vlc. *Bogen. pp*
 Kb. *pp*

51

Fl. *pp subito*

Ob. *cresc.* *pp subito*

Englh. *pp subito*

Klar. in Es. *cresc.* *pp subito*

Klar. in B. *ff sehr hervor*

B.-Klar. in B. *p*

Fag. *p*

K.-Fag. *p*

1.2. Hrn. in F. *immer weiter gedämpft* *f cresc.*

1. Viol. *cresc.* *pizz.*

2. Viol. *cresc.* *pizz.*

Br. *cresc.* *col legno*

Vlc. *cresc.* *col legno*

Kb. *cresc.* *p*

51

52

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Englh. *ff*

Klar. in Es. *ff*

Klar. in B. *trötend, schrill* *ff*

B.-Klar. in B. *ff*

Fag. *sf*

K.-Fag. *sf*

1.2. Hrn. in F. *Dämpfer weg.* *gest.* *gest.* *offen* *offen* *fp* *fp*

1. Viol. *Bogen.* *f* *fp* *fp*

2. Viol. *Bogen.* *f* *fp* *fp*

Br. *p*

Vlc. *immer pizz.* *p*

Kb. *immer pizz.* *p*

52

56 *tr* nimmt die kleine Flöte Kl. Fl. 57

Fl. *tr* *hervor* *pp* *mf* *hervor* *f*

Ob. *tr* *p* *pp* *mf* *hervor* *f*

Engl. *tr* *pp* *mf* *hervor* *f*

Klar. in Es. *tr* *pp* *mf* *hervor* *f*

Klar. in B. *tr* *hervor* *pp* *mf* *hervor* *f*

B-Klar. in B. *pp* *hervor* *pp* *mf* *hervor* *p*

Fag. *pp* *hervor* *mf* *pp* *hervor* *p*

K-Fag. *pp* *hervor* *mf* *pp* *hervor* *p*

1.2. Hrn. in F. *pp* *hervor* *pp* *mf* *hervor* *p*

1. Viol. *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

2. Viol. *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Br. *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Vlc. *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

Kb. *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

56 57

58 59

Kl. Fl. *stacc.* *p* *ff*

Ob. *stacc.* *p* *ff*

Engl. *p* *ff*

Klar. in Es. *stacc.* *p* *ff*

Klar. in B. *stacc.* *p* *ff*

B-Klar. in B. *stacc.* *p* *ff*

Fag. *p* *ff*

K-Fag. *p* *ff*

1.2. Hrn. in F. *p* *ff*

1. Viol. *f* *führend* *cresc.* *ff*

2. Viol. *p* *cresc.* *ff*

Br. *p* *cresc.* *ff*

Vlc. *p* *cresc.* *ff*

Kb. *p* *cresc.* *ff*

58 59

rit. - viel langsamer, aber doch fließend (♩ ist langsamer als die frühere Halbe.)

60

Kl. Fl.
 Ob.
 Englh.
 Klar. in Es.
 Klar. in B.
 B-Klar. in B.
 Fag.
 K-Fag.
 1.2. Hrn. in F.

Musical score for measures 59-60, woodwind section. Includes parts for Kl. Fl., Ob., Englh., Klar. in Es., Klar. in B., B-Klar. in B., Fag., K-Fag., and 1.2. Hrn. in F. Dynamics include *ff*, *p*, and *ff*. A tempo change is indicated by *rit.* and the instruction "viel langsamer, aber doch fließend (♩ ist langsamer als die frühere Halbe.)".

rit. - viel langsamer, aber doch fließend (♩ ist langsamer als die frühere Halbe.)

60

1. Viol.
 2. Viol.
 Br.
 Vcl.
 Kb.

Musical score for measures 59-60, string section. Includes parts for 1. Viol., 2. Viol., Br., Vcl., and Kb. Dynamics include *ff*, *pp*, and *ff*. A tempo change is indicated by *rit.* and the instruction "viel langsamer, aber doch fließend (♩ ist langsamer als die frühere Halbe.)". Specific performance instructions include *pp sehr ausdrucksvoll* and *ff sehr ausdrucksvoll*.

61

Kl. Fl.
 Ob.
 Englh.
 Klar. in Es.
 Klar. in B.
 B-Klar. in B.
 Fag.
 K-Fag.
 1.2. Hrn. in F.

Musical score for measures 60-61, woodwind section. Includes parts for Kl. Fl., Ob., Englh., Klar. in Es., Klar. in B., B-Klar. in B., Fag., K-Fag., and 1.2. Hrn. in F. Dynamics include *p*, *pp*, and *f*.

1. Viol.
 2. Viol.
 Br.
 Vcl.
 Kb.

Musical score for measures 60-61, string section. Includes parts for 1. Viol., 2. Viol., Br., Vcl., and Kb. Dynamics include *p*, *pp*, *sf*, and *p*. Performance instructions include *sart*.

61

62

63 nicht eilen

Kl. Fl.

Ob.

Englh.

Klar. in Es.

Klar. in B.

B-Klar. in B.

Fag.

K-Fag.

1. 2. Hrn. in F.

1. Viol.

2. Viol.

Br.

Vlc.

Kb.

nicht eilen

62

63

Kl. Fl.

Ob.

Englh.

Klar. in Es.

Klar. in B.

B-Klar. in B.

Fag.

K-Fag.

1. 2. Hrn. in F.

1. Viol.

2. Viol.

Br.

Vlc.

Kb.

nimmt wieder D-Clar.

Bogen

pizz. ff

Bogen

ff

nach und nach in das Anfangszeitmaß (sehr rasche ♩) zurückkehrend

64

Kl. Fl. *pp*

Ob. *pp*

Englh. *pp*

Klar. in D. *pp*

Klar. in B. *pp*

B.-Klar. in B. *pp*

Fag. *pp*

Fag. *pp*

schreiend 3

schreiend 3

pp

2. Hrn. in F. *p*

1. Viol. *p*

2. Viol. *p*

Br. *p*

Vlc. *pp*

Kb. *pp*

nach und nach in das Anfangszeitmaß (sehr rasche ♩) zurückkehrend

Bogen.

pizz.

mf espress.

mf espress.

64

66

65

Kl. Fl. *ff cresc.* *accel.*

Ob. *cresc.*

Englh. *cresc.*

Klar. in D. *ff*

Klar. in B. *ff*

B.-Klar. in B. *ff*

Fag. *ff*

K.-Fag. *ff*

hervortretend

1. 2. Hrn. in F. *ff*

1. Viol. *ff*

2. Viol. *ff*

Br. *ff*

Vlc. *cresc.*

Kb. *cresc.*

accel.

ff

ff

ff

66

67 *sehr rasche* (Anfangs-)

rit.

1. Viol. *ff* *Bogen.*

2. Viol. *ff* *G Saite*

Br. *f*

Vlc. *p*

Kb. *ff*

1.2. Hrn. in F. *ff*

Fag. *ff*

B.-Klar. in B. *ff*

Klar. in B. *ff*

Klar. in D. *ff*

Englh. *p*

Ob. *p*

Kl. Fl. *p*

67 *sehr rasche* (Anfangs-)

zeitmaß).

1. Viol. *fp* *G Saite*

2. Viol. *f*

Br. *f*

Vlc. *f*

Kb. *f*

1.2. Hrn. in F. *p*

Fag. *f*

B.-Klar. in B. *f*

Klar. in B. *f*

Klar. in D. *f*

Englh. *f*

Ob. *f*

Kl. Fl. *f*

30

68

Kl. Fl.

Ob.

Englh.

Klar. in D.

Klar. in B.

B.-Klar. in B.

Fag.

K.-Fag.

1. & 2. Hrn. in F.

1. Viol.

2. Viol.

Br.

Vlc.

Kb.

68 *mf*

69

Kl. Fl.

Ob.

Englh.

Klar. in D.

Klar. in B.

B.-Klar. in B.

Fag.

K.-Fag.

1. & 2. Hrn. in F.

1. Viol.

2. Viol.

Br.

Vlc.

Kb.

69 *f*

U. E. 3667

Fl. *mp sehr ausdrucksvoll hervortretend*

Ob. *mp sehr ausdrucksvoll hervortretend*

Englh. *mp sehr ausdrucksvoll hervortretend*

Klar. in D. *immer pp*

Klar. in B. *immer pp*

B.-Klar. in B. *pp*

Fag. *pp*

K.-Fag. *pp*

1.2. Hrn. in F.

1. Viol. *immer col legno*

2. Viol. *pp*

Pr. *col legno*

Vcl. *hervortretend*

Kb. *espress.*

72

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Englh. *mp*

Klar. in D. *pp*

Klar. in B. *pp*

B.-Klar. in B. *mp*

Fag. *mp*

K.-Fag. *mp*

1.2. Hrn. in F. *I. gedämpft* *führend* *II. gedämpft* *mp*

1. Viol. *führend* *p* *pp*

2. Viol. *pp*

Pr. *pp*

Vcl. *espress.*

Kb. *pp* *espress.*

72

73

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Eughl. *pp*

Klar. in D. *mf*

Klar. in B. *pp*

B-Klar. in B. *mf*

Fag. *mf*

K-Fag. *mf*

1.2. Hrn. in F. *pp*

1. Viol. *p* *espress.* Bogen.

2. Viol. *f*

Br. *pp*

Vlc. *pp*

Kb. *pp*

sehr ausdrucksvoll

73 *pp sehr ausdrucksvoll*

74

Fl. *mf*

Ob. *p*

Eughl. *mf*

Klar. in D. *mf*

Klar. in B. *mf*

B-Klar. in B. *p*

Fag. *p*

K-Fag. *p*

1.2. Hrn. in F. *pp* H. offen

1. Viol. *p*

2. Viol. *f* Bogen.

Br. *f*

Vlc. *mf*

Kb. *f*

mf

75

Fl. *f*

Ob. *f*

Englh. *f*

Klar. in D. *f* *sehr hervortretend*

Klar. in B. *f* *sehr hervortretend*

B-Klar. in B. *f*

Fag. *f*

K-Fag. *f*

1.2.Hrn. in F. *1. gedämpft* *p* *f*

1. Viol. *f*

2. Viol. *f*

Br. *mf*

Vlc. *fff* *sehr hervortretend*

Kb. *fff* *sehr hervortretend*

75

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Englh. *ff*

Klar. in D. *ff*

Klar. in B. *ff*

B-Klar. in B. *ff*

Fag. *fff*

K-Fag. *fff*

1.2.Hrn. in F. *1. offen* *ff*

1. Viol. *fff*

2. Viol. *fff*

Br. *fff*

Vlc. *fff*

Kb. *fff*

fff

Fl. *d-d.* 76 *rit.* 77 viel langsamer (langsame Viertel.)

Ob. *ff* *sf* *pp*

Englh. *ff* *sf* *pp*

Klar. in D. *ff* *sf* *pp*

Klar. in B. *ff* *sf* *pp*

B-Klar. in B. *ff* *sf* *pp* in A

Fag. *ff* *sf* *pp*

K-Fag. *ff* *sf* *pp*

1.2. Hrn. in F. *ff* *sf* *pp*

1. Viol. *ff* *rit.* viel langsamer (langsame Viertel.)

2. Viol. *ff* *pp*

Br. *ff* *pp* Flag.

Vlc. *ff* *pp* Dämpfer aufsetzen.

Kb. *ff* *pp* Flag.

76 *ff* 77 *pp* Flag.

Fl. 78 sehr langsam

Ob. *fp* *mf*

Englh. *fp* *mf*

Klar. in D. *fp* *mf*

Klar. in B. *fp* *mf* in A

B-Klar. in A. *pp* *weich* *pp* *weich*

Fag. *pp* *weich* *pp* *weich*

K-Fag. *pp* *weich* *pp* *weich*

1.2. Hrn. in F. *gedämpft* *fp* *sehr langsam*

1. Viol. *mit Dämpfer* *pp* *col legno*

2. Viol. *mit Dämpfer* *pp* *col legno*

Br. *Lallein mit Dämpfer* *pp* *col legno* Flag.

Vlc. *pp* *col legno*

Kb. *pp* *col legno* Flag.

78

82

Fl. *p*

Ob. *p*

Englh. *p*

Klar. in D. *p*

Klar. in A. *p*

B.-Klar. in A. *p*

Fag. *pp*

K.-Fag. *p*

1. 2. Hrn. in F. *p*

1. Viol. *pp* *mit Dämpfer*

2. Viol. *f*

Br. *p*

Vlc. *mf sehr ausdrucksvoll*

Kb. *pp* *Bogen. mf warm* *pizz.*

82

83

etwas zurückhaltend, steigend

Fl. *mf*

Ob. *mf espress.*

Englh. *p*

Klar. in D. *mf espress.*

Klar. in A. *mf espress.*

B.-Klar. in A. *f* *p* *cresc.*

Fag. *f*

K.-Fag. *f*

1. 2. Hrn. in F. *p* *cresc.*

etwas zurückhaltend, steigend

1. Viol. *pp*

2. Viol. *pp* *f* *espress.*

Br. *f* *p* *zart* *cresc.*

Vlc. *f* *Bogen. p espress.* *cresc.*

Kb. *f* *ff*

83

etwas bewegter (fließender)

mf

Fl. *p*

Ob.

Englh.

Klar. in D.

Klar. in A. *pp*

B-Klar. in A. *p*

Fag. *pp*

K-Fag. *pp*

1.2. Hrn. in F. *p*

etwas bewegter (fließender)

ohne Dämpfer

1. Viol. *am Frosch*

2. Viol. *ohne Dämpfer*

Br. *ohne Dämpfer*

Vlc. *ohne Dämpfer*

Kb. *ohne Dämpfer*

mf *fp*

Fl. *pp*

Ob. *ff*

Englh. *ff*

Klar. in D. *ff*

Klar. in A. *pp*

B-Klar. in A. *p*

Fag. *p*

K-Fag. *p*

1.2. Hrn. in F. *ff*

1. Viol. *f*

2. Viol. *f*

Br. *f*

Vlc. *hervortreten*

Kb. *mf*

ff *zu 2*

sehr zurückhaltend

90

41

schwungvoll (dassel-)

Fl.

Ob.

Engl.

Klar. in D.

Klar. in A.

B.-Klar. in A.

Fag.

K.-Fag.

1.2. Hrn. in F.

gestopft

ff

pp

G Saite

espress.

sehr zurückhaltend

G Saite

ff

schwungvoll (dassel-)

p

p

p

pizz.

Bog.

pizz.

90

be Zeitmaß wie beim ersten Auftreten dieses Themas.)

Fl.

Ob.

Engl.

Klar. in D.

Klar. in A.

B.-Klar. in A.

Fag.

K.-Fag.

1.2. Hrn. in F.

pp

mf sehr ausdrucksvoll

pp

p

sf

weich

p

sf hervortreten

mf

be Zeitmaß wie beim ersten Auftreten dieses Themas.)

1. Viol.

2. Viol.

Br.

Vlc.

Kb.

pizz.

Bogen.

p

p

p

pizz.

Bogen.

ruhiger

steigernd

Fl.

Ob.

Englh.

Klar. in D.

Klar. in A.

B-Klar. in A.

Fag.

K-Fag.

1. 2. Hrn. in F.

1. Viol.

2. Viol.

Br.

Vlc.

Kb.

hervortreten

p

mf

ff

Bogen.

sehr zurückhaltend

Fl.

Ob.

Englh.

Klar. in D.

Klar. in A.

B-Klar. in A.

Fag.

K-Fag.

1. 2. Hrn. in F.

1. Viol.

2. Viol.

Br.

Vlc.

Kb.

cresc.

ff

G Saite

sehr zurückhaltend

wieder im Zeitmaß (fast ohne jede Verlangsamung)

Fl. *pp*

Ob. *mf hervortretend*

Englh.

Klar. in D. *espress.* *pp*

Klar. in A. *pp*

B.-Klar. in A. *pp* *leicht*

Fag. *pp*

K.-Fag.

1. 2. Hrn. in F.

1. Viol. *wieder im Zeitmaß (fast ohne jede Verlangsamung)*

2. Viol. *begleitend* *pp*

Br. *espress.* *pp*

Vlc. *hervortretend* *mf*

Kb. *pp* *leicht*

93

steigernd

Fl.

Ob.

Englh.

Klar. in D.

Klar. in A. *p*

B.-Klar. in A. *espr.* *pp*

Fag. *espr.* *pp*

K.-Fag. *espr.* *pp*

1. 2. Hrn. in F. *p*

steigernd

1. Viol. *p*

2. Viol. *pp*

Br.

Vlc. *f*

Kb. *mf*

93

mf cresc. -

steigernd

Fl.

Ob.

Englh.

Klar. in D.

Klar. in A.

B-Klar. in A.

Fag.

K-Fag.

1.2. Hrn. in F.

1. Viol.

2. Viol.

Br.

Vlc.

Kb.

cresc.

f

ff

pizz.

Fl.

Ob.

Englh.

Klar. in D.

Klar. in A.

B-Klar. in A.

Fag.

K-Fag.

1.2. Hrn. in F.

1. Viol.

2. Viol.

Br.

Vlc.

Kb.

ff

Bogen.

pizz.

96

Fl.
Ob.
Englh.
Klar. in D.
Klar. in A.
B-Klar. in A.
Fag.
K-Fag.
1.2. Hrn. in F.
1. Viol.
2. Viol.
Br.
Vlc.
Kb.

zu 2
zu 2
Bogen.
Bogen.
Bogen.

fp *ff* *fff*

97

Fl.
Ob.
Englh.
Klar. in D.
Klar. in A.
B-Klar. in A.
Fag.
K-Fag.
1.2. Hrn. in F.
1. Viol.
2. Viol.
Br.
Vlc.
Kb.

pizz.
ffschwingvoll
pizz.
Bogen.
Bogen.

p *f* *fp* *ff* *fff*

Fl. *ff* *fp*

Ob. *ff* *fp*

Englb. *ff* *fp*

Klar. in D. *ff* *fp*

Klar. in A. *ff* *fp*

B-Klar. in A. *ff* *fp*

Fag. *ff* *fp*

K-Fag. *ff* *fp*

1.2.Hrn. in F. *p* *fp* *fp*

1. Viol. *ff*

2. Viol. *ff*

Br. *ff*

Vlc. *ff*

Kb. *ff* *fp*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Englb. *ff*

Klar. in D. *ff*

Klar. in A. *ff*

B-Klar. in A. *ff*

Fag. *ff*

K-Fag. *ff*

1.2.Hrn. in F. *fp* *ff*

1. Viol. *ff*

2. Viol. *ff*

Br. *ff*

Vlc. *ff*

Kb. *ff*

99

Fl. *mf* *ff*

Ob. *p* *ff*

Eugh. *p* *ff*

Klar. in D. *p* *ff*

Klar. in A. *p* *ff*

B.-Klar. in A. *ff*

Fag. *ff*

K.-Fag. *ff*

1. 2. Hrn. in F. *p* *ff*

1. Viol. *mf* *ff*

2. Viol. *mf* *ff*

Br. *p* *ff*

Vlc. *p* *ff*

Kb. *p* *ff*

99

100

Fl. *ff* *fp* *rit.* *ff*

Ob. *ff* *fp* *ff*

Eugh. *ff* *fp* *ff*

Klar. in D. *ff* *fp* *ff*

Klar. in A. *ff* *fp* *ff*

B.-Klar. in A. *ff* *fp* *ff*

Fag. *ff* *fp* *ff*

K.-Fag. *ff* *fp* *ff*

1. 2. Hrn. in F. *ff* *fp* *ff*

1. Viol. *ff* *fp* *rit.* *ff* *pp*

2. Viol. *ff* *fp* *ff* *pp*

Br. *ff* *fp* *ff* *pp*

Vlc. *ff* *fp* *ff* *pp*

Kb. *ff* *fp* *ff* *pp*

100

Musical score for measures 102-103. The score includes parts for Kl. Fl., Ob., Engl., Klar. in D., Klar. in A., B.-Klar. in A., Fag., K.-Fag., 1.2. Hrn. in F., 1. Viol., 2. Viol., Br., Vlc., and Kb. The music is in a key with two sharps and a common time signature. Measure 103 is marked with the tempo 'ruhiger'. Dynamics include *p*, *pp*, and *pizz. pp*. The Flute part has a trill (*tr*) in measure 103.

Musical score for measures 103-104. The score includes parts for Kl. Fl., Ob., Engl., Klar. in D., Klar. in A., B.-Klar. in A., Fag., K.-Fag., 1.2. Hrn. in F., 1. Viol., 2. Viol., Br., Vlc., and Kb. The music is in a key with two sharps and a common time signature. Measure 104 is marked with the tempo 'nimmt wieder große Flöte' and 'ruhiger'. Dynamics include *p*, *pp*, *ppp*, *pp leicht*, *mf espress.*, *espress.*, *sehr ausdrucksvoll*, *pp leicht*, *weich*, *leicht*, *pp*, *p*, and *pizz.*. The Flute part has a trill (*tr*) in measure 104. The Violin part has a bowing instruction 'Bogen' in measure 104.

Gr. Fl. *steigernd.*

Ob. *pp* *p* *cresc.*

Englh. *pp*

Klar. in D *pp*

Klar. in A. *pp*

B.-Klar. in A.

Fag. *mf* *espress.*

K.-Fag.

1.2. Hrn. in F. *p* *mf* *espress.*

1. Viol. *pp* *steigernd.*

2. Viol. *pp* *p* *cresc.*

Br. *Bogen.*

Vlc. *pp* *Bogen.*

Kb. *pp* *Bogen.*

Fl. *f*

Ob. *fp* *mf cresc.* *fp*

Englh. *cresc.* *p*

Klar. in D. *f* *mf cresc.* *fp*

Klar. in A. *f*

B.-Klar. in A. *f* *cresc.*

Fag. *cresc.* *p*

K.-Fag.

1.2. Hrn. in F. *f* *cresc.* *p* *1.* *2.*

1. Viol. *pizz.* *cresc.* *p*

2. Viol. *fp*

Br. *fp*

Vlc. *f* *p*

Kb. *f* *p*

108

Fl. *f pp pp*

Ob. *f pp pp*

Englh. *p*

Klar. in D. *f pp pp*

Klar. in A. *f pp pp*

B-Klar. in A. *pp*

Fag. *pp*

K-Fag. *pp*

1.2. Hrn. in F. *cresc. pp*

1. Viol. *mf hervortr. Bogen.*

2. Viol. *mf*

Br. *cresc. cresc.*

Vlc. *p*

Kb. *p*

108

109

Fl. *cresc.*

Ob. *cresc.*

Englh. *cresc.*

Klar. in D. *cresc.*

Klar. in A. *cresc.*

B-Klar. in A. *cresc.*

Fag. *ff*

K-Fag. *ff*

1.2. Hrn. in F. *ff*

1. Viol. *ff*

2. Viol. *ff*

Br. *cresc. ff*

Vlc. *cresc. ff*

Kb. *cresc. ff*

109

nimmt wieder die kleine Flöte.

Kl.Fl.

112

Fl. Kl.Fl. f

Ob. f

Engl. f

Klar. in D. f

Klar. in A. fp

B.-Klar. in A. f

Fag. f

K.-Fag. f

1. & 2. Hrn. in F. f

1. Viol. fp

2. Viol. f

Br. f

Vlc. f

Kb. f

112

113

Kl. Fl. ff

Ob. ff

Engl. ff

Klar. in D. ff

Klar. in A. ff

B.-Klar. in A. ff

Fag. ff

K.-Fag. ff

1. & 2. Hrn. in F. ff

1. Viol. ff

2. Viol. ff

Br. ff

Vlc. ff

Kb. ff

113

rit.

sehr rasch

KL. Fl.

Ob.

Englh.

Klar. in D.

Klar. in A.

B-Klar. in A.

Fag.

K-Fag.

1.2. Hru. in F.

1. Viol.

2. Viol.

Br.

Vlc.

Kb.

fp

p

f

ff

rit.

sehr rasch

pizz.

Bogen.

ff

KL. Fl.

Ob.

Englh.

Klar. in D.

Klar. in A.

B-Klar. in A.

Fag.

K-Fag.

1.2. Hru. in F.

1. Viol.

2. Viol.

Br.

Vlc.

Kb.

rit.

sehr rasch

pizz.

Bogen.

Kl. Fl.
 Ob.
 Englh.
 Klar. in D.
 Klar. in A.
 B.-Klar. in A.
 Fag.
 K.-Fag.
 1. 2. Hrn. in F.
 1. Viol.
 2. Viol.
 Br.
 Vlc.
 Kb.

Kl. Fl.
 Ob.
 Englh.
 Klar. in D.
 Klar. in A.
 B.-Klar. in A.
 Fag.
 K.-Fag.
 1. 2. Hrn. in F.
 1. Viol.
 2. Viol.
 Br.
 Vlc.
 Kb.