

# TEXTURAS HARMÔNICAS PRESENTES NA *PRIMEIRA SINFONIA DE CÂMARA* OP.9, DE ARNOLD SCHOENBERG

---

Carlos de Lemos Almada

calmada@globo.com

Orientadora: Vânia Dantas Leite

vania.dl@terra.com.br

## RESUMO

Apresentação e discussão das texturas harmônicas da *Primeira Sinfonia de Câmara* op.9, de Arnold Schoenberg, objeto de pesquisa de doutorado em andamento. O estudo dessas texturas implicou a criação de uma tipologia que pudesse abranger as diversas alternativas de organização harmônica presentes na superfície musical da referida obra. Nessa tipologia foram tomados como base tanto conceitos teóricos elaborados originalmente pelo compositor (SCHOENBERG, 1969; SCHOENBERG, 2001), quanto uma nova terminologia desenvolvida especificamente a partir das demandas da análise, a saber, “cortinas cadenciais”, “nuvens harmônicas” e “zonas de incerteza tonal”. Uma avaliação quantitativa das diversas texturas harmônicas presentes na *Sinfonia*, no que se refere às suas extensões relativas, é apresentada no final do artigo, com o intuito de trazer maiores esclarecimentos sobre as inter-relações estruturais entre forma e harmonia – uma das questões de estudo da pesquisa.

**Palavras-chave:** *Primeira Sinfonia de Câmara* op.9; texturas harmônicas; correlação forma-harmonia.

## ABSTRACT

Presentation and discussion of the harmonic textures employed in the *First Chamber Symphony* op.9, composed by Arnold Schoenberg, question which is object of my doctorate research project. The study of these textures implied in the creation of a typology sufficient to encompass the several alternatives of harmonic organization that are present in the musical surface of the *Symphony*. This typology was based not only on the concepts originally elaborated by the composer (SCHOENBERG, 1969; SCHOENBERG, 2001), but also on a new terminology, developed according to the demands of the analysis (the “candential curtains”, the “harmonic clouds”, and the “tonal-uncertainty zones”). A quantitative evaluation of the relative extension of several harmonic textures in the *Symphony* is shown at the final part of this article, in order to clear up some aspects on the structural inter-relationships that exist between form and harmony, which is one of the main questions examined in my current investigation.

**Keywords:** *First Chamber Symphony* op.9; harmonic textures; correlation form-harmony.

## INTRODUÇÃO

Este estudo apresenta um dos aspectos da análise da estrutura harmônica da *Primeira Sinfonia de Câmara*, op.9, de Arnold Schoenberg, que consiste em minha atual pesquisa de doutorado:<sup>1</sup> o conjunto das diversas texturas harmônicas que compõem a superfície musical da obra.

O termo “textura” possui diferentes significados musicais, dependendo do enfoque proposto: quanto aos tipos de relações existentes entre os aspectos horizontal e vertical (ou seja, se corresponde a uma textura monofônica, homofônica ou polifônica), quanto à combinação instrumental, timbrística e/ou de tessitura (uma textura de cordas na região grave em oposição a madeiras agudas dobradas por piano, por exemplo), ou mesmo quanto aos graus relativos de densidade e compressão dos componentes musicais envolvidos em determinados trechos de uma peça, considerando ainda suas inúmeras possibilidades de variação durante o tempo.<sup>2</sup> Nenhuma destas acepções, entretanto, é suficientemente precisa para a definição das especificidades das texturas harmônicas que são objetos do presente estudo, embora, evidentemente contribuam em conjunto para tal entendimento. A origem de tal categoria específica está relacionada à necessidade de identificar e classificar os diferentes e característicos tipos de situações harmônicas observadas durante a análise da *Sinfonia de Câmara*. A ausência de referências teóricas sobre algumas dessas situações, bem como toda a problemática derivada de conceituações e definições conflitantes presentes na literatura em relação a tópicos correlatos, levaram-me a elaborar uma nova tipologia, sem a qual tornar-se-ia inviável a continuação adequada da análise harmônica da referida obra.<sup>3</sup>

A partir de um estudo precedente sobre as particularidades observadas durante o processo analítico da *Sinfonia*,<sup>4</sup> a metodologia principal do trabalho estabeleceu a

<sup>1</sup> Dando continuidade ao estudo empreendido a nível de mestrado, no qual foi focalizada a análise da estrutura formal da mesma peça: ALMADA, Carlos de L. “Nas fronteiras da tonalidade: Tradição e inovação na forma na Primeira Sinfonia de Câmara, op.9, de Arnold Schoenberg. 2007b. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

<sup>2</sup> Para um estudo aprofundado sobre este último aspecto da textura musical, ver BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. Nova York: Dover Publications, 1987.

<sup>3</sup> É preciso que se diga que as texturas tonais observadas durante a análise da Sinfonia de Câmara não constituem uma exclusividade dessa obra, podendo ser também encontradas em outras peças schoenberguianas do mesmo período (o que possibilita, subjacentemente, o aproveitamento dos aspectos aqui examinados em análises futuras). No entanto, de acordo com as próprias questões consideradas em ambas as minhas pesquisas (de mestrado e doutorado), é no op.9 em que tais texturas são empregadas em um maior grau de magnitude e expansão, levando, em suma, a tonalidade a latitudes jamais alcançadas.

<sup>4</sup> ALMADA, Carlos de L. Eixos tonais como estratégia desenvolvida para a análise da Primeira Sinfonia de Câmara op.9, de Arnold Schoenberg. *Cadernos do Colóquio*. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro, CLA/ UNIRIO, 2007-2008, versão online (14 p.). Disponível em: <<http://seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/214/211>>

organização de sua estrutura harmônica em quatro níveis hierárquicos, denominados eixos tonais. Enquanto que nos eixos mais básicos (primário, secundário e terciário) há uma forte correspondência com uma análoga organização formal,<sup>5</sup> no eixo quaternário – que corresponde aos fenômenos harmônicos presentes na superfície musical da *Sinfonia* – não se percebe uma ligação similar. Em outros termos, a harmonia nesse eixo mais “externo” perde por completo (ou, ao menos, tem em muito reduzida) a função de enfatizar certas fronteiras ou outras situações formais em geral, ao contrário do que acontece nos três eixos “internos”. O foco de estudo do presente trabalho é, portanto, centrado no eixo quaternário, já que é sobre ele que se observa a alternância entre as texturas harmônicas.<sup>6</sup>

Na próxima seção serão apresentadas as classificações das texturas harmônicas atuantes na obra, acompanhadas de breves definições e exemplos.

## AS TEXTURAS HARMÔNICAS NO EIXO QUATERNÁRIO DA *SINFONIA*

De início, é possível dividir as texturas harmônicas em duas categorias básicas (cada qual apresentando subdivisões): as que são nitidamente subordinadas a um centro tonal definido (ou a mais de um, ambigualmente, em alguns casos), ou seja, texturas tonais, numa acepção abrangente, e aquelas nas quais não é possível definir um centro de referência, que serão aqui classificadas como não-tonais ou, de uma maneira mais neutra, zonas de incerteza tonal (ZIT).<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Ou seja, a estrutura arquitetônica da *Sinfonia* é baseada em quatro níveis estruturais. Assim, para cada eixo tonal há um nível estrutural correspondente, revelando um estreito vínculo entre forma e harmonia, nos planos estruturais considerados.

<sup>6</sup> Para maiores detalhes sobre as abrangências dos eixos tonais primário, secundário e terciário, ver ALMADA (2007-2008).

<sup>7</sup> A terminologia se torna um tanto problemática: optei por não empregar em oposição a “tonal” o termo “atonal”, não só pela carga histórico-semântica que este possui, mas principalmente pelo fato estar associado, em geral, a situações musicais consideravelmente diferentes daquelas encontradas no op.9.

## 1.TEXTURAS TONAIS

1.a) Texturas estáveis, nas quais uma região harmônica é claramente estabelecida, abrangendo também os casos com duas ou mais regiões em sucessões não demasiadamente rápidas<sup>8</sup> (ex.1).

The musical score for Example 1 consists of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, starting with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. It features a sequence of notes with various articulations, including slurs and accents, and is marked with 'T.P.[IV-1]' and '3' indicating triplets. The middle staff is a piano accompaniment in treble clef, showing chords and harmonic regions. The regions are labeled with Roman numerals: bM, VI, II, V, II, V, IV, VII, V, and I. Above these numerals are annotations such as '[9m]', '[9m]', '[9+ 9m]', '[apog.]', and '[cambiata]'. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, showing chords and harmonic regions. The regions are labeled with Roman numerals: S/T, V, I, and (IInp). Above these numerals are annotations such as '[apog.]', '[apog.]', and '[9m]'. A double bar line is present at the end of the score.

\* acorde cromático

Exemplo 1 – Schoenberg – *Primeira Sinfonia de Câmara* op.9 – c. 382-385 (redução)<sup>9</sup>

1.b) Texturas sobre a escala de tons inteiros, também denominadas “nuvens harmônicas” (ex.2) – referem-se a situações nas quais a escala de tons inteiros – um elemento de constituição simétrica, “estranho” ao universo da tonalidade convencional – é empregada a serviço da funcionalidade tonal, ou representando uma determinada região harmônica, ou um acorde em sustentação.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Pois se tornariam, nesses casos, texturas em tonalidade suspensa ou em *roving* (ver adiante).

<sup>9</sup> Os símbolos de regiões tonais empregados neste e nos demais exemplos são derivados de SCHOENBERG, Arnold. *Structural functions of harmony*. (Leonard Stein, ed.) Nova York: W.W. Norton & Company 1969.

<sup>10</sup> Para maiores informações sobre as “nuvens harmônicas”, ver ALMADA, Carlos de L. A funcionalidade tonal expandida através de nuvens harmônicas. *Ictus*, Salvador, vol.10, n° 1, 2009, p. 56-68. Disponível em: <<http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/viewFile/169/176>>

## tema principal (1ª frase + desenvolvimento)

a)

etc.

imitação

## b) redução

etc.

Li-a

Li-a

T "I" (t.i-a) (estaticidade)

Exemplo 2 – Schoenberg – *Primeira Sinfonia de Câmara* op.9 – c. 58-61 (redução)

1.c) Texturas em tonalidade flutuante (ex.3).<sup>11</sup>

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system, marked '1.', consists of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with notes and rests. The bass staff has a harmonic accompaniment with chords. Below the notes, there are harmonic analysis symbols: 'bsm I' in the first measure, 'V I' in the second, 'V VI' in the third, 'H III' in the fourth, and 'VI I' in the fifth. A second line of symbols, 'bsmsm H V I III', is positioned between the two staves. The second system, marked '2.', also has two staves. The treble staff has notes and rests. The bass staff has chords. Below the notes, there are harmonic analysis symbols: 'bsm VI VII' in the first measure and 'III V' in the second. A second line of symbols, 'bsmsm VI H V', is positioned between the two staves.

Exemplo 3 – Schoenberg – *Primeira Sinfonia de Câmara* op.9 – c. 200-207 (redução)

<sup>11</sup> Este é um dos casos nos quais há conflitos conceituais, principalmente derivadas de interpretações diferentes do próprio Schoenberg em seus diversos textos sobre o assunto. Segundo Norton Dudeque, comentador da teoria harmônica schoenberguiana, na busca por sintetizar as diversas definições existentes de tonalidade flutuante numa apresentação mais clara e inequívoca, ela se refere à ideia de ambiguidade 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, 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, p.134).

I.d) Texturas em tonalidade suspensa (ex. 4).<sup>12</sup>

\* acorde-bordadura      \*\* versão enarmônica e invertida de (\*)      (*bDbM = SM*)

(*bDbMm = np*)      (*bDbMbM = T*)      (*bDbMbMbM = bM*)

Exemplo 4 – Schoenberg – *Primeira Sinfonia de Câmara* op.9 – c. 554-558 (redução)

<sup>12</sup> De acordo com Dudeque, em alguns dos trechos em tonalidade suspensa observa-se uma qualidade harmonicamente instável, “nebulosa”, resultante principalmente do emprego de diversos acordes errantes (acordes de múltiplo significado funcional), muitas vezes em sucessões simétricas. Dudeque (op. cit., 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*.

1.e) Texturas em *roving* (ex. 5)<sup>13</sup>

The image shows a musical score for piano. The right hand (treble clef) contains four chords: G+ (b9), E+ (b9), B+ (b9), and G+ (b9). Each chord is marked with a bracket labeled '3M'. The left hand (bass clef) contains four chords: G, Cm, B, and Em. Brackets below the left hand indicate intervals: '4J' between G and Cm, '2m' between Cm and B, and '4J' between B and Em.

(Obs: Aqui são utilizadas cifras harmônicas da música popular para uma melhor identificação dos acordes atuantes no trecho)

Exemplo 5 – Schoenberg – *Primeira Sinfonia de  
Câmara op.9 – c. 182-183 (redução)*

<sup>13</sup> Embora Schoenberg seja elíptico ao definir aquilo que chama *roving harmonies* – ou simplesmente *roving* (Schoenberg, 1969, p.3 e p.164-5) – a observação criteriosa dos diversos exemplos nos quais sua presença é indicada pelo compositor (ibid., pp.3, 151, 156, 158, 162-3, 168-70, 172, 174, 179, 181-5) permite-nos encará-los como uma espécie de caso especial de tonalidade suspensa: trechos em *roving* geralmente possuem curta duração, consistindo, quase sempre, em sequências rápidas de acordes errantes, muitas vezes em disposições simétricas. Durante os trechos em *roving* perde-se a noção da região reinante (daí a ligação com a categoria da tonalidade suspensa), preparando de alguma maneira o ouvinte para uma mudança para outra região (que quase invariavelmente é remotamente relacionada à região estável que lhe antecede).



## 2.ZONAS DE INCERTEZA TONAL (ZIT)

Os trechos em ZIT são assim considerados quando a determinação das relações tonais (seja no nível das progressões harmônicas, seja no nível do inter-relacionamento das regiões) torna-se, por alguma razão, inviável.<sup>15</sup> É possível subdividi-los nas seguintes classes: (a) texturas de polifonia “quase-linear”; (b) texturas não-tonais orientadas pela escala de tons inteiros; (c) texturas não-tonais orientadas pela combinação de intervalos de quartas justas.

2.a) Texturas de polifonia “quase-linear” (ex. 7) – quando a orientação de sua construção é predominantemente horizontal, resultante do contraponto de diversas linhas melódicas de forte personalidade (muitas vezes versões derivadas de temas). Tal prática, que poderia ser talvez denominada uma “nova polifonia”, pode tornar as texturas harmonicamente bastante complexas, dependendo da densidade (número de linhas) e de um emprego mais livre de dissonâncias<sup>16</sup> (principalmente quando estas agem em pontos não coincidentes em cada linha). Embora em alguns casos se perceba que essas texturas polifônicas surgem em momentos tonalmente estáveis (às vezes, mesmo, mantendo-se sobre uma base tonal vagamente reconhecível), seu resultado sonoro muitas vezes se assemelha a trechos politonais, devido à preferência dada ao tratamento horizontal;

<sup>15</sup> É importante deixar clara a diferença entre as texturas ZIT e aquelas das tonalidades suspensa e flutuante: nestes dois últimos casos *existe* relação tonal, ainda que “oculta” ou em suspenso, na troca rápida de regiões harmônicas (tonalidade suspensa), ou ambígua, entre duas regiões possíveis (tonalidade flutuante). Nas ZIT acontece uma espécie de “mudança das regras”, deixando de fazer sentido qualquer referência a um centro tonal.

<sup>16</sup> Ou, empregando um termo cunhado por Schoenberg, *dissonâncias emancipadas*. Para uma maior compreensão da origem do pensamento schoenberguiano sobre o assunto, ver SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. (Marden Maluf, trad.). São Paulo: Editora Unesp, 2001, p. 435-64.

modelo

seq. / y (2m asc.)

x "inv" / x (-y) z

sd sd I H (?) I IInp (?) NP V (?)

T V I V

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

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

sd sd (I) bVII I dor (I) bVII I (?)

PROPOSTA seq. 3M asc. \*

(Cânone estrito)

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

t.l.-a t.l.-b etc.

D / v ♯(?) I (?) M / m ♯(?) I (?)

NPNP V (?)

seq. dim. e red. seq. red.

v I

sd sd I H (?)

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

(Cânone não-estricto)

\* notas modificadas em relação ao modelo PROPOSTA / RESPOSTAS

Exemplo 7 – Schoenberg – *Primeira Sinfonia de Câmara* op.9 – c. 319-324 (redução)

2.b) Texturas não-tonais orientadas pela escala de tons inteiros;

2.c) Texturas não-tonais orientadas pela combinação de intervalos de quartas justas;

Nos trechos construídos nestas duas últimas categorias de textura harmônica, as relações intrínsecas de simetria entre os elementos constituintes e a desvinculação proposital à gravidade de um centro tornam-nas, auditivamente, semelhantes a texturas atonais convencionais. O ex. 8 demonstra isso claramente, com uma rara superposição de ambos os elementos;<sup>17</sup>

<sup>17</sup> É especialmente interessante comparar as ZIT's construídas com escalas de tons inteiros com as "nuvens harmônicas", também construídas em tons inteiros, porém assumidamente tonais. Em relação a tal particular, é realmente notável como Schoenberg pode criar, com a mesma matéria-prima, conotações harmônicas de significados totalmente diversos.

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

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

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

Li-a (1 tempo) Li-b (simile) Li-a Li-b Li-a (2 tempos) Li-a Li-b (1 tempo) Li-a (4 tempos)

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

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

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

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

4-F6

Li-a

Li-b Li-a Li-b Li-a (1 tempo) Li-b Li-a Li-b (2 tempos) Li-a Li-b Li-a Li-b (1 tempo)

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

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

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

4-E6

4-E6

Exemplo 8 – Schoenberg – *Primeira Sinfonia de Câmara* op.9 – c. 355-361 (redução)<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Algumas informações se fazem necessárias a respeito das abreviaturas empregadas neste exemplo: *t.i.-a* e *t.i.-b* se referem a coleções da escala de tons inteiros; 4-E6 representa um acorde a seis partes construído por quartas superpostas a partir da fundamental *mi*; T.P.[I-1] e P.T.[I-1] identificam variantes de dois temas principais da *Sinfonia*. Para maiores detalhes sobre a terminologia, ver ALMADA (2007a), ALMADA (2007b) e ALMADA (2007-2008).

## DISTRIBUIÇÃO DAS DIVERSAS TEXTURAS HARMÔNICAS SOBRE O EIXO TONAL QUATERNÁRIO

Tendo como base as categorias tipológicas aqui apresentadas de maneira resumida, a análise harmônica da *Sinfonia* revelou um interessante painel das texturas harmônicas presentes sobre o eixo tonal quaternário, que pode ser resumido na tabela 1.

Tabela 1: comparação das texturas harmônicas do eixo quaternário

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

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

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo, relatando minha pesquisa de doutorado em andamento, apresentou o grupo de texturas harmônicas detectadas na análise da *Primeira Sinfonia de Câmara* op.9, de Arnold Schoenberg. Este estudo específico tem como principal objetivo dentro da análise global da estrutura da obra definir e delimitar o mais precisamente possível os diversos tipos de situações harmônicas nela presentes, buscando ao mesmo tempo esclarecer certos conceitos, apresentados de maneira elíptica ou conflitante na literatura teórica (principalmente aqueles oriundos do próprio punho do compositor), bem como abordar outros ainda não estudados (como é o caso das “cortinas” cadenciais, as “nuvens harmônicas” e as ZIT´S), apresentando suas características e criando terminologia especiais para seu apropriado estudo analítico. Exemplos musicais, consistindo em reduções de trechos da obra, foram empregados com o intuito de ilustrar os vários casos aqui apresentados em linhas gerais, procurando fornecer ao leitor uma idéia básica das distinções mais evidentes entre as texturas.

Complementou o estudo uma visão panorâmica da atuação das diversas texturas harmônicas, através de uma abordagem qualitativa de suas extensões relativas e localizações estratégicas dentro do território da *Sinfonia*. A tabela 1 apresenta em números de compassos e porcentagens as extensões das texturas harmônicas mapeadas no eixo quaternário, distribuídas pelas cinco Partes da *Sinfonia de Câmara*.<sup>19</sup> As compreensíveis limitações de espaço e de foco inerentes a um artigo como este impedem uma discussão mais aprofundada a partir das diversas informações interessantes que surgem nesse levantamento quantitativo (que, evidentemente, serão tratadas com a devida consistência em minha tese). Entretanto, julgo apropriado chamar atenção para um dado específico que se sobressai e se ajusta a uma das proposições básicas da pesquisa: o maior percentual de texturas tonais em relação às não-tonais, considerando cada movimento em separado, encontra-se na Parte I (91% do total), seguido pela Parte IV (84%) e pela Parte V (82%), ficando a Parte III (38%) no outro extremo, a de menor “território” tonal. Se levarmos em conta a espinha

<sup>19</sup> De um modo bastante sucinto, guardando apenas o mais essencial, as cinco Partes da *Sinfonia* podem ser descritas da seguinte maneira: I (a seção principal, estruturada como uma exposição de forma-sonata, na qual estão contidas as principais idéias temáticas da obra); II (scherzo); III (desenvolvimento do material exposto na Parte I); IV (adágio); V (finale, composto por uma reexposição variada da Parte I – acrescida menções a elementos das Partes II e IV – seguida de uma longa coda). Uma organização mais básica pode ser também deduzida, na qual as Partes ímpares (I, III e V) delineiam uma superestrutura em forma-sonata (exposição-desenvolvimento-reexposição), interpolada por movimentos “episódicos” (as Partes pares, II e IV). Informações detalhadas sobre a organização formal da *Sinfonia* e de seus desdobramentos podem ser conseguidas em ALMADA (2007b) e ALMADA (2007-2008).

dorsal arquitetônica da obra, formada pelas Partes ímpares (excluindo, portanto, dessa abordagem a Parte IV), as porcentagens confirmam, por si só, sob o ponto de vista harmônico, uma precisa adequação à estrutura formal-funcional dessas seções (ver os comentários da nota de rodapé nº 19). Guardando as devidas proporções, é interessante perceber que esse esquema se conforma à correlação de forças harmônicas que atuam normalmente num movimento tradicional: forças centrípetas nas seções extremas e centrífugas na seção central de elaboração. Em outros termos, é possível perceber como o peso das texturas harmônicas (e é bom lembrar que esta observação limita-se apenas às categorias mais básicas – tonais e ZIT's) é decisivo para reforçar os contornos das forças tradicionais e inovadoras presentes na obra, e que em todos os níveis atuam na geração de seus contornos e de sua substância. Percebe-se assim, numa camada mais próxima da superfície musical – o eixo quaternário – o mesmo duelo que ocorre em estratos mais profundos, sempre visando o aperfeiçoamento das correlações entre forma e harmonia.