

# Eixos tonais como estratégia desenvolvida para a análise da *Primeira Sinfonia de Câmara op.9, de Arnold Schoenberg*

Carlos de Lemos Almada

[calmada@globo.com](mailto:calmada@globo.com)

Orientadora: prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Vânia Dantas Leite

[vania.dl@terra.com.br](mailto:vania.dl@terra.com.br)

**RESUMO:** Este trabalho apresenta a principal ferramenta metodológica empregada em minha atual pesquisa de doutorado, que enfoca a análise da estrutura harmônica da *Primeira Sinfonia de Câmara, op.9*, de Arnold Schoenberg. Tal método deriva, por sua vez, de estratégias desenvolvidas durante o meu curso de mestrado, o qual foi centrado na estrutura formal da mesma obra schoenberguiana. Ambas as metodologias baseiam-se na organização das estruturas – seja formal ou harmônica – em níveis hierárquicos, sendo sua principal finalidade a maior clareza na apresentação dos dados musicais analisados.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Primeira Sinfonia de Câmara op.9*; análise; harmonia; regiões harmônicas

**ABSTRACT:** This study presents the principal methodological tool used in my present doctorship research, which focuses the analysis of the harmonic structure of the *First Chamber Symphony, op.9*, by Arnold Schoenberg. The method, by its turn, is derived from strategies developed during my mastership course, which was concerned to the formal structure of the same Schoenberguian work. Both the methodes are based on the organization of the structures – be formal or harmonic – into hierarquical levels, and their chief purpose is the search for the most possible clear presentation of the analysed data.

**KEY WORDS:** *First Chamber Symphony op.9*; analysis; harmony; harmonic regions.

## Introdução

Este texto apresenta uma das ferramentas metodológicas desenvolvidas para a elaboração de minha tese de doutorado em música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, ora em andamento. Enfocando a dimensão harmônica da *Primeira Sinfonia de Câmara op.9*, de Arnold Schoenberg, a pesquisa dá continuidade ao trabalho analítico empreendido durante meu curso de mestrado (que abordou justamente os aspectos formais da mesma obra schoenberguiana).<sup>1</sup> O referido método, que é aqui apresentado, atua em conjunção a uma análoga estratégia analítica, introduzida durante o estudo formal, ambas

---

<sup>1</sup> ALMADA, Carlos de L. “*Nas fronteiras da tonalidade: Tradição e inovação na forma na Primeira Sinfonia de Câmara, op.9, de Arnold Schoenberg*”. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

sendo, por conveniência, mutuamente correspondentes. A necessidade de criar tais ferramentas surgiu das dificuldades por mim encontradas na organização e apresentação dos dados (tanto formais quanto harmônicos) obtidos durante as análises. Dificuldades essas que têm como causa a enorme complexidade e densidade da peça schoenberguiana, escrita em um único e longo movimento (596 compassos, com aproximadamente 21 minutos de duração) e instrumentada para quinze solistas.<sup>2</sup> A obra foi composta no final do período tonal de Schoenberg (em 1906), empregando recursos harmônicos extremos, alguns deles já fazendo antever as fases atonal e serial do compositor. No aspecto formal, o único e ininterrupto movimento subdivide-se em cinco grandes partes<sup>3</sup> que, por sua vez, apresentam inúmeras seções internas, num desdobramento estrutural bastante intrincado. Como se pode bem imaginar, o exame analítico de uma arquitetura com tantas camadas formais, organizadas em uma hierarquia tão precisamente articulada, exigiu de mim – como analista – um profundo grau de familiaridade com a obra, o que foi conquistado (não sem duras penas) gradualmente durante a análise.

No entanto, a tarefa de transmissão dos conhecimentos adquiridos nesse estudo para o texto da dissertação encontrou um sério obstáculo: justamente *como* fazê-lo. Se optasse pela maneira tradicional – isto é, o acompanhamento linear da análise, comentando os fenômenos musicais e suas relações com as estruturas local e global às quais estariam subordinadas seguindo a ordem cronológica dos acontecimentos – isso, por certo, traria enormes dificuldades para a compreensão do texto pelos eventuais leitores. Desenvolvi então uma metodologia de apresentação dos dados que segue uma trajetória não linear, mas espiralada. Isso significa que toda a arquitetura da *Sinfonia* é percorrida analiticamente por quatro vezes, cada uma delas com abordagens detalhadas das seções internas de estruturas já examinadas. Como fotografias aéreas de um mesmo território com lentes cada vez mais potentes, esse método permite ao leitor do trabalho um aprofundamento na estrutura através de um processo gradual, conquistando aos poucos a necessária familiaridade com a obra, o que muito facilita a compreensão do texto analítico. A metodologia para a análise formal da *Sinfonia*, portanto, envolveu a decomposição de sua estrutura em quatro camadas superpostas, que foram denominadas níveis estruturais. Sendo o objetivo principal deste artigo a apresentação de uma estratégia metodológica realizada para análise harmônica do

---

<sup>2</sup> Flauta (dobrando flautim), oboé, corne inglês, requinta, clarineta, clarone, fagote, contrafagote, duas trompas e quinteto de cordas.

<sup>3</sup> A saber, Exposição, Scherzo, Desenvolvimento, Adágio e Finale – esta última uma reexposição um tanto “subvertida” da primeira parte, com os temas sendo rerepresentados em ordem diversa à original.

op.9, que guarda com os níveis estruturais uma relação não só de analogia como também de mútua correspondência, torna-se imprescindível uma descrição prévia, ainda que resumida, destes últimos, de modo a permitir uma compreensão global do estudo.

### **Os níveis estruturais – análise formal**

Como já mencionado, são quatro os níveis estruturais empregados na apresentação dos dados formais analisados, seguindo uma ordem crescente de complexidade interna. Sendo assim, o primeiro nível corresponde às fronteiras básicas das cinco grandes partes que compõem o único movimento da *Sinfonia* (ex. 1).

---

N-1 *	e **	N-1	e	N-1	e
Parte I (Exposição)	0	Parte II (Scherzo)	38	Parte IV (Adágio)	79
	1		39		80
	2		40		81
	3		41		82
	4		42		83
	5		43		84
	6		44		85
	7		45		86
	8		46		87
	9		47	88	
	10		48	89	
	11		49	90	Parte V (Finale)
	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		
			77		
			78		

Exemplo 1 – primeiro nível estrutural do op.9

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

O segundo nível detalha as estruturas que possuem um posto hierárquico imediatamente inferior àqueles das fronteiras estabelecidas pelo primeiro nível, num seccionamento arquitetônico tipicamente clássico, a despeito de algumas pequenas

discrepâncias. Assim, como pode ser constatado no ex.2,<sup>4</sup> a parte I, revelada no primeiro nível como exposição de uma forma-sonata é subdividida em introdução, seção principal, transição, seção secundária e seção conclusiva.<sup>5</sup>

N-1	N-2	e
Parte I	Introdução	0
		1
	Seção Principal	2
		3
		4
		5
		6
		7
		8
		9
		10
		11
		12
		13
		14
		15
		Transição
	17	
	18	
	19	
	20	
	Seção Secundária	21
		22
		23
		24
		25
		26
	Seção Conclusiva	27
		28
		29
		30
		31
		32
	(Recapitulação do tema principal)	33
		34
	Ponte para a Parte II	35
		36
37		

Exemplo 2 – segundo nível estrutural do op.9 (Parte I)

O terceiro e o quarto níveis estruturais dão prosseguimento a esse processo gradual de seccionamento, com a complexidade interna das novas estruturas crescendo de maneira

<sup>4</sup> Por uma questão de simplicidade e concisão, os seguintes exemplos apresentam apenas um recorte dos esquemas dos níveis estruturais de número 2, 3 e 4, justamente focalizando os acontecimentos formais da parte I, a principal do op.9.

<sup>5</sup> Dentro dessa configuração arquitetônica clássica é também possível perceber dois elementos um tanto inusitados em formas-sonata. No lugar da esperada seção de desenvolvimento (que, como já foi mencionado, constitui-se a parte III do op.9) são acrescentadas à estrutura uma recapitulação do tema principal (e 33-34) e uma ponte (e 35-36), que faz a ligação com a parte II. A ponte funciona, mais do que uma coda da parte I, como uma introdução ao Scherzo, apresentando seus principais elementos temático-motívicos ainda em estado embrionário.

inversamente proporcional aos seus postos formais hierárquicos. É também a partir desses dois níveis que se inicia no trabalho analítico o exame dos conteúdos motivico e temático, revelando não só as inter-relações das diversas idéias musicais presentes na obra como seus significados dentro da arquitetura, nos quatro níveis estruturais.<sup>6</sup> Os exemplos 3 e 4 (respectivamente, terceiro e quarto níveis) fornecem uma idéia de como se subdividem as estruturas da parte I apresentadas nas duas primeiras camadas formais.<sup>7</sup>

N-1	N-2	N-3	e		
Parte I	Introdução	1ª parte	0		
		2ª parte	1		
	Seção Principal	subseção a		2	
				3	
				4	
				5	
				6	
		subseção b		7	
				8	
				9	
				10	
				11	
		subseção a'		12	
				13	
				14	
		Transição		1ª parte	15
				2ª parte	16
	3ª parte / ponte			17	
				18	
	Seção Secundária		1ª parte	19	
			2ª parte	20	
			codeta	21	
				22	
				23	
	Seção Conclusiva		1ª parte	24	
			2ª parte	25	
			3ª parte	26	
			4ª parte	27	
				28	
	Recap. do t principal		subseção a	29	
			codeta	30	
	Ponte para a Parte II			31	
				32	
				33	
				34	
				35	
			36		
		37			

Exemplo 3 – terceiro nível estrutural do op.9 (Parte I)

<sup>6</sup> Esse exame motivico e temático corresponde, na dissertação, ao estudo da microforma da *Sinfonia*, em oposição à análise macroformal, ligada à estrutura.

<sup>7</sup> De modo a não desviar o foco principal deste trabalho e estendê-lo em demasia, evito comentar os múltiplos seccionamentos revelados nos níveis de número 3 e 4, bem como as particularidades da terminologia adotada. Para informações mais detalhadas ver (Almada, op. cit., p.224-5).

N-1	N-2	N-3	N-4	s.e	
Parte I	Introdução	1ª parte		0	
		2ª parte		1	
	Seção Principal	subseção a	1ª parte		2
			2ª parte		3
				4	
				5	
		subseção b	1ª parte		6
					7
			2ª parte		8
					9
				10	
		3ª parte		11	
		ponte		12	
	subseção a'	1ª parte		13	
		2ª parte		14	
			15		
	Transição	1ª parte		16	
				17	
		2ª parte		18	
			19		
	3ª parte / ponte		20		
	Seção Secundária	1ª parte	seção 1		21
			seção 2		22
		2ª parte	seção 1		23
			seção 2		24
		codeta	seção 1		25
			seção 2		26
	Seção Conclusiva	1ª parte	seção 1		27
			seção 2		28
			seção 3		29
		2ª parte		30	
		3ª parte		31	
	Rec. do t. principal	subseção a		32	
		codeta		33	
			34		
			35		
	Ponte para a Parte II		36		
		37			

Exemplo 4 – quarto nível estrutural do op.9 (Parte I)<sup>8</sup>

### Os eixos tonais – análise harmônica

Tendo sido apresentados, ainda que sumariamente, os quatro níveis estruturais, componentes da análise formal da *Sinfonia de Câmara*, podemos finalmente tratar do assunto central deste artigo, que aborda a mesma metodologia adaptada à análise harmônica. Convenientemente, são também em número de quatro os eixos tonais considerados no exame analítico da estrutura harmônica, cada qual associado a um dos níveis pré-estabelecidos. Assim, o eixo tonal primário corresponde ao primeiro nível

<sup>8</sup> Como pode ser observado nos exemplos 3 e 4 nem todas as seções estabelecidas em um nível admitem subdivisões no nível seguinte, fato que resulta dos diferentes graus de complexidade interna que possuem.

estrutural, o eixo secundário ao segundo nível, o eixo terciário ao terceiro nível e o eixo quaternário ao quarto nível.

### 1. Eixo tonal primário

Está associado às regiões harmônicas básicas que compõem o alicerce tonal da *Sinfonia*. Cada uma dessas regiões corresponde a uma das cinco partes da estrutura formal da obra. O ex.5 mostra a disposição do eixo tonal primário de acordo com a arquitetura formal estabelecida pelo primeiro nível estrutural (comparar com o ex.1).

E.T.-1*	e	N-1
<b>T</b>	1 ... 37	Parte I
<b>bsm</b>	38 ... 59	Parte II
<b>Np</b>	60 ... 78	Parte III
<b>bM</b>	79 ... 89	Parte IV
<b>T</b>	90 ... 116	Parte V

\* Eixo tonal primário

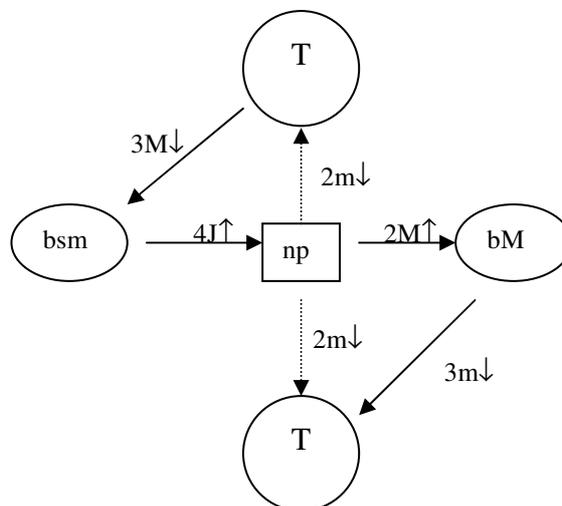
#### Exemplo 5 – eixo tonal primário associado ao primeiro nível estrutural

O esquema básico de regiões é notavelmente simétrico: a apresentação da tonalidade de referência da Exposição (e da própria *Sinfonia*), Mi maior (**T**),<sup>9</sup> se dá no oitavo compasso,<sup>10</sup> retornando dentro do eixo primário somente na seção final (parte V). A parte central (III), não por acaso, é baseada na região de Fá menor (**np**), com as regiões das

<sup>9</sup> Para a simbologia das regiões tonais adotadas ver SCHOENBERG, Arnold. *Structural functions of harmony*. (Leonard Stein, ed.) Nova York: W.W. Norton & Company, 1969, p. 20.

<sup>10</sup> Após a introdução da obra, centrada na região **NP** (napolitana), ou seja, Fá maior. Este não é um fato fortuito, já que a relação napolitana tem na *Sinfonia* um papel estrutural de enorme importância, refletindo-se não só no nível das regiões tonais, como no dos acordes e mesmo das notas.

partes intermediárias (II e III) posicionadas de maneira quase que equidistantes em relação aos movimentos extremos (respectivamente, Dó menor [bsm] e Sol maior[bM]). O ex.6 destaca com maior propriedade a simetria do esquema.



Exemplo 6 – relações intervalares entre as regiões do eixo primário

## 2. Eixo tonal secundário

As regiões que compõem este eixo correspondem às fronteiras internas dos cinco grandes movimentos. No caso da Exposição (ver ex. 7, em comparação com o ex. 2),<sup>11</sup> as subdivisões que caracterizam a forma-sonata delineada no segundo nível estrutural são, por assim dizer, sublinhadas pelas relações inter-regionais, que contribuem assim para a manutenção da infra-estrutura clássica harmônico-formal estabelecida na associação eixo primário / primeiro nível.

<sup>11</sup> Seguindo o mesmo procedimento adotado com os níveis estruturais, e igualmente com o objetivo de apresentar uma exemplificação clara e concisa da metodologia que é aqui descrita, apenas um trecho da obra será focalizado nos eixos tonais secundário, terciário e quaternário: ou seja, a parte I.

E.T.-1	E.T.-2	e	N-2	N-1
<b>T</b>	<b>NP</b>	0-1	Introdução	<b>Parte I</b>
	<b>T</b>	2	Seção Principal	
		...		
		15		
	<b>SD</b>	16	Transição	
		...		
		20		
		21		
	<b>T</b>	26	Seção Secundária	
		27		
...				
32				
<b>T</b>	33	Recapitulação do tema principal		
	...			
	34			
	35			
	...			
37	Ponte			

Exemplo 7 – eixo tonal secundário, associado ao segundo nível estrutural (Parte I)

Como claramente mostra o ex.7, as regiões do eixo secundário, ao mesmo tempo que subordinadas à região central da parte I (ou seja, **T**), dão relevo harmônico à estrutura da forma-sonata, através de relações tonais quase que idênticas ao esquema tradicional: deixando de lado a já comentada introdução em **NP** (Fá maior), apenas a substituição da esperada região **D** (Si maior) pela região **SD** (Lá maior) diferencia este esquema harmônico-formal daquele de um primeiro movimento de uma sonata de Mozart, por exemplo.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Reafirmando o apego aos procedimentos tradicionais por parte de Schoenberg nesta questão específica, na reexposição do mesmo material da forma-sonata, que acontece na parte V, a seção secundária se apresenta na região **T**, apropriadamente como dita a convenção clássica.

3. Eixo tonal terciário

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

Exemplo 8 – eixo tonal terciário associado ao terceiro nível estrutural (Parte I)

Como se pode observar no ex.8, o eixo tonal terciário provoca um adensamento regional, que corresponde precisamente a situações formais subordinadas às seções da forma-sonata. Assim, por exemplo, dentro da Seção Principal, enfatizando o contraste que representa a entrada da subseção b (nº de ensaio 6), surge a região **np** (Fá menor). Todas as demais entradas de regiões exercem um papel similar, não demandando, assim, comentários adicionais.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Faz-se necessária uma explicação sobre as entradas “replicadas” que ocorrem dentro da Seção Conclusiva (**SD** e **SD**): a repetição é, na verdade, uma retomada após digressões tonais presentes no eixo quaternário e, portanto, ainda inacessíveis. Tal aparente incongruência só é solucionada no exame do eixo quaternário.

#### 4. Eixo tonal quaternário

No último dos eixos considerados a correspondência entre harmonia e forma fica ainda mais rarefeita, tornando-se praticamente inexistente (ou, ao menos, irreconhecível). É no eixo quaternário que se situa a superfície musical da *Sinfonia*, com a profusão de trocas regionais e encadeamentos entre acordes (mais ou menos explícitos, de acordo com as texturas a cada momento). Devido ao acréscimo de complexidade provocado pelo eixo quaternário na visualização do esquema harmonia-forma, o ex. 9 apresenta apenas um fragmento da parte I, focalizando os números de ensaio 0-10 (ou seja, até o final da subseção b do tema principal). Pela mesma razão, passa a ser também necessário mudar a unidade de referência territorial, do número de ensaio para o número de compasso.

Para um melhor entendimento desse definitivo esquema de correspondência entre as dimensões formal e harmônica da *Sinfonia*, é necessário explicar algumas convenções adotadas no ex.9:

- (a) o termo “indefinido” se refere a todo trecho cujo significado harmônico escapa das classificações tonais consagradas ou que não possa ser enquadrado precisamente numa região ou grupo delas. Isso abrange não só trechos virtualmente atonais (ou, mais apropriadamente, sem referência tonal), como situações propositadamente ambíguas ou com mudanças regionais demasiadamente velozes, sem falar do emprego expressivo de ambientes centrados em justaposição ou superposição de intervalos de quartas justas e/ou da escala de tons inteiros, o que se constitui uma das mais importantes características harmônicas do op.9;<sup>14</sup>
- (b) Linhas tracejadas verticais separando dois símbolos de regiões indicam que o trecho considerado admite dupla interpretação tonal;
- (c) Barras oblíquas separam regiões homônimas de modos diferentes, caracterizando ampliação do universo diatônico de referência (p.ex.: **T** / **t** = Mi maior / mi menor);<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> O assunto sobre as texturas harmônicas presentes na *Sinfonia de Câmara* será tema de um futuro artigo, que dará seqüência a este.

<sup>15</sup> Para mais informações sobre o intercâmbio modal ver (Schoenberg, op. cit., p. 51-6).

E.T. -1	E.T.-2	E.T.-3	E.T.-4	c.*	e	N-4	N-3	N-2	N-1									
<b>T</b>	<b>NP</b>	<b>NP</b>	<i>indefinido</i>	1	0	1ª parte		Introdução										
				2														
				3														
			4															
		<b>T</b>	<b>T</b>	<b>T</b>	<i>indefinido</i>	5	1	2ª parte		Seção Principal	Parte I							
						6												
					<b>T</b>	<b>T</b>						<b>T</b>	<b>T</b>	7				
														8				
														9				
														10				
	11																	
	12																	
	<b>T</b>				<b>T</b>	<b>T</b>						<b>T</b>	13	2	1ª parte	subseção a	Seção Principal	Parte I
													14					
		15																
		16																
		17																
		18																
		19																
		20																
		21																
		22																
	<b>T</b>	<b>T</b>	<b>T</b>	<b>T</b>	23	3	2ª parte	subseção a	Seção Principal	Parte I								
					24													
					25													
					26													
					27													
					28													
					29													
					30													
					31													
					32													
	<b>T</b>	<b>T</b>	<b>T</b>	<b>T</b>	33	4	2ª parte	subseção a	Seção Principal	Parte I								
					34													
					35													
					36													
					37													
					38													
					39													
					40													
					41													
					42													
	<b>T</b>	<b>T</b>	<b>T</b>	<b>T</b>	43	5	2ª parte	subseção a	Seção Principal	Parte I								
					44													
					45													
					46													
					47													
					48													
					49													
<b>T</b>					<b>T</b>						<b>T</b>	<b>T</b>	49	6	1ª parte	subseção b	Seção Principal	Parte I
													50					
													51					
	52																	
	53																	
	54																	
	55																	
	56																	
	57																	
	58																	
<b>T</b>	<b>T</b>	<b>T</b>	<b>T</b>	59	7	1ª parte	subseção b	Seção Principal	Parte I									
				60														
				61														
				62														
				63														
				64														
				65														
				66														
				67														
				68														
<b>T</b>	<b>T</b>	<b>T</b>	<b>T</b>	69	8	2ª parte	subseção b	Seção Principal	Parte I									
				70														
				71														
				72														
				73														
				74														
				75														
				76														
				77														
				78														
<b>T</b>	<b>T</b>	<b>T</b>	<b>T</b>	79	9	1ª parte	subseção b	Seção Principal	Parte I									
				80														
				81														
				82														
				83														
				84														
				85														
				86														
				87														
				88														
<b>T</b>	<b>T</b>	<b>T</b>	<b>T</b>	89	10	2ª parte	subseção b	Seção Principal	Parte I									
				90														
				91														
				92														
				93														
				94														
				95														
				96														
				97														
				98														

Exemplo 9 – eixo tonal quaternário associado ao quarto nível estrutural (Parte I -  
fragmento)

### **Considerações finais**

Acredito ter demonstrado neste artigo que o método de elaboração de esquemas gráficos desenvolvido para as análises das estruturas formal e harmônica da *Primeira Sinfonia de Câmara* de Schoenberg tornou-se uma ferramenta eficaz em vista da finalidade principal de sua criação, ou seja, uma maior clareza na apresentação dos dados, a despeito das complexidades inerentes da obra. Em especial, o sistema dos quatro eixos tonais (espinha dorsal de minha pesquisa de doutorado) contribui ainda para uma melhor compreensão da própria arquitetura formal do op.9, já que se ajusta precisamente à grade dos quatro níveis estruturais (estabelecidos no estudo desenvolvido em meu trabalho de mestrado). A conjunção de eixos e níveis permite-nos perceber um processo notável de organização composicional por parte de Schoenberg, enfatizando as múltiplas relações de correspondência existentes na obra entre a forma e a harmonia.

Embora tal ferramenta metodológica tenha sido criada especialmente para as necessidades particulares da *Sinfonia*, creio que as vantagens surgidas de seu emprego em ambos os trabalhos (i.e., as análises formal e harmônica) talvez permitam utilizá-la em outras obras cujas condições sejam semelhantes àsquelas do op.9 (i.e., tonalidade expandida e estrutura formal de grande complexidade), como é o caso das peças schoenberguianas que guardam com o op.9 uma relação diacrônica mais estreita: o primeiro e o segundo *Quartetos de Cordas* (op.7 e op.10, compostos, respectivamente, em 1905 e 1908).