

## Monotonalidade e tonalidade expandida: teorização e aplicação analítica em duas canções tonais de Schoenberg

*Monotonicity and Expanded Tonality:  
Theory and Analytical Application to Two of Schoenberg's Tonal Songs*

**Norton Dudeque**

*Universidade Federal do Paraná*

**Resumo:** Schoenberg normalmente é associado ao método dodecafônico, à música serial e atonal que revolucionou a música do século XX. Mas, com menos frequência, Schoenberg é visto como um teórico que propôs desenvolvimentos no entendimento da tonalidade tradicional. Um dos conceitos inovadores de Schoenberg é sua concepção acerca de monotonalidade, no qual, regiões tonais são sempre relacionadas a uma tonalidade central. Ademais, ao considerar a escala cromática como material referencial das regiões, Schoenberg abre para uma expansão da tonalidade. Assim, em um contexto tonal, a escala cromática, acordes vagueantes, escala de tons inteiros, acordes quartais, tonalidade suspensa (*schwebende Tonalität*) e flutuante podem ser utilizados gerando uma tonalidade expandida. Neste texto, apresenta-se uma teorização acerca de monotonalidade e tonalidade expandida e aplicadas em análises de duas canções de Schoenberg, *Traumleben* Op. 6, n. 1 e *Natur* Op. 8, n. 1.

**Palavras-chave:** Schoenberg. Tonalidade expandida. Monotonalidade. Teoria musical. Análise musical.

**Abstract:** Schoenberg is usually associated with the twelve-tone method, and to the serial and atonal music that revolutionized 20th-century music. However, Schoenberg is less frequently seen as a theorist who proposed developments in the understanding of traditional tonality. One of Schoenberg's innovative concepts is his concept of monotonicity, in which tonal regions are always related to a central tonality. Furthermore, by considering the chromatic scale as the reference material for the regions, Schoenberg opens up an



expansion of tonality. Thus, in a tonal context, the chromatic scale, vagrant chords, whole-tone scales, quartal chords, suspended tonality (*schwebende Tonalität*), and floating tonality can all be used generating an expanded tonality. This text presents a theorization about monotonicity and expanded tonality, and applied to analyses of two songs by Schoenberg, *Traumleben* Op. 6, n. 1 and *Natur* Op. 8, n. 1.

**Keywords:** Schoenberg. Expanded tonality. Monotonicity. Music theory. Music analysis.

\* \* \*

Schoenberg normalmente é associado ao método dodecafônico, à música serial e atonal que revolucionou a música da primeira metade do século XX. Mas, com menos frequência, Schoenberg é visto como um teórico que propôs desenvolvimentos no entendimento da tonalidade tradicional. Um destes conceitos é sua concepção acerca de monotonalidade, na qual, regiões tonais são sempre relacionadas à uma tonalidade central. Ademais, ao considerar a escala cromática como material referencial das regiões, Schoenberg abre para uma expansão da tonalidade. Assim, em um contexto tonal, a escala cromática, acordes vagueantes, escala de tons inteiros, acordes quartais, tonalidade suspensa (*schwebende Tonalität*) e flutuante podem ser utilizados. Estas e outras ampliações originam uma expansão tonal para o conceito tradicional de tonalidade que é substituído por um vocabulário e sintaxe de tonalidade expandida.

Se por um lado Schoenberg é revolucionário em vários aspectos da sua música e atividades teóricas, por outro é um tradicionalista, mas que aborda a tradição a fim de desenvolvê-la para suas necessidades composicionais e por meio de suas proposições teóricas. Por fim, a visão que se tem de Schoenberg como um revolucionário que abandonou o uso de tonalidade em favor da atonalidade e da dodecafonía torna-se mais precisa se o consideramos um compositor que construiu e ampliou criativamente o vocabulário e a sintaxe musical.

## 1. Sobre o sistema tonal

O sistema tonal, na perspectiva de Schoenberg, é originado a partir da natureza que significa, para ele, o fenômeno acústico natural da série harmônica,

que tem como elemento básico a nota musical (*Klang*) (Schoenberg 1978, p. 23) – sendo que este material não elaborado, pode ser organizado pelo artista para derivar os elementos básicos para uma construção/composição de obra musical tonal, ou seja, as escalas diatônica e cromática. Schoenberg examina o conceito de tonalidade argumentando que a sistematização destes elementos cria um sistema artificial intelectualizado pelo artista. Portanto, tonalidade, é o resultado de uma organização de elementos naturais e criada artificialmente pela mente do artista. É neste sentido que Schoenberg afirma: “A tonalidade tem sido revelada não como um postulado de condições naturais, mas sim como uma utilização de possibilidades naturais, é um produto da arte, um produto de uma técnica da arte” (Schoenberg 1975, p. 284)<sup>1</sup>.

Na sua argumentação, Schoenberg continua definindo que tonalidade não é um fato natural, mas simplesmente a exploração de sons musicais direcionados para a criação de um “efeito tonal”. Ele afirma que:

[...] não considero tonalidade uma lei natural nem um pré-requisito necessário para a efetividade artística. As leis pelas quais a tonalidade se concretiza são, portanto, ainda menos necessárias, elas são a mera e simples exploração das características naturais mais evidentes, elas não nos ensinam a essência da matéria, mas meramente objetivam a elaboração ordenada e mecânica de um sistema que torne possível dar aos pensamentos musicais uma aura de totalidade. (1978, p. 127–128)<sup>2</sup>

Por totalidade, Schoenberg entende a unidade que uma obra musical deve apresentar dentro de si mesma, como um todo orgânico. Seu objetivo no *Harmonielehre* não é o de ensinar ao aluno as leis naturais, mas sim, ensiná-lo a obter o “efeito da tonalidade” desenvolvendo sua habilidade para tal por meio de uma técnica.

Schoenberg define tonalidade como: “a arte de combinar notas em sucessões e harmonias ou sucessões de harmonias, em que a relação de todos os eventos a uma nota fundamental seja possível” (Schoenberg 1975, p. 275–276).

No entanto, não é uma sequência qualquer de harmonias ou acordes que caracterizará a tonalidade: “uma tríade sozinha é totalmente indefinida quanto

---

<sup>1</sup> Dahlhaus também considera que o fenômeno natural não tem um sentido musical e que na forma como é utilizado na teoria musical representa a natureza, mas é apropriado e manipulado tendo seu estado natural alterado (Cf. Dahlhaus 1987, p. 65).

<sup>2</sup> As citações do *Harmonielehre* são traduções minhas a partir da tradução para o inglês de Roy E. Carter (Schoenberg 1978).

ao seu significado harmônico; pode ser a tônica de uma tonalidade ou um dos graus de muitas outras” (Schoenberg 2004, p. 17), ou mesmo “uma única tríade pode pertencer a, no mínimo, três tonalidades maiores e a três menores” (Schoenberg 1975, p. 273) sendo, portanto, por si só um elemento incapaz de definir uma tonalidade ou um centro tonal se tomada isolada ou aleatoriamente. Se tomarmos como exemplo a sucessão de acordes de dominante e tônica, estes podem pertencer a quatro tonalidades distintas. O Ex. 1 mostra as diversas possibilidades das tríades pertencerem a várias tonalidades<sup>3</sup>:

Ex. 1	Ex. 2	Ex. 3	Ex. 4
C: V G: I D: IV a: VII e: III	C: V - I G: I - IV e: III - VI a: VII - III	C: I - VI G: IV - II a: III - I e: VI - IV	C: V - III G: I - VI D: IV - II a: VII - V e: III - I b: VI - IV

**Exemplo 1:** Funcionalidade harmônica de tríades em tonalidades diversas  
(fonte: Schoenberg 1975, *Style and Idea*, p. 273)

Schoenberg afirma que uma tonalidade não pode ser expressa ou fixada sem meios artísticos definidos pelo compositor. Na cadência, por exemplo, podem ser escolhidos acordes pertencentes a uma mesma tonalidade, mas a tônica é fortalecida por ser ouvida por último, porém, mesmo que uma obra contenha sucessivas cadências, a tonalidade pode ser constantemente desafiada por outras, como no caso das modulações, onde se sucedem cadências, sendo que a última ouvida é a que prevalece como a final ou tônica.

Schoenberg considera que:

<sup>3</sup> O exemplo de Schoenberg também ilustra a ideia de *Mehrdeutigkeit*, ou significado múltiplo dos acordes. A origem da ideia ocorre no tratado *Handbuch zur Harmonielehre* (1802) de George Vogler, onde o autor esclarece que “a doutrina do significado múltiplo determina de uma vez por todas, todos os casos possíveis nos quais qualquer harmonia igual é ouvida como diferente, ou diferentes harmonias são ouvidas como iguais” (1802, p. 6 in Saslaw; Walsh 1996, p. 215). Este ponto é enfatizado por Damschroder que argumenta que, por um lado, esta característica pode ser uma maneira direta de promover a troca de tonalidades (regiões), por outro, quando um acorde pode ser interpretado de diferentes maneiras a validade de uma análise pode ser questionada (Damschroder 2008, p. 155). Também vide Dudeque 2005, p. 80–84.

1. Toda tríade maior isolada pode expressar uma tonalidade por si.
2. Se nenhuma contradição for acrescentada [a esta tríade] ela pode ser tomada por um acorde de tônica.
3. Mas todo acorde que a sucede contesta a sensação por esta tonalidade e pleiteia outras.
4. Somente muito poucos tipos de sucessões de acordes permitem a concepção de que qualquer um dos acordes usados, principalmente o último, é o acorde fundamental da tonalidade.
5. Mas até mesmo esta designação é final se nada de contraditório a seguir.
6. Sem a aplicação de meios artísticos muito definidos uma tonalidade não pode ser inequivocadamente expressa. (Schoenberg 1975, p. 275)

Portanto, conclui-se que tonalidade não é algo inconsciente, e que não se trata de um efeito natural presente na música e, tampouco, é uma qualidade natural de um agrupamento qualquer de sons musicais. Assim, tonalidade é a arte de combinar determinadas notas e harmonias, em que todos os eventos de altura de uma obra se relacionam a uma nota fundamental. Schoenberg define que tonalidade:

é o estabelecimento de um tom como centro de referência e relação para todos os tons seguintes de uma peça. Isto pode ser alcançado equilibrando as forças centrífugas de alguns tons por meio de tendências centrípetas. Cada tom é um composto de vários tons – harmônicos e outros – que juntos constituem o som, a cor e a altura desse tom (Schoenberg 1992 [1945], p. 1).

Schoenberg ainda distingue duas funções para a tonalidade: 1. uma unificadora e 2. outra articuladora. A primeira, função unificadora da tonalidade, tem a qualidade de relacionar todos os eventos musicais, melódicos e harmônicos, a um centro, a uma única referência:

Ela tem sido sempre a referência de todos os resultados a um centro, a uma nota fundamental, a um ponto de emanção de tonalidade, que rende importante serviço ao compositor em matéria de forma. Todas as sucessões tonais, acordes e sucessões de acordes em uma peça, alcançam um sentido unificado através de sua relação com um centro tonal e também através de seus laços mútuos. (Schoenberg 1975, p. 277–278)

A segunda, função articuladora, tem a qualidade de separar partes contrastantes que são unidas e articuladas através da sua capacidade para estruturá-las, por exemplo, formas diversas, finais de frases e períodos. Tão importante quanto a função unificadora, a função articuladora utiliza os mesmos meios de maneira distinta. O que anteriormente unificava elementos, agora

limita e separa através do “grau de relacionamento [que] permite um distanciamento gradativo de partes individuais do centro tonal” (Schoenberg 1975, p. 278).

A tonalidade através destas funções pode definir os elementos musicais necessários para apresentar uma ideia musical coerente. São duas funções complementares que, se por um lado, unificam e combinam elementos, por outro, articulam e separam, criando a forma musical completa. Assim, o compositor e o ouvinte, através destas funções, podem perceber a obra tonal na sua totalidade. Ambas as funções formam uma característica da tonalidade, permitindo que se crie uma unidade de relações que farão a totalidade, o sentido orgânico, da obra musical tonal.

Em suma, Schoenberg distingue natureza de arte, ou seja, o modelo natural da série harmônica e o sistema tonal derivado dela. Assim, o sistema tonal e tonalidade são artificiais, pois entende-se que são o produto do intelecto. A tonalidade, portanto, é um efeito, uma possibilidade de organização no uso de todas as notas em uma obra musical de tal maneira que todas se relacionem a uma tônica, ou a um centro tonal, criando um sentido coerente de unidade na obra musical<sup>4</sup>. Isto é a sistematização representada pela monotonalidade.

---

<sup>4</sup> Rejeitar a base natural da tonalidade levou Schoenberg a envolver-se em uma polêmica. No ensaio “Tonality and Form”, em *Style and Idea*, ele se refere diretamente a um “grupo de compositores modernos” e refuta a ideia de que forma musical está relacionada somente à tonalidade (1975, p. 255). Em contrapartida, Schoenberg conclui que “já que a tonalidade não é condição imposta pela natureza, é sem sentido insistirmos em preservá-la por causa de uma lei natural” (1975, p. 284). Assim, a tonalidade é simplesmente um dos vários meios, ou sistemas, de composição musical. Ela serve para assegurar uma unidade à obra musical, portanto, é uma linguagem musical dentre várias outras. Depreende-se, pois, que Schoenberg justifica sua música não tonal pela ideia da tonalidade ser um sistema artificial de composição, e portanto um elemento que não deve ser perpetuado como uma lei natural. A compreensão de uma obra musical pode ser expressa não apenas pelo princípio da tonalidade mas também através de outros métodos composicionais, como o método dodecafônico: “Depois de muitas tentativas frustradas durante um período de doze anos, eu estabeleci as fundações para um novo procedimento de construção musical que parece ser apropriado para substituir aquelas diferenciações estruturais providas anteriormente pelas harmonias tonais. Eu chamei este procedimento de Método para compor com doze sons que são relacionados somente entre si” (1975, p. 218). Negando a base natural do princípio da tonalidade, Schoenberg justifica a fundamentação de sua própria técnica composicional, que oferece um meio para expressar na música coerência e unidade, antes expressa pela tonalidade. Assim, a noção de tonalidade não é mais natural que qualquer outro sistema de organização sonora e serve como uma apologia para a sua música “atonal”.

## 2. Monotonalidade

Tonalidade para Schoenberg não é uma condição essencial e natural da música. Pelo contrário, ele defende que é um produto artístico, é um efeito a ser alcançado pelo artista.

O efeito da tonalidade reside nisto: tudo o que ocorre na harmonia é acessível a partir da tônica, para que suas relações internas tenham coesão adequada; e uma peça musical assim construída tem a certeza, de antemão, de uma certa eficácia formal, quer seja ou não construída com a mesma lógica e coesão no que diz respeito às suas outras funções. (Schoenberg 1975, p. 261)

A expressão última do efeito tonal é representada pelo conceito de monotonalidade. Assim, esta ideia considera “que qualquer desvio da tônica ainda permanece na tonalidade, não importando se a sua relação com ela é direta ou indireta, próxima ou remota” (Schoenberg 2004, p. 37). Com a formulação da monotonalidade, todas as notas, diatônicas e cromáticas, que ocorrem em uma composição musical tonal, estão relacionadas a um único centro tonal. Mesmo digressões tonais que aparentemente são independentes de uma determinada região, estão relacionadas e subordinadas à tonalidade central: “Em outras palavras, há somente uma tonalidade em uma peça, e cada segmento, considerado antigamente outra tonalidade, é apenas uma região, um contraste harmônico interno à tonalidade original” (Schoenberg 2004, p. 37).

Nessa perspectiva, monotonalidade inclui modulação, que é considerada uma digressão tonal, ou seja, como uma região tonal:

A monotonalidade inclui modulação, ou seja, o movimento na direção de outro *modo* e, inclusive, seu estabelecimento. Mas ela considera tais desvios regiões da tonalidade, subordinadas ao poder central de uma tônica. Adquire-se, assim, a compreensão da unidade harmônica no interior de uma peça. (Schoenberg 2004, p. 37)

Conseqüentemente, modulação é considerada como subordinada à tônica, mas pode ser realizada se algumas condições necessárias forem satisfeitas. Modulação, isto é, a mudança do centro tonal, ocorre apenas depois que “uma tonalidade tenha sido definitivamente abandonada, e por um tempo considerável, e outra tonalidade tenha se estabelecido quer harmônica quer tematicamente” (Schoenberg 2004, p. 37). Por esta razão, Schoenberg argumenta que é mais apropriado falar “de uma mudança de uma *região* de uma tonalidade para outra *região* da mesma tonalidade, do que propriamente de modulação”

(Schoenberg 2001, p. 98). Schoenberg ainda ressalta que é importante diferenciar tonalidade expandida de modulação:

Por meio deste conceito [monotonalidade], será aguçada a distinção entre tonalidade enriquecida ou expandida e modulação. Se, como foi dito anteriormente, aparecem em uma peça, ou em um de seus segmentos, notas e progressões harmônicas que não são diatônicas, isto não tem de ser considerado uma modulação. Se, com o auxílio dos traços cadenciais, o movimento estabelece um dos graus como tônica, isto deve ser considerado uma mudança de região. Se o movimento fracassa em se estabelecer, isso deve ser considerado um caso de harmonia *vagueante*. (Schoenberg 2001, p. 98)

Uma comparação entre o conceito de “monotonalidade” de Schenker e o de Schoenberg pode ser esclarecedora. Schenker considerou as aparentes digressões de uma tonalidade como elaborações prolongadas da progressão diatônica fundamental que servem para prolongar a tríade de tônica (Lewis 1990, p. 17–18). Para Schenker:

A coerência do todo, garantida pela estrutura fundamental, revela o desenvolvimento de um único acorde em uma obra de arte. Assim, apenas a tonalidade deste acorde está presente, e tudo o mais que possamos considerar como tonalidade no nível de superfície só pode ser ilusório. Uma vez que o arpejo do baixo da estrutura fundamental também é transferido para as tonalidades ilusórias, esses acordes também representam graus harmônicos dentro das cadências recém-surgidas. (Schenker 1979, p. 112)

Assim como Schoenberg, Schenker não descartou modulação que “significa uma mudança completa” de uma tonalidade para outra. Ele também considerou que a nova tonalidade deve ser totalmente afirmada e que se deve evitar o retorno precoce ou inesperado da tônica original. Nesse sentido, Schenker também rejeita a ideia de “tonalidades simuladas cromaticamente”, que são desvios da tônica; isto é, elaborações de uma tonalidade estritamente diatônica (Schenker 1956, p. 321). Schenker entende monotonalidade como um prolongamento da tríade de tônica, enquanto, para Schoenberg, representa o prolongamento da região da tônica. A principal diferença entre as abordagens de Schoenberg e Schenker é que, para Schoenberg, a monotonalidade não considera apenas as progressões diatônicas como a fonte de todas as relações tonais<sup>5</sup>. De fato, para ele, todas as elaborações, diatônicas ou cromáticas, podem

---

<sup>5</sup> Wason, por sua vez, esclarece que: “A noção de tonicizações “localizadas”, todas controladas pela tônica, é de fato consistente com as ideias posteriores de Schenker. Curiosamente, não é consistente com a versão de “monotonalidade” de Schoenberg, onde há apenas uma tônica, e

criar relações tonais. Tal suposição explica a importância do princípio das notas comuns para Schoenberg. A coleção de notas diatônicas representa a tônica e o ponto referencial carrega, em seu conteúdo, os elementos relacionais da monotonalidade. Ademais, ao estabelecer a escala cromática “como base para o pensamento harmônico” (Schoenberg 1978, p. 271), como base dos eventos harmônicos e da tonalidade, Schoenberg abre a possibilidade de entendimento de monotonalidade como expandida e não limitada aos elementos tradicionais da tonalidade.

Portanto, e se visto dessa maneira, o conceito de monotonalidade de Schoenberg engloba os eventos tonais cromáticos em níveis de acordes localizados, regiões tonais e modulação. Esta noção ampla de monotonalidade, nos permite conjecturar que monotonalidade pode incluir elementos antes pensados como extrapolando a tonalidade tradicional, tais como formações de acordes não usuais (acordes quartais, por exemplo) e escalas distintas como a de tons inteiros, desde que presentes em um contexto tonal expandido. A definição de Leibowitz se aproxima deste entendimento, e vai além, argumentando que o princípio da monotonalidade não se limita apenas à harmonia tonal tradicional, mas também àquela expandida e, por fim, àquela consequente ruptura com o tonalismo. Ele escreve que

Schoenberg introduz o conceito de monotonalidade, ou seja, a ideia de que a ampliação das relações tonais leva à inclusão de todas as tonalidades em uma única tonalidade. A ideia de tonalidades que podem modular em uma peça é substituída pela ideia de regiões [tonais], próximas ou remotas conforme o caso, que, englobando todas as tonalidades possíveis que circundam um dado centro tonal, se agrupam em torno desse centro e se submetem inteiramente a sua hegemonia. Este processo fornece uma explicação completamente convincente da maneira como o sistema tonal, através do desenvolvimento de suas possibilidades mais extremas por meio da justaposição não mitigada das regiões tonais mais distantes, é finalmente

---

“dominantes secundárias” e outros acordes não diatônicos são concebidos como alterações cromáticas de acordes de grau escalar, em vez de dominantes aplicadas a tríades diatônicas estruturalmente superiores” (Wason 1985, p. 140). Wason conclui que a ideia de Schoenberg é apropriada para a música austro-germânica do final do século XIX e início do XX, enquanto, a ideia de Schenker é mais adequada para a linguagem musical dos séculos XVIII e início do XIX.

ultrapassado e metamorfoseado naquela “pantonalidade” que é a técnica dodecafônica. (Leibowitz 1979, p. 69, nota de rodapé 22)

Para Leibowitz, o desenvolvimento das possibilidades extremas através da justaposição das regiões tonais mais distantes é uma interpretação convincente do fato de que a tonalidade expandida origina a atonalidade. Aliás, esta também é a visão de Haimo que argumenta que o enriquecimento de uma tonalidade através da introdução de notas substitutas na forma de notas artificiais é um precursor da ideia de atonalidade. Na opinião dele, as cinco notas não diatônicas devem normalmente resolver, ser vistas como elaborações e estar relacionadas à escala diatônica. As cinco notas cromáticas são substituições funcionalmente equivalentes para qualquer uma das sete notas diatônicas da escala. As implicações desse procedimento adotado e justificado por Schoenberg aponta para a mudança da escala diatônica pela cromática como base referencial. Ou seja, todas as tonalidades têm a mesma coleção básica, a escala cromática (Haimo 1997, p. 76–80). A origem deste pensamento se encontra no conceito de substituição cunhado por Schoenberg<sup>6</sup>.

Estas considerações levantam a questão no entendimento do termo “pantonalidade” de Réti. O próprio Schoenberg se equivoca quando sugeriu que o termo pantonal (pantonalidade) fosse usado no lugar de atonal e que deveria designar o estilo musical, que é comumente conhecido como “atonalidade” e definido como “a relação de todos os tons entre si” (Schoenberg 1978, p. 432–433; e Schoenberg 1975, p. 284). A pantonalidade de Réti inclui recursos que não estão em conformidade com o estilo atonal de Schoenberg. Resumindo, a pantonalidade inclui a noção de diferentes tônicas representadas por linhas tônicas independentes que se fundem em uma unidade. Estes são definidos por Réti como tônicas móveis – um conceito que inclui a noção de centralidade tonal. A tonalidade expandida é definida como um estado onde várias tônicas exercem sua força gravitacional simultaneamente; tonalidade indefinida corresponde à noção de segmentos tonais dos quais a tônica não pode ser definida (as tônicas flutuam entre várias tonalidades). A tonalidade é entendida em dois tipos:

---

<sup>6</sup> Schoenberg explica substituição no *Harmonielehre*, esclarecendo que: “sempre que se altera (*alteriert*) uma nota, usa-se outra nota no lugar da diatônica. Isso aponta para a substituição, muitas vezes mencionada aqui, do maior e menor pela escala cromática” (Schoenberg 1978, p. 350 – nota de rodapé).

harmônica e melódica; e, finalmente, a atonalidade também está incluída na concepção de pantonalidade. Réti também dissertou sobre o estilo atonal de Schoenberg em um capítulo diferente em seu livro *Tonality, Atonality, Pantonality*, deixando claro que é uma concepção distinta daquela de Schoenberg (ver Réti 1958, p. 59–69).

A inclusão de acordes derivados da escala de tons inteiros e de acordes quartais no sistema terciário tonal como elementos de expansão da tonalidade é corroborada pela própria prática composicional de Schoenberg, na qual estas formações de acordes adquirem legitimidade e podem ser vistas como verdadeiros produtos da emancipação da dissonância e de uma tonalidade expandida. Schoenberg aborda estes acordes em um contexto tonal, tanto de maneira teórica quanto na sua prática composicional. Nos Exs. 326 e 327 do seu *Harmonielehre* (Schoenberg 1978, p. 397), Schoenberg relaciona acordes de tons inteiros como dominantes em diferentes inversões resolvendo em tríades maiores (Ex. 326), e no Ex. 327 ele mostra resoluções para vários tipos de tétrades. Nos Exs. 333 a 336 (p. 405–406), ele deriva acordes quartais como alterações de acordes do sistema terciário (tríades) (vide Ex. 333). Em outro exemplo (Ex. 334), ele atribui a um acorde quartal de 4 notas a função de dominante sendo sua derivação através de alterações de um acorde de sétima de dominante. E nos exemplos 335 e 336, Schoenberg apresenta conexões entre acordes quartais com tríades e tétrades tradicionais. Frisch (1993, p. 232–235) identifica estas conexões de acordes em várias passagens da *Kammersymphonie* Op. 9, corroborando a prática composicional de Schoenberg com sua proposição teórica.

Ao comentar sua *Kammersymphonie* Op. 9, Schoenberg afirma que as formações harmônicas quartais são consideradas sonoridades estruturais:

as quartas, surgindo de um impulso expressivo totalmente diferente (júbilo tempestuoso), moldam-se em um tema de trompa definido, espalham-se arquitetonicamente por toda a peça e colocam sua marca em tudo o que ocorre. Acontece assim que eles não aparecem aqui apenas como melodia ou como um efeito de acorde puramente impressionista; seu caráter permeia toda a estrutura harmônica e são acordes como todos os outros. (Schoenberg 1978, p. 403–404)

Esta afirmação claramente define estas sonoridades como legítimas. A análise de Berg mostrou com consistência que o quarto acorde do Op. 9 é um elemento temático, seja harmônico ou melódico. O tema cadencial que leva ao tema principal também é “construído na harmonia de tons inteiros que é

totalmente característica da harmonia desta *Kammersymphonie* como a harmonia baseada em quartas” (Berg 1993, p. 245–247). A progressão descreve o movimento de um acorde quartal de seis notas para um acorde de tons inteiros, resolvendo para Fá maior. Dale, por sua vez, observa que a progressão de  $Mi\flat - Mi\sharp - F\acute{a}\sharp$  (no segundo violino, voz interna da redução) produz a duplicação de  $Mi\sharp$ , que coloca “ênfase na nota principal de Fá maior”, a região napolitana, e que serve para enfatizar a função de dominante do acorde de tons inteiros (Dale 2000, p. 24). Na verdade, a influência dessas sonoridades iniciais é refletida no tema da trompa (c. 5–6) e no tema principal de tons inteiros no violoncelo (c. 9–11) (ver Ex. 2)<sup>7</sup>.

**Exemplo 2:** Redução de Schoenberg, *Kammersymphonie* Op. 9, c. 1–6, c. 9–11

A preocupação de Schoenberg em relacionar estes acordes com um contexto tonal também é sugerida em uma peça para piano inacabada e datada de 1925<sup>8</sup>. A obra esboçada apresenta um contexto tonal expandido em que

<sup>7</sup> Almada explora as relações de expansão da tonalidade elaborando sobre a escala de tons inteiros e acordes quartais. Para ele “os principais responsáveis pela expansão tonal que se desenvolve na *Sinfonia de Câmara* são justamente os dois elementos de origem não-tonal acima citados: a escala de tons inteiros e o hexacorde quartal. É interessante constatar que, a despeito do fato de que, em certos pontos, a presença concentrada de tais elementos faz surgir verdadeiros territórios desvinculados de quaisquer referências a um centro, seu uso está primordialmente a serviço da funcionalidade tonal. Com tal propósito, existem na obra dois tipos de aplicação bem definidos, um deles cadencial e o outro mais generalizado” (Almada 2009, p. 56–57).

<sup>8</sup> Vide Schoenberg, Arnold. *Complete works*. Reinhold Brinkmann (Ed.). Serie II. Klavier und Orgelmusik. Band 4, Reihe B, n. 12. Fragment eines Klavierstücks (1925). Mainz: Schott Music, 1966.

acordes quartais são usados dentro de encerramentos cadenciais. Esses segmentos são ilustrados no Ex. 3. O primeiro, c. 17–19, relaciona essas harmonias quartais em Sol maior/menor, enquanto a segunda passagem, c. 21–22, fornece o fechamento formal da primeira seção na dominante. No c. 21, a harmonia quartal de sete notas prepara para o encerramento na dominante. A seção subsequente contrastante em Si maior também prioriza acordes quartais.

17 18 19

Sol: maior  
menor

21 22

F#-Si-Mib-  
Lá-Ré-Sol-Dó

Sol: maior  
menor V V V

**Exemplo 3:** Excerto de Schoenberg, *Fragment eines Klavierstücks* (1925), c. 17–19; c. 21–22

Esses dois elementos, a escala de tons inteiros e os acordes quartais, e sua inclusão dentro do sistema triádico tonal são exemplos da tendência tradicionalista e conservadora do pensamento teórico de Schoenberg (Phipps 1984, p. 45). Mas, seu uso dentro da tonalidade contribui para a ampliação das possibilidades e expressão tonais.

Uma das principais consequências do princípio da monotonalidade é a compreensão da tonalidade como um sistema completamente inclusivo, ou seja, uma tonalidade expandida. Em última análise, a principal implicação da expansão da tonalidade foi o abandono da sintaxe tonal tradicional, o alargamento progressivo das relações tonais, o abandono do dualismo consonância-dissonância, o uso da escala cromática como fonte de eventos harmônicos e a inclusão no sistema de novas construções de acordes, como os de tons inteiros e acordes quartais. Tudo contribuindo para o alargamento extremo da sintaxe musical e o eventual abandono do princípio da monotonalidade (e tonalidade).

### 3. O que forma a noção de tonalidade de Schoenberg?

A partir da discussão acima, elencamos de forma resumida os elementos atuantes para que o artista atinja o efeito (e a expressão) da tonalidade. Tais conceitos são apresentados abaixo com breves definições e com o intuito de esclarecer a sistemática de apresentação tonal<sup>9</sup>.

---

#### 1. Progressão das fundamentais (de acordes).

Estas governam as notas geradoras de acordes com as conexões entre si. A progressão das fundamentais é o movimento de uma fundamental para outra fundamental. Tal movimento produz mudanças estruturais na harmonia e no seu significado funcional (Schoenberg 1942, p. 13).

#### 2. Substituição

é a introdução de notas cromáticas no lugar das diatônicas. Substituição cria acordes alterados (ou transformados); Estes são indicados pela cifra de algarismo romano com um traço (H).

#### 3. Intercambiamento maior/menor

Uma dominante pode introduzir uma tríade maior ou menor e pode ser a dominante de uma região maior ou menor. Na atratividade da dominante baseia-se a intercambialidade entre maior e menor (Schoenberg 1969, p. 51). Na música clássica, o maior e o menor são frequentemente permutáveis sem grandes explicações; uma passagem em menor segue-se a outra em maior, sem qualquer elemento harmônico de conexão (Schoenberg 2004, p. 74).

#### 4. Função múltipla e acordes vagueantes

Se a harmonia não se estabelece em uma tonalidade definida, mas utiliza acordes que, pelo seu significado múltiplo, podem ser entendidos como pertencentes a várias tonalidades, deve-se falar em harmonia vagueante (Schoenberg 1942, p. 14).

#### 5. Cadência (vide a seguir)

#### 6. Cadência enriquecida

Exemplos que terminam na mesma tonalidade em que começaram podem ser vistos como cadências enriquecidas, mesmo que já tenham percorrido várias regiões. Exemplos que não retornam à tonalidade inicial são modulações (Schoenberg 2004, p. 46).

Cadências enriquecidas são principalmente cadências que possuem acordes diatônicos e/ou transformados que são introduzidos cromaticamente na estrutura cadencial. Estas substituições de acordes não promovem movimento tonal para outra região. Assim, o padrão cadencial básico de I – IV (II) – V – I pode ser ampliado e enriquecido com a

---

<sup>9</sup> Para uma discussão sobre os procedimentos para expressão de harmonia tonal, vide Dudeque 2005, Capítulo 3, *A Contribution towards a Systematic Presentation of Tonal Harmony*, p. 70–131.

introdução de outros graus. Por exemplo, I – III – VI – II – V – I; ou I– I –IV– ~~III~~ –VI– ~~II~~ –V–I.  
(ND)

### 7. Progressão

A *progressão* tem a função de estabelecer ou contradizer uma tonalidade. A combinação dos acordes que formam uma progressão depende do seu objetivo, ou seja, se sua função é estabelecimento, modulação, transição, contraste ou reafirmação (Schoenberg 2004, p. 17).

### 8. Sucessão

Uma *sucessão [sequência]* não tem objetivo: [...] Uma *sucessão [sequência]* de acordes pode ser afuncional, nem expressando inequivocadamente uma tonalidade, nem requerendo uma continuação clara (Schoenberg 2004, p. 17).

### 9. Regiões (vide a seguir)

#### 10. Regiões intermediárias

As modulações, mesmo nas pequenas formas, em geral conduzem a um segmento, seção, ou mais, em que uma *região* da tonalidade se torna estabelecida. Após algum tempo, estas regiões são normalmente abandonadas e dão lugar a outras regiões ou a um retorno à tônica. Por esta razão são chamadas *regiões intermediárias* (Schoenberg 2001, p. 165).

#### 11. Monotonalidade (vide acima)

#### 12. Tonalidade expandida

Compreende relações tonais próximas ou distantes, diatônicas e cromáticas e inclui recursos tonais tais como escala de tons inteiros, acordes por tons inteiros e acordes quartais.

#### 13. Tonalidade flutuante

Uma peça também pode ser-nos inteligível quando a relação com o fundamental não é tratada como básica; pode ser inteligível mesmo quando a tonalidade é mantida, por assim dizer, flexível, flutuante (*schwebende*) (Schoenberg 1978, p. 128).

#### 14. Tonalidade suspensa

O aspecto puramente harmônico envolverá o uso quase exclusivo de acordes vagueantes explícitos [...]. Ali, com certeza, em qualquer momento específico, uma tonalidade pode ser expressa inequivocamente, mas com suporte tão frágil que pode ser sobreposta por outra (tonalidade) a qualquer momento (Schoenberg 1978, p. 384).

---

## 4. Regiões tonais e suas relações

Essencial para o funcionamento da monotonalidade é o conceito de região tonal, que fortalece e esclarece o princípio da monotonalidade. Pela diferenciação alcançada entre tonalidade enriquecida e modulação, é reforçado o significado de uma tonalidade central única em toda a obra tonal e suas relações com as

regiões dentro da mesma obra (função unificadora)<sup>10</sup>. Schoenberg entende que uma tonalidade pode englobar todas as doze notas cromáticas, estas são agrupadas e organizadas dentro de coleções de notas chamadas regiões. Estas são consideradas como segmentos tonais que fazem parte de uma tonalidade central e única da obra (função articuladora)<sup>11</sup>. Estes segmentos tonais são alcançados e realizados através do processo de substituição e as notas substitutas são relacionadas com a tonalidade central: “alterações [substitutas] derivam da relação de uma tonalidade com certos segmentos seus que são tratados como se fossem tonalidades independentes: as regiões” (Schoenberg 2004, p. 37).

Para descrever estas relações, Schoenberg elaborou um quadro onde as tonalidades são relacionadas entre si através de nomes que descrevem sua função em relação a uma tônica<sup>12</sup>. Assim, as relações entre regiões tonais são

<sup>10</sup> Schoenberg esclarece que introduziu “o termo *região* para estabelecer e fortalecer o princípio da *monotonalidade*, que almeja a apreensão unificada do movimento harmônico dentro de uma peça musical” (2001, p. 98, rodapé).

<sup>11</sup> Nogueira aponta para a influência de Riemann no que concerne a relação de uma tônica central para a obra inteira (Cf. Nogueira 1994, p. 31). No entanto, Schoenberg reconhece que à primeira vista pode parecer que tenha “uma certa semelhança à notação funcional de Riemann, mas evita-se seu erro, revelado principalmente na redução drástica a três funções. Esta redução não esclarece nada e não ensina nada...mas ao contrário, ela se confina em provar a exequibilidade do sistema. Talvez Riemann tenha percebido isto, porque no seu *Lexicon* ele afirma que todas as modulações em um movimento permanecem sob a influência da tonalidade principal. Provavelmente ele pudesse ter aperfeiçoado seu sistema, tivesse ele se baseado no meu princípio da monotonalidade” (Cf. Schoenberg 1995, p. 331).

<sup>12</sup> Nesta tabela, observa-se mais uma vez que Schoenberg toma como modelo as relações tonais propostas por Riemann e as reelabora apresentando uma evolução no conceito destas relações. Schoenberg cita as funções de Riemann em um esboço inicial para o Quadro de Regiões. Aqui fazemos uma pequena equivalência entre as funções principais e secundárias utilizadas por Riemann e Schoenberg. Na primeira coluna, encontram-se as funções citadas por Schoenberg, na segunda, as indicações iniciais das funções de Schoenberg e, na terceira, a forma definitiva como aparece no Quadro de Regiões:

<i>Riemann</i>	<i>Schoenberg</i>	<i>Forma definitiva</i>
T	T (I)	T
D	D (V)	D
SD (S)	SD (IV)	SD
aM (Dp)	aM (III)	m
eM (Tp)	eM (VI)	sm
ST (Sp)	ST	dor

Para a ilustração original, confira em Schoenberg 1995, p. 340–341.

estabelecidas através de dois símbolos (abreviações do nome completo da região), o segundo indica a relação com a tônica e o primeiro a relação com a região indicada pelo segundo. Utiliza-se letras minúsculas para tonalidades menores e maiúsculas para maiores. Exemplificando, MM, representa a mediante maior da mediante maior, que em Dó maior indica a região de Sol# maior. Mm<sub>b</sub>, representa a mediante maior da mediante bemol menor, que em Dó maior indica a região de Sol<sub>b</sub> maior. O relacionamento entre as regiões tonais está estruturado no quadro da seguinte forma: verticalmente, as tonalidades se relacionam por quintas (círculo das quintas no sentido horário e anti-horário) e, horizontalmente, as relações alternam-se entre homônimas maior/menor e relativas maiores/menores, além de terem relacionamentos de mediante nas regiões mais distantes. O distanciamento entre as regiões parte da cruz central, onde estão as regiões com relacionamento mais próximo, para as colunas adjacentes<sup>13</sup>.

A classificação proposta por Schoenberg se preocupa em mostrar as forças de atração entre harmonias classificadas de acordo com um princípio de notas comuns. Este princípio se ocupa da relação entre regiões tonais em vez da relação de notas comuns entre tríades onde somente três notas de uma região são selecionadas<sup>14</sup>. Exemplifica-se este princípio na primeira classificação, regiões *Próximas e Diretas*, que apresentam entre cinco e seis notas em comum. Por exemplo, considerando a região tonal de Dó maior como T e composta pelas notas Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si; e a região da D (Sol maior) composta de Sol, Lá, Si, Dó, Ré, Mi, Fá#; encontra-se seis notas em comum entre estas duas regiões tonais. Estas notas estabelecem o relacionamento que permite a classificação de Schoenberg.

Para o modo maior, as regiões têm a seguinte classificação: I. *Próximas e Diretas*; II. *Indiretas mas Próximas*; III. *Indiretas*; IV. *Indiretas e Remotas*; V. *Distantes*. Para o primeiro tipo, *Próximas e Diretas*, estão as regiões que têm cinco ou seis notas em comum com a tônica (D, SD, sm e m). No segundo tipo, *Indiretas mas*

---

<sup>13</sup> David Lewin chama a atenção para o aspecto visual, o *design*, do Quadro de Regiões: “podemos ver que no aspecto visual da ‘Quadro de Regiões’ de Schoenberg no *The Structural Functions of Harmony*, a ‘tônica’ é concebida como um fulcro sobre o qual tudo mais se equilibra. Na verdade, o termo grandemente usado ‘centro tonal’ implicitamente sugere esta noção [ideia]” (Lewin 1968, p. 3).

<sup>14</sup> Cf. Dunsby; Whitall 1988, p. 78–79.

*Próximas* apresentam três ou quatro notas em comum com a tônica, e também são relacionadas através de uma dominante e tônica em comum com as regiões próximas e diretas (t, sd, v, SM e M) e na segunda estão as regiões que são relacionadas através de transposição proporcional (M<sub>b</sub> e SM<sub>b</sub>). No terceiro tipo, estão as regiões *Indiretas* que apresentam um número de notas comuns com a tônica reduzido (m<sub>b</sub>, sm<sub>b</sub>, MM, mM, SMsm<sub>b</sub> e smsm<sub>b</sub>). Estas podem ser melhor entendidas se enarmonizadas, por exemplo, SMsm<sub>b</sub> (Submediante maior da submediante bemol menor), isto é, Fá<sub>b</sub> maior, que enarmonicamente soaria Mi maior, portanto a região M (pertencente ao segundo tipo). No quarto tipo, estão as regiões *Indiretas e Remotas*. Neste tipo, estão as regiões da dor, Np, S/T, M<sub>b</sub>D e m<sub>b</sub>v. Estas regiões se relacionam com a tônica através de derivações da região da subdominante. Por exemplo, dor é a smSD (submediante menor da subdominante), em Dó maior, a região de Ré menor<sup>15</sup>; Np é a SMsd (submediante maior da subdominante menor), em Dó maior, Ré<sub>b</sub> maior; S/T é SMSD (submediante maior da subdominante) – Ré maior; M<sub>b</sub>D é a SDSD (subdominante da subdominante) – Si<sub>b</sub> maior; e m<sub>b</sub>v é a sdsd (subdominante menor da subdominante menor) – Si<sub>b</sub> menor. No quinto tipo, estão todas as demais regiões *Remotas*<sup>16</sup>.

No modo menor, Schoenberg classifica as regiões da seguinte maneira: I. *Próximas*: M, T, v, sd; II. *Indiretas mas Próximas*: D, SM; III. *Indiretas*: m, sm, SD; IV. *Indiretas e Remotas*: sm<sub>#</sub>, SM<sub>#</sub>, m<sub>#</sub>, M<sub>#</sub>, subT, subt, Np; V. *Distantes*: todas as outras regiões. O modo menor natural apresenta uma classificação distinta pelas suas características. Segundo Schoenberg, o modo menor não mantém um controle sobre suas regiões como ocorre com o modo maior, que tem na sua tônica uma dominante em potencial. O V grau natural do modo menor não é uma dominante, esta adquire o caráter de uma dominante funcional somente com a introdução de notas substitutas, contribuindo com esta característica para

<sup>15</sup> Aqui Schoenberg parece não considerar as notas comuns da região dor com a T. Entre estas regiões existem seis notas em comum (se for considerada a região dor natural ou suas formas ascendente ou descendente com os 6º e 7º graus alterados ou não). Mas parece que Schoenberg dá mais importância ao fato desta região ser relacionada com a T através da SD tornando o seu relacionamento Indireto e Remoto.

<sup>16</sup> Estas são a SMM, smM, MSM, mSM, SMSM, smSM, MS/T, mS/T, SMS/T, smS/T, Mm<sub>b</sub>v, mm<sub>b</sub>v, SMm<sub>b</sub>v, smm<sub>b</sub>v, Mm<sub>b</sub>, mm<sub>b</sub>, SMm<sub>b</sub>, smm<sub>b</sub>, Msm<sub>b</sub>, msm<sub>b</sub>.

a sua própria desestabilização. Também não existe a região dórica (dor) por ser esta uma tríade diminuta<sup>17</sup>. A região do VII grau, ou subT, frequentemente funciona como uma dominante da medianta maior (M), reforçando a tendência natural do modo menor para uma modulação à relativa maior. Já a forma ascendente da escala menor apresenta uma dominante funcional e uma subdominante maior.

As regiões *próximas* são as relacionadas com a tônica pela sua semelhança no conteúdo sonoro, em Lá menor: a região da M (Dó maior) tem o mesmo conteúdo da escala menor natural, a região de v (Mi menor) é um quinto grau menor na forma descendente da escala e apresenta seis notas comuns com a escala natural. O mesmo acontece com a região da sd. Ainda o relacionamento derivado da forma ascendente da escala produz uma dominante funcional (D) e uma subdominante maior (SD) que é classificada como distante no modo menor. Portanto, estas regiões (t, T, M, M<sub>b</sub>, D e SD) apresentam entre si um relacionamento de relativas, homônimas maior/menor e como dominante e subdominante. A derivação das regiões *Indiretas* (primeira coluna) se dá através das regiões classificadas como *Próximas* (M, T, sd) e *Indiretas mas Próximas* (D, SM).

Resumindo, a relação tonal entre regiões, tanto do modo maior quando do menor, são dependentes de notas comuns entre as regiões envolvidas, ou seja, quanto maior o número de notas em comum maior a proximidade entre as regiões. Naturalmente, as notas em comum são consideradas como as notas diatônicas de uma região, mas uma região pode também, através de substituição, conter notas cromáticas. Cabe também observar que algumas das classificações propostas por Schoenberg não representam de maneira clara algum tipo de relacionamento tonal. Por exemplo, em Dó maior, a SMsm<sub>b</sub> (Submediante maior da submediante bemol menor), ou enarmonicamente Fá<sub>b</sub> maior, é Mi maior. Isso mostra, por vezes, a complicada e não prática classificação proposta. Mas se considerarmos as relações mais comuns, ou mais próximas da tônica, serão válidas. Na representação do Quadro de Regiões a seguir, encontra-se a ilustração original de Schoenberg, seguida do quadro com as respectivas tonalidades (Fig. 1a e 1b).

---

<sup>17</sup> Neff deduz a região **dor** no seu Quadro de Regiões em Menor ampliado (Cf. Neff 1993, p. 417).

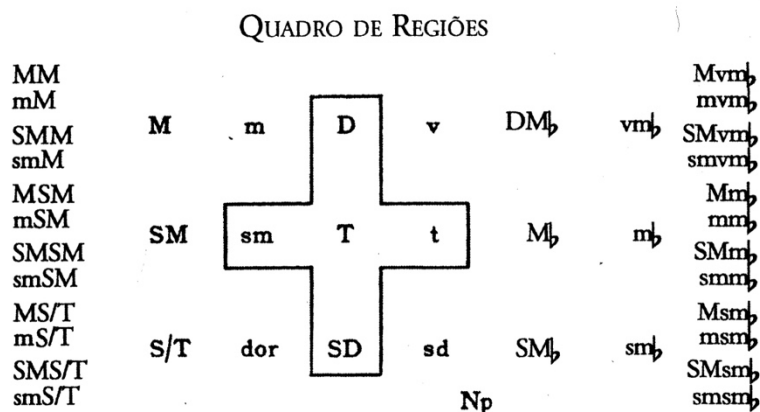


Figura 1a: Quadro de regiões, Schoenberg, *Funções Estruturais da Harmonia*, p. 38

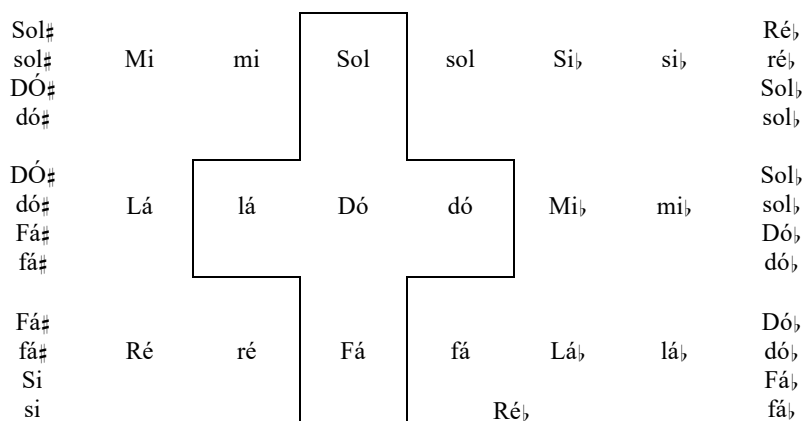


Figura 1b: Quadro de regiões adaptado para a tonalidade de Dó maior

## 5. Sobre a estratificação da tonalidade

Na perspectiva de Schoenberg, a estrutura tonal parece ser organizada de forma estratificada. Esses diferentes níveis não apresentam uma disposição hierárquica, ou seja, não há nenhum elemento que possa ser suprimido da estrutura tonal. Portanto, os níveis tonais de Schoenberg diferem daqueles de Schenker, que considerava a tonalidade construída por camadas, algumas das quais podem ser suprimidas para fornecer uma imagem clara do processo como um todo. Para Schoenberg, porém, não existe elemento excludente e nenhum dos diferentes níveis pode ser suprimido da estrutura tonal. Para ele, a estrutura

tonal não pode ser reduzida a uma estrutura fundamental (*Ursatz*), como na teoria de Schenker. No entanto, parece plausível supor que a estrutura tonal apresente uma organização estratificada para Schoenberg, cada nível com sua importância dentro do todo.

Evidências para esta suposição são encontradas na classificação proposta para sucessões de acordes que aparece em um rascunho para *Structural Functions of Harmony*<sup>18</sup>. No texto, Schoenberg classificou as harmonias como intransitivas e transitivas. Para as primeiras, incluiu sucessões de acordes; e para as segundas, ele incluiu progressões que levam a um objetivo tonal. De acordo com essa classificação, a harmonia pode ser:

- 
1. Mero intercâmbio de duas ou mais harmonias; (INTRANSITIVO)
  2. Uma sucessão de graus que não exigem uma (continuação) (combinação) especial;
  3. Uma progressão; uma sucessão que leva a um objetivo, ou pelo menos começa a levar a ele (modulação - cadência) (TRANSITIVO);
  4. Uma cadência; arranjo especial;
  5. Uma modulação.
- 

Na perspectiva de uma organização estratificada, cada elemento formador tem sua importância, apesar de todos estarem inter-relacionados. No nível da condução de vozes, a conexão entre as notas é realizada. O nível das conexões dos acordes depende da conexão entre as fundamentais dos acordes. As conexões de acordes podem ser distinguidas entre sucessões e progressões. A cadência representa uma base ideal, que pode ser enriquecida por acordes cromáticos ou transformados funcionando como acordes acrescentados, seja como harmonias vizinhas (bordaduras) ou de passagem.

Ao nível de regiões, existem dois tipos distintos: regiões intermediárias e regiões propriamente ditas. As primeiras são áreas tonais de passagem que funcionam conectando segmentos tonais ou prolongando a duração de outra região. As regiões são áreas tonais definitivas estabelecidas ao longo de um determinado período. Nesta última perspectiva, quando se consideram as relações de região, cada acorde individual adquire importância e torna-se essencial na classificação de suas relações. Os exemplos discutidos por

---

<sup>18</sup> O rascunho encontra-se no Arnold Schoenberg Center, em Vienna, Caixa de rascunhos para *Structural Functions of Harmony*, pasta 3, p. 170.

Schoenberg em *Structural Functions of Harmony*, deste ponto de vista, podem parecer ininteligíveis, uma vez que todos os acordes são considerados relevantes para as diversas relações tonais. Esta rede de relações tonais parece contradizer e invalidar o próprio princípio da monotonalidade. Ela simplesmente coloca em risco a noção de uma tonalidade predominante ao produzir vários desvios tonais. Porém, quando visto sob a perspectiva de sucessão, progressão, cadência (diatônica), cadência enriquecida, regiões e regiões intermediárias, o conceito de monotonalidade torna-se mais claro e forte. A distinção entre áreas tonais mais ou menos definidas fornece a explicação para as funções estruturais das regiões. Estas implicam em uma hierarquia entre diferentes tipos de regiões e estabelecem categorias de região distintas que caracterizam a função articuladora, e que se tornam essenciais para a compreensão da monotonalidade de Schoenberg. Finalmente, a relação global funciona ao nível da monotonalidade, à qual se relacionam todos os outros estratos, caracterizando a função unificadora.

Concluindo, os níveis tonais de Schoenberg podem muito bem ser entendidos como um processo que toma um elemento como ponto de partida para a construção de todo um sistema. Por fim, uma possível tabela de estratificação é apresentada a seguir:

---

*Condução melódica* | Fornece a conexão nota a nota (lei do caminho mais curto, substituição quase diatônica ou cromática).

*Progressões das fundamentais* | Definem a conexão de acorde para acorde.

*Sucessão* | Não promove movimento tonal.

*Progressão* | Promove movimento tonal em direção a um objetivo.

*Cadências* | Este estrato inclui cadências enriquecidas. (A posição dos acordes que definem o tom (I – IV (II) – V – I) é essencial)

*Regiões intermediárias* | áreas tonais passageiras, eles conectam diferentes regiões.

*Regiões* | Áreas tonais definidas, expressam uma “tonalidade”.

*Monotonalidade* | Todos os elementos tonais se referem a ela.

---

Em última análise, monotonalidade é vista como uma tonalidade expandida e, podendo incluir relações tonais as mais diversas, próximas ou distantes, cromatismo, formações de acordes distintas, como os acordes de tons inteiros e acordes quartais. Eventualmente, o princípio da monotonalidade, pode ser abandonado em favor de noções que suprimem o sentido de uma tônica

central. Estes, juntamente com tonalidade suspensa e tonalidade flutuante, representam o estágio final para o eventual abandono da tonalidade.

No que tange a validade do princípio da monotonalidade de Schoenberg (e de Schenker também), cabe questionar até que ponto a percepção de uma tônica inicial irá perdurar ao longo da obra e até o seu final, em especial se for uma obra de longa duração. Aliás, este é um dos questionamentos postos por Rings (2019, p. 110), e também cabe lembrar que várias obras iniciam em uma tonalidade e terminam em outra. Cook, por sua vez, tentou esclarecer como percebemos estas diferentes características de obras tonais em seu experimento “The Perception of Large-Scale Tonal Closure” (1987) que atesta uma resposta fraca na percepção dos participantes em relação aos encerramentos tonais iguais. Também, em *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality* (1996), vários autores propõem alternativas para a monotonalidade na música do séc. XIX. Mas, em outro ponto de vista, monotonalidade preserva a centralidade funcional da tônica e todos os desvios desta são relacionados como regiões. A organização dos quadros de regiões disposta por Schoenberg e comentada acima, mostra as tonalidades relacionadas por quintas ascendentes e descendentes na vertical, e por terças (mediantes e submediantes) e homônimas na horizontal, o que nos remete à prática harmônica comum no século XIX, ou seja, àquela de relacionar tonalidades à distância de terça. Kopp propõe que este espaço tonal cromático seja entendido como tendo requisito em nota(s) comum(s) em qualquer relação cromática direta. Assim, na tabela que Kopp apresenta (2002, p. 2), a partir de uma tônica em Dó maior, as tríades relativa e mediante, de Lá menor e Mi menor, apresentam duas notas em comum; as medianas cromáticas de Mi<sub>b</sub> maior, Mi maior, Lá<sub>b</sub> maior e Lá maior apresentam uma nota em comum; as dominantes e suas homônimas, Fá maior e Fá menor, Sol maior e Sol menor, apresentam uma nota comum; a tonalidade homônima da tônica, Dó menor, apresenta duas notas em comum; e a tonalidade derivada por semitom, Dó<sub>♯</sub> menor, uma nota em comum. Além disso, a prática (ou norma) clássica de progressões harmônicas regidas por encadeamentos à distância de quinta é substituída pelas progressões harmônicas à distância de terça, ou mediânticas, como uma prática comum na composição musical durante o século XIX.

## 6. *Traumleben*, Op. 6, n. 1 para voz e piano, e *Natur*, Op. 8, n. 1

Nas duas obras selecionadas para comentários analíticos, as canções *Traumleben* Op. 6, n. 1 para voz e piano, e *Natur* Op. 8 n. 1 para voz e orquestra, uma característica sobressai: a relação entre a região da tônica (T) e a da Napolitana (Np), que apresentam duas notas em comum e classificadas como *Indiretas e Remotas*. Em outra versão do Quadro de regiões (Fig. 2a), Schoenberg colore as regiões que são relacionadas, por exemplo, a tônica maior (T), tônica menor (t) e submediante (sm); a tônica menor (t), Mediante maior (M) e mediante menor (m) etc. Chama a atenção, a marcação da tônica maior (Dó maior), subdominante maior e menor (SD e sd) (Fá maior e Fá menor) e a napolitana (Ré, maior), que, assim, é entendida como derivada da subdominante menor (o VI da sd). A região da napolitana parece ser cara a Schoenberg, pois ele explora essa região em várias obras, por exemplo, nas duas canções analisadas a seguir, em *Verklärte Nacht* Op. 4, *Gurrelieder*, no movimento lento do primeiro quarteto de cordas Op. 7, *Kammersymphonie* Op. 9. Na *Kammersymphonie* e nas duas canções abordadas, há também a mesma relação de tonalidade, Mi maior (T) e Fá maior (Np). Na Fig. 2a é apresentada o quadro de regiões de Schoenberg, versão colorida, e na Fig. 2b o quadro de regiões com a tônica de Mi maior.

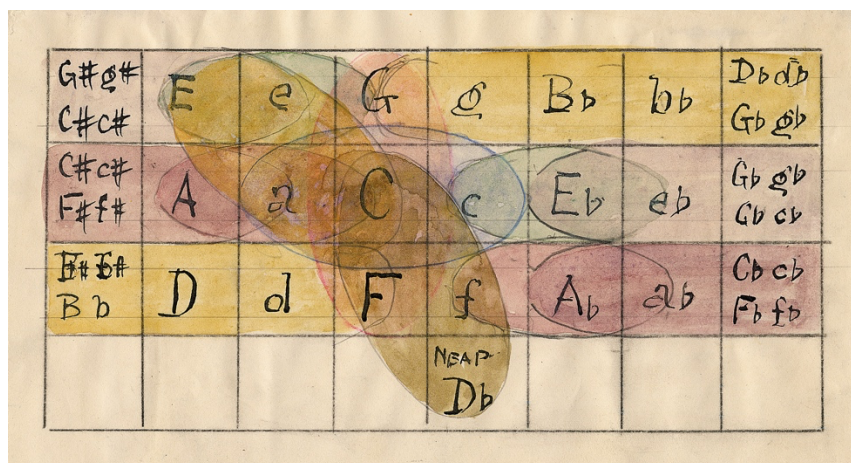


Figura 2a: Schoenberg, Quadro de regiões com cores  
(fonte: <<https://archive.schoenberg.at/resources/pages/home.php>>)

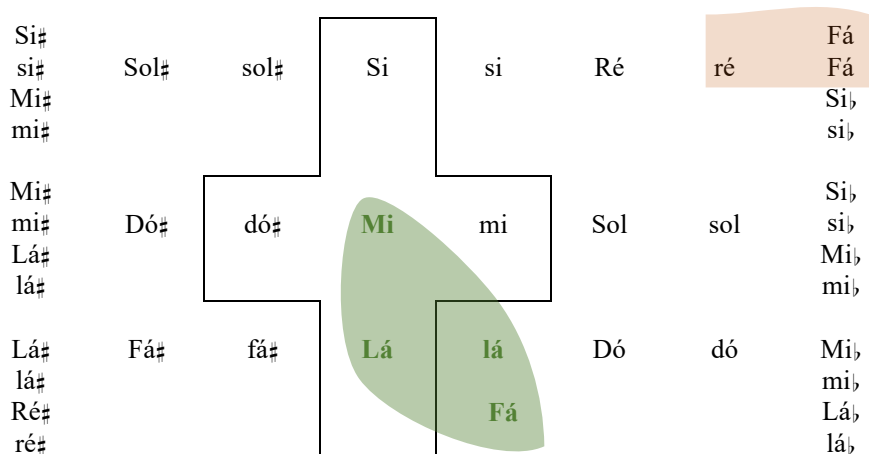


Figura 2b: Quadro de regiões em Mi maior

### 6.1. Traumleben, Op. 6, nº 1

Esta canção foi composta em 1903 com texto de Julius Hart (1859–1930). A poesia original de Hart, *Ich wandle wie im Traume*<sup>19</sup>, contém 8 versos, sendo que Schoenberg selecionou somente os de número 6 a 8, como segue:

Um meinen Nacken schlingt sich Ein blütenweißer Arm, Es ruht auf meinem Munde Ein Frühling jung und warm.	Envolve meu pescoço Um braço suave como uma flor, Ele descansa na minha boca Uma primavera jovem e quente.
Ich wandle wie im Traume, Als wär mein Aug' verhüllt, - Du hast mit deiner Liebe All' meine Welt erfüllt.	Eu ando como se estivesse em um sonho, Como se meus olhos estivessem cobertos, - Você tem com seu amor Todo o meu mundo preenchido.
Die Welt scheint ganz gestorben, Wir beide nur allein, Von Nachtigall'n umklungen Im blühenden Rosenhain...	O mundo parece completamente morto, Nós dois apenas descansamos sozinhos, Cercado por Rouxinóis No roseiral em flor...

<sup>19</sup> Julius Hart, *Triumph des Lebens*. Florença e Leipzig: Eugen Diederichs, 1898, p. 156–157. In *Insel der Seligen*.

A canção apresenta uma proposição tonal de relacionar duas regiões tonais, T e Np, que são classificadas como indiretas e remotas, através de um trabalho de organização tonal como tonalidade flutuante.

No exemplo de *Traumleben* Op. 6, n.º 1, a frase inicial (Ex. 4a, c. 1–4) é formalmente definida pela cadência V<sup>9</sup>-I em Mi maior e os acordes de passagem nos c. 1 e 2 são uma elaboração do acorde de dominante incompleto no c. 1, eles caracterizam uma progressão que completa o movimento harmônico até a I (T)<sup>20</sup>. A segunda frase (Ex. 4b, c. 5–9) enfatiza a importância da posição do acorde de tônica; no entanto, a cadência tônica-dominante é suprimida e, em seu lugar, a progressão IV<sup>7</sup>-I encerra a frase. O acorde de subdominante (IV) no c. 8 “substitui” não funcionalmente a dominante, e é emprestado da região subdominante menor (Lá menor), gerado através do intercambiamento entre maior e menor. O acorde de subdominante representa mais do que um enriquecimento do modelo cadencial, uma vez que a linha descendente no baixo Fá<sub>♯</sub>-Fá<sub>♯</sub>-Mi<sub>♯</sub> (c. 5–7) já sugere a tônica. Assim, IV pode ser interpretado como um acorde vizinho de I e funcionando em uma sucessão. Ademais, o acorde IV pode ser considerado como uma V/vii, ou seja, uma dominante de Ré menor, que é a relativa de Fá maior, a Np. Deste ponto de vista, a progressão aborda indiretamente a região da napolitana (Np) como uma “coloração estendida da tônica”, como argumentado por Wintle (1980, p. 57). A região napolitana é inferida nos c. 5–7, ou seja, e apesar da passagem poder ser bem entendida em Ré menor, o VI (c. 5) da região napolitana é elaborado por notas vizinhas na parte superior do piano, Ré<sub>♯</sub> [Dó<sub>♯</sub>-Dó<sub>♯</sub>-Dó<sub>♯</sub>]Ré<sub>♯</sub> (c. 5–7). No baixo, a figura descendente Fá<sub>♯</sub>-Fá<sub>♯</sub>-Fá<sub>♯</sub> (c. 5–7), também delinea uma elaboração que sugere a região napolitana. Toda a frase caracteriza uma cadência enriquecida com acordes que podem ser relacionados a Np. Esta associação à região da napolitana, neste momento da canção, pode parecer forçada, mas se considerarmos que a relação T e Np se concretizará nos c. 21–25, quando o tema é reharmonizado em Fá maior, haverá o surgimento de expectativa a ser realizada posteriormente.

<sup>20</sup> Nas seguintes análises adota-se a nomenclatura de algarismos romanos maiúsculos (acordes maiores) e minúsculos (acordes menores). Também não utilizo a notação schoenberguiana para os acordes transformados (H). Me parece que a notação ora adotada pode ser mais útil e prática para o presente propósito. Para uma discussão sobre a notação de análise harmônica de Schoenberg, vide Dudeque 2005, p. 71–79.

A interdependência das dimensões horizontal e vertical nesta canção de Schoenberg bem representa uma tentativa de, segundo Cone, “unificação de eventos simultâneos e sucessivos que caracterizam o método serial” (Cone 1989, p. 258). Em outras palavras, uma interdependência entre melodia e harmonia, sem a qual, a sintaxe musical, neste caso cadencial, não se realiza. De outro ponto de vista, Lewis argumenta que a obra está baseada em torno de um “complexo de tônicas duplas”, Mi maior (T) e Fá maior (Np). Para ele, a recapitulação da frase inicial nos c. 21–25 (Ex. 4d), harmonizada ‘com perfeita felicidade’ em Fá, denota que a possibilidade de flutuação entre ambas as ‘tônicas’ está confirmada na peça (Lewis, 1990, pp. 22–5). A melodia inicial (c. 1–4) aparece reharmonizada em Fá maior nos c. 21–25 (vide Ex. 4d). Algumas notas da melodia são enarmonizadas: Mi $\sharp$  é interpretado como Fá $\natural$ , Si $\sharp$  como Dó $\natural$ , Ré $\sharp$  como Mi $\flat$ , Dó $\sharp$  como Ré $\flat$ . Apesar do c. 23 inserido para enfatizar Fá maior, a cadência melódica final não é conclusiva, e a melodia conclui com um intervalo de 4<sup>a</sup> diminuta (Dó $\sharp$ –Sol $\sharp$ ) (5<sup>a</sup> aumentada). No entanto, a harmonia não dá o suporte esperado e o efeito não é conclusivo, após o V de Fá maior (e depois de iii<sup>7</sup>) ocorre a introdução de um acorde de Mi maior, a tônica principal da obra. A frase em Fá fica sem resolução cadencial e promove de imediato a continuação para a última seção da obra.

Passagens como as descritas anteriormente e a frase nos c. 12 a 14 (Ex. 4c) implicam, em vez de expressar, uma segunda região referencial. Esta última frase fecha no acorde de sétima de dominante de Fá maior (c. 14), embora a tônica de Mi maior apareça como o objetivo da linha de baixo descendente Fá $\sharp$ –Fá $\natural$ –Mi $\natural$  nos c. 10–12. Porém, a ambiguidade característica da passagem parece resultar de uma cadência enriquecida com a inserção da tríade de Mi maior na região da napolitana.

Frequente ao longo desta canção é o intercâmbio entre acordes pertencentes à região da T e, por vezes, sugeridos e pertencentes a da Np, gerando o sentido de uma flutuação entre as regiões de referência na obra (vide os Ex. 4a–d). Um exemplo de tonalidade flutuante que desafia o conceito de monotonalidade e de referência a uma tônica somente. Porém, a monotonalidade prevalece com seu centro tonal em Mi maior, cadenciando no seu final, c. 33–35, com a progressão em Mi: vii<sup>7</sup>– $\flat$ VI<sup>6</sup>– $\flat$ II–I.

a) *progressão (cadência)*

Um mei - nen Na - cken schlingt sich ein blü - ten - wei - ßer Arm.

Mi (T): V I IV II V<sup>9</sup> I

b) *cadência enriquecida* *sucessão*

Es ruht auf mei - nem Mun - de ein Früh - ling jung und warm.

Mi (T):  $\flat$ VII ii vii<sup>o</sup>  $\flat$ V I IV ou V/ $\flat$ VII I

Fá (Np): VI IV V/VI

c) *tonalidade sugerida de Fá maior*

Fá (Np): IV V V<sup>9</sup>/VI V V<sup>9</sup>/VI

Mi (T): I

d) *sucessão* *progressão*

Die Welt scheint ganz - ge - stor - ben, wir bei - de nur al - lein,

Fá (Np): I  $\flat$ VI I i I  $\flat$ VI V iii<sup>7</sup> Mi (T): I

Exemplos 4a–d: Redução harmônica de Schoenberg *Traumleben*, Op. 6, n.º 1, (a) c. 1–5; (b) c. 5–9; (c) c. 12–14 e (d) c. 21–25)

## 6.2. *Natur*, Op. 8, n. 1

A canção *Natur*, Op. 8 faz parte das 6 Canções Orquestrais<sup>21</sup> e foi composta sobre a poesia de Heinrich Hart (1855–1906) entre dezembro de 1903 e março de 1904. Como Frisch (1993, p. 238) se refere, trata-se de uma obra que ainda pertence ao período tonal expandido de Schoenberg. Estruturalmente, é uma forma ternária: Introdução–A–B–A’–Coda. Os aspectos tonais da canção caracterizam tonalidade suspensa e flutuante associadas à monotonalidade. Ademais, apresentam conexões de acordes que extrapolam a sintaxe tradicional e baseada nas progressões de tônica–dominante–tônica. Estas conexões são abordadas como sucessões, progressões e cadências enriquecidas.

### Seção A

Na redução harmônica (Ex. 5) da seção A, observa-se que as sequências de acordes não seguem a disposição cadencial tradicional (de I–V–I ou IV–V–I), mas são arranjadas como sucessões ou progressões de acordes e, por vezes, como cadências enriquecidas.

A seção A da canção compreende uma breve introdução e três frases. A introdução (Ex. 5a), nos c. 1–6, apresenta o motivo inicial com uma sucessão de acordes de  $\flat$ IV (Lá bemol maior em Mi maior) seguido de uma dominante secundária da dominante (V/V). O  $\flat$ IV pode bem ser entendido, por enarmonia, como um acorde de Sol $\sharp$  maior, a mediant maior (III) de Mi, ou até mesmo como uma dominante secundária de Dó $\sharp$  menor (V/vi), o relativo da tônica. A primeira frase (Ex. 5b) inicia com uma sucessão de acordes que enfatizam a tônica, a sucessão de I– $\flat$ vi– $\flat$ I–I, não apresenta um movimento harmônico direcional, simplesmente apresenta uma sucessão de acordes que prolonga e estabelece a tônica (c. 7–11), e nos c. 12–14, a sucessão novamente afirma a tônica com  $\flat$ III–ii–I. A frase central (Ex. 5c), c. 15–22, apresenta novo material temático e nova região tonal: Fá maior. Tonalmente, esta é caracterizada como uma progressão e como uma cadência enriquecida, pois a sequência de acordes, vi–I–vi–V/V– $\flat$ VI– $\flat$ II<sup>6</sup>–V<sup>7</sup>,

---

<sup>21</sup> *Sechs Orchester-Lieder*: *Natur* (H. Hart), dezembro 1903–março 1904; *Das Wappenschild* (Des Knaben Wunderhorn), novembro 1903–maio 1904; *Sehnsucht* (Des Knaben Wunderhorn), abril 1905; *Nie ward ich, Herrin, müd'* (Petrarch, trad. Förster), junho–julho 1904; *Voll jener Süsse* (Petrarch, trad. Förster), novembro 1904; *Wenn Vöglein klagen* (Petrarch, trad. Förster), novembro 1904.

expressa a região de Fá maior, apesar de terminar na sua dominante. O retorno para Mi maior na terceira frase (Ex. 5d) também caracteriza uma cadência enriquecida que se direciona da tônica (I) para a dominante (V). A sequência de acordes I- $\flat$ vi-V/ $\flat$ IV- $\flat$ ii- $\flat$ ii-V<sup>4/3</sup>-I- $\flat$ III-ii-V, apresenta também a flutuação em direção da napolitana menor,  $\flat$ ii (c. 25–26), mas em seguida retorna à tônica.

O aspecto tonal destas frases condiz com o sentido do texto. Assim, a primeira frase expressa a ideia circular, a passagem temporal que se inicia na noite (*Nacht*), que se transforma no dia (*Tag*) e que retorna à noite (*Nacht*). Esta ideia circular é expressa pela sucessão que prolonga a tônica. O impulso musical para a próxima frase se dá através da terminação desta frase inicial com o  $\hat{5}$  (c. 13) na voz, um grau inconclusivo que promove movimento para a segunda frase.

Mi	I	$\flat$ vi	$\flat$ I	I----- $\flat$ III	ii	I
(T):	$\hat{5}$		$\hat{3}$			$\hat{5}$

*Nacht fließt in Tag und Tag in Nacht,*  
(*A noite flui para o dia e o dia para a noite.*)

A segunda frase, em Fá maior (Np), apresenta movimento (de local), por isso o compositor a representa com uma progressão até a V/V (c. 18) e que se complementa no restante da frase, onde a morte é recordada como término da vida (V<sup>7</sup>, c. 21). A frase se encerra no V<sup>7</sup> e com o  $\hat{5}$  na voz, transmitindo a falta de conclusão.

Fá	vi	I	vi	V/V	$\flat$ VI	$\flat$ II	V <sup>7</sup>
(Np):	$\hat{1}$	$\hat{3}$		$\hat{4}$	$\hat{1}$		$\hat{5}$

*Der Bach zum Strom, der Strom zum Meer Im Tod zerrinnt des Lebens Pracht,*  
(*O riacho para o rio, o rio para o mar Na morte o esplendor da vida desaparece.*)

A terceira frase, que encerra a seção A da canção, retorna à tônica, Mi maior. O texto expressa a ideia mais positiva, de que a partir da morte a vida também prospera, se desenvolve. A progressão (com cadência enriquecida) delinea a ideia de evolução, e que segue para a seção B da canção. A progressão projeta o movimento da tônica (I) para a dominante (V) com  $\hat{5}$ - $\hat{6}$ - $\hat{7}$  na voz. Para conectar com a continuação, o compositor encerra a frase na dominante com o  $\hat{7}$  na voz e sem resolução.

Mi	I	$\flat$ vi	V/ $\flat$ IV	$\flat$ ii	V	I	$\flat$ III	ii	V
(T):	$\hat{5}$			$\hat{6}$					$\hat{7}$

*Und Tod zeugt Leben, licht und hehr.*  
(*E a morte gera vida, brilhante e nobre.*)

**A**  
*Introdução*

a) *1*

Mi (T):

b) *7* *sucessão*

I bvi bI I bIII ii I

c) *15* *progressão (cadência enriquecida)*

Fá (Np): vi I vi V/V bVI bII<sup>6</sup> V<sup>7</sup>

d) *23* *progressão (cadência enriquecida)*

Mi (T): I bvi V/bIV bii V<sub>3</sub> I bIII ii V

Fá (Np): i

**Exemplo 5a–d:** Redução harmônica, Schoenberg, *Natur* op. 8, n. 1, c. 1–30

A seção B (Ex. 6) é caracterizada, na sua maior parte, pela utilização de tonalidade suspensa. As conexões de dominantes que não se resolvem causam a suspensão do efeito tonal e consequentemente da monotonalidade. A sequência de acordes é a seguinte: V de Lá<sub>b</sub>–V de Dó–V de Mi<sub>b</sub>–6<sup>+</sup>–6<sup>+</sup>–V de Dó–Dó menor–V de Ré<sub>b</sub>–V de Fá. Com a exceção da tríade de Dó menor (c. 38), as dominantes, entre os c. 31–39, não direcionam a nenhum centro tonal específico, apenas deixam a monotonalidade indefinida. Mas a partir do c. 39 pode-se identificar uma tendência para a região de Ré menor (que também é próxima da Np, tanto no quadro de regiões acima (Fig. 2b) quanto por ser sua relativa). A sequência de acordes é V de Fá–vii de Ré–V<sup>7</sup> de Ré–V de Fá<sub>#</sub>–Ré menor, sendo este o trecho

que mais se aproxima de uma definição tonal nesta seção B. Mas nos c. 43–44 há um retorno para a sequência de dominantes (V de Ré<sub>b</sub>–iii<sup>7</sup> de Fá–V<sup>7</sup> de Si–vii<sup>9</sup> de Si) que não apresentam resolução. Ao final, no entanto, nos c. 45–46, Fá maior é confirmada através da cadência V<sup>7</sup>/<sub>b</sub>II (Ger<sup>6+</sup>)–II<sup>6</sup>–V<sup>13/7</sup>–I como uma das regiões tonais definidas e que proporciona a coerência tonal para a recapitulação da seção A. A outra é a tônica, Mi maior, que não surge em nenhum momento da seção B, seja como região, acorde ou área tonal sugerida.

O texto desta seção alude ao espiritual, ao imaterial, ao se referir que penetra “como uma fonte no mundo”, mas também retorna ao real ao mencionar a experiência já sentida, e que clarificou o poeta. A relação texto-música nesta seção reflete aspectos da prática tonal de Schoenberg. Por um lado, o espiritual e o imaterial são apresentados em tonalidade suspensa, sem ponto de referência; por outro, ao mencionar a experiência já vivida, é apresentada com uma forte sugestão da tonalidade de Ré menor. Ambas as apresentações sugerem abordagens distintas para o sentido do texto, mas todas são pertencentes à esfera do monotonal. A última frase desta seção é uma transição para a seção A’ (c. 43–45).

Tonalidade	V de Lá	V de Lá <sub>b</sub>	V de Dó
Suspensa	<i>Und jeder Geist, der brünstig strebt,</i> (E todo espírito que se esforça ardentemente)		
	V de Lá <sub>b</sub>	V de Dó	6 <sup>+</sup> V de Dó
	<i>Dringt wie ein Quell in alle Welt,</i> (Penetra como uma fonte em todo o mundo,)		
	Dó	V de Lá <sub>b</sub>	V de Fá vii de Ré
	<i>Was du erlebst, hab ich erlebt,</i> (O que você está experimentando, eu experimentei,)		
Ré menor	V de Ré	V de Fá <sub>#</sub>	Ré V de Ré <sub>b</sub>
	<i>Was mich erhellt, hat dich erhellt.</i> (O que me ilumina, iluminou você.)		
Transição para A’	iii de Fá–V de Si–vii <sup>9</sup> de Si Fá: V <sup>7</sup> / <sub>b</sub> II–II <sup>6</sup> –V <sup>13/7</sup> –I		

**B** *Tonalidade suspensa*

31 Und je - der Geist, der brün - stig strebt, dringt —

35 wie ein Quell in al - le Welt, was du er - lebst, hab

39 ich er - lebt, was mich er - hellt, hat dich er -

43 hellt.

**A'**

V de Lá V de Lá<sup>b</sup> V de Dó V de Lá<sup>b</sup> V de Dó V de Mi<sup>b</sup> 6+ 6+ V de Dó Dó menor V de Ré<sup>♯</sup> V de Fá vii de Ré V7 de Ré V de Fá<sup>♯</sup> Ré V de Ré<sup>♯</sup> iii<sup>7</sup> de Fá V<sup>7</sup> de Si vii<sup>7</sup> de Si Fá: V<sup>7</sup>/II ou Ger6+ II<sup>º</sup> V<sup>7</sup>/7 I

**Exemplo 6:** Redução harmônica, Schoenberg, *Natur* op. 8, n. 1, c. 31–46

O Ex. 7 apresenta a seção A' que representa a recapitulação dos materiais apresentados na primeira seção e, através de uma breve Coda, confirma a tonalidade principal que foi desafiada pela região da Np durante toda a canção. A primeira frase desta seção, c. 46–53 (Ex. 7a), é caracterizada pela intensa flutuação entre Fá maior (Np) e Mi maior (T). O trecho inicia com Fá maior seguido no c. 47 por duas tríades pertencentes a Mi maior, vi e I<sup>6/4</sup> indicadas no pentagrama inferior. Retorna a Fá maior entre os c. 48–50 com um prolongamento de I. Novamente flutua para Mi maior nos c. 51–53 com a sucessão  $\flat$ III–ii–I. Mas o mais notório nesta passagem é o seu encerramento em Mi maior, ou seja, a tônica da obra na conclusão da frase. A segunda frase (Ex.

7b) em Fá maior representa a alternância (flutuação) de tonalidade na seção A'. Também rerepresenta o material anterior da seção A totalmente em Fá maior com uma progressão (cadência enriquecida) de  $vi-I-vii^{\circ}/V-V^7/V-\flat VI-\flat II-IV-\flat VI-I$ , note-se que no c. 59 o acorde de  $F\sharp$  é melhor entendido como  $Sol\flat$ , a napolitana de Fá (vide pentagrama inferior). A última frase (Ex. 7c) retorna a Mi maior e é inteiramente centrada nesta tonalidade apresentada por uma sucessão ( $vi-I-V/V-vii^{6/5}-V/vi-IV-vii^{\circ}$ ). Nos c. 64, 66 e 67 no pentagrama inferior há a enarmonização de notas para explicação da tonalidade. Por fim, a Coda (Ex. 7d) reafirma a tônica (ou a monotonalidade) da obra através de uma sucessão ( $I-\flat iv-\flat I-I$ ) seguida de uma cadência enriquecida com o prolongamento de tônica ( $iv-\flat vi-V^{\circ}/IV-iv-V^{\circ}/\flat III-vii^{\circ}-vii^{\circ}/\flat VII-I$ ).

A primeira frase desta seção apresenta a ideia de unidade, do uno na natureza. As duas regiões, tônica e napolitana, são intercaladas como em tonalidade flutuante, e desta maneira, representando unidade. Harmonicamente é caracterizada como uma sucessão, sendo que a voz delinea inicialmente em Fá  $\hat{5}-\hat{1}$ , e posteriormente e de maneira inconclusiva, em Mi  $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}$ . Importante notar que a unidade que o texto expressa, é também representado pela região de Fá e a conclusão da frase em Mi.

Fá	I	I			
	$\hat{5}$	$\hat{1}$	$\hat{5}$	$\hat{4}$	$\hat{3}$
Mi		$vi$	$I^{6/4}$	$\flat III.$	$ii$ I

*All sind wir eines Baums Getrieb,*  
*Somos todos da mesma árvore,*

A segunda frase, em Fá maior, caracteriza-se como uma progressão. O texto expressa a ideia de movimento entre elementos da natureza e a progressão harmônica de  $vi$  para  $I$  e finalizando em  $\flat VI-I$  ilustra tal movimentação apesar de estar inteiramente em Fá maior. Sendo a melodia caracterizada pelo movimento inicial de sensível para tônica ( $\hat{7}-\hat{1}$ ) promovendo movimento através de  $\hat{3}$  e se encerrando na voz em  $\flat \hat{6}$  ( $\flat VI$ ), mas que progride, na parte instrumental, para  $\hat{5}$  ( $I$ ).

Fá		$vi$	I	$vii^{\circ}/V$	$V^7/V$	$\flat VI$	$\flat II$	IV	$\flat VI$	I
	$\hat{7}$	$\hat{1}$	$\hat{3}$					$\hat{4}$	$\flat \hat{6}$	$\hat{5}$

*Ob Ast, ob Zweig, ob Mark, ob Blatt*      *Gleich hat Natur uns alle lieb,*  
*Seja ramo, seja galho, seja tutano, seja folha*  
*A natureza nos ama imediatamente,*

A terceira frase está na região da tônica, porém não expressa uma conclusão tonal. O texto expressa a ideia de repouso, de chegada e conclusão, mas o compositor, ao estabelecer uma sucessão, não promove tal encerramento tonal. Na voz a sequência de  $\hat{7}$ – $\hat{6}$ – $\hat{5}$  também não se encerra tonalmente e o  $\hat{5}$  é harmonizado com  $vi^o$ .

Mi	vi I	V/V	vii <sup>6/5</sup>	V/vi IV	vi <sup>o</sup>
			$\hat{7}$	$\hat{6}$	$\hat{5}$
			<i>Sie unser aller</i>		<i>Ruhestatt.</i>
			<i>Você é nosso lugar de descanso.</i>		

Por fim, a Coda representa a finalização da obra e, através de uma sucessão e de cadência enriquecida, realiza o prolongamento da região da tônica que fornece à canção o sentido de encerramento tonal que o texto almeja na sua última frase. A Coda também estabelece e confirma a (mono)tonalidade: Mi maior.

CODA Mi I– $\flat$ vi– $\flat$ I–I–iv– $\flat$ vi–V<sup>9</sup>/IV–iv–V<sup>9</sup>/ $\flat$ III–vii<sup>o</sup>–vii<sup>o</sup>/ $\flat$ VII–I

Na sequência, o texto de *Natur* de Heinrich Hart:

Natur	Natureza
Nacht fließt in Tag und Tag in Nacht, Der Bach zum Strom, der Strom zum Meer Im Tod zerrinnt des Lebens Pracht, Und Tod zeugt Leben, licht und hehr.	A noite flui para o dia e o dia para a noite, O riacho para o rio, o rio para o mar Na morte o esplendor da vida desaparece, E a morte gera vida, brilhante e nobre.
Und jeder Geist, der brünstig strebt, Dringt wie ein Quell in alle Welt, Was du erlebst, hab ich erlebt, Was mich erhellt, hat dich erhellt.	E todo espírito que se esforça ardentemente Penetra como uma fonte em todo o mundo, O que você está experimentando, eu experimentei, O que me ilumina, iluminou você.
All sind wir eines Baums Getrieb, Ob Ast, ob Zweig, ob Mark, ob Blatt- Gleich hat Natur uns alle lieb, Sie unser aller Ruhestatt.	Somos todos da mesma árvore, Seja ramo, seja galho, seja tutano, seja folha A natureza nos ama imediatamente, Você é nosso lugar de descanso.

**A'** Flutuação entre Np e T

a) *Sucessão* 46 All' sind wir ei nes Baums Ge trieb, ob

Fá (Np): I #v #iv I V/V #III ii I

Mi (T): vi I<sub>4</sub>

b) *Progressão (cadência enriquecida)* 54 Ast, ob Zweig, ob Mark, ob Blatt gleich hat Na - tur uns al - le lieb,

Fá (Np): vi I vii<sup>o</sup>/V V<sup>7</sup>/V bVI IV bVI I

c) *Sucessão* 63 sic un - ser al - ler Ru - he - statt!

Mi (T): vi I V/V vii<sup>6</sup><sub>5</sub> V/vi IV vi<sup>o</sup>

d) *Prolongamento de tônica* 71 *Sucessão* *Cadência enriquecida*

I bvi bI I iv bvi V<sup>9</sup>/IV iv V<sup>9</sup>/bIII vii<sup>o</sup>/bVII I

Exemplo 7a-d: redução harmônica, Schoenberg, *Natur* op. 8, n. 1, c. 46-81

## 7. Observações finais

Tonalidade é um efeito a ser alcançado pelo compositor. Nesta afirmação, reside vários dos princípios básicos para o entendimento de como Schoenberg considerou tonalidade e de como ele ampliou a sintaxe, e o vocabulário da tonalidade tradicional. Suas inovações vão desde os conceitos mais básicos como o entendimento da tonalidade como um fenômeno não natural, até a inclusão de elementos considerados não tradicionais na tonalidade, por exemplo, acordes quartais e acordes de tons inteiros. Central a estas noções está o princípio da

monotonalidade e regiões tonais, com suas classificações, tipos de uso (sucessão, progressão), e até mesmo englobando tonalidade flutuante e suspensa.

Muito embora as canções comentadas neste texto não apresentem formações de acordes diferenciadas (acordes quartais, estala de tons inteiros), elas são bons exemplos de tonalidade suspensa e flutuante aplicadas ao conceito de monotonalidade. Além destes dois aspectos, as canções exploram regiões tonais distantes, a T e a Np, de maneira a caracterizar um complexo de tônicas duplas, expressando flutuação tonal entre as regiões das canções. No entanto, a monotonalidade está sempre funcional e identificável em Mi maior. Morgan, ao analisar duas canções de Schoenberg, *Traumleben* e *Lockung* Op. 6, n. 1 e 7, conclui que ambas apresentam referências a tônicas duplas, ou seja, como uma tonalidade flutuante, mas somente uma tonalidade atinge o potencial de tônica, tornando assim as canções monotonais (Morgan 2015). As canções analisadas neste texto também sugerem tonalidade flutuante, entre T e Np, mas com uma tonalidade predominante as mantém na esfera de obras monotonais. A análise de *Traumleben* corrobora a interpretação de Morgan, e a análise de *Natur* confirma a característica monotonal da canção, e que sugere que tais procedimentos composicionais sejam um traço estilístico nesta fase da obra de Schoenberg.

A aplicação da monotonalidade por Schoenberg nestas canções é exemplar, e mostra a organização coerente e lógica da monotonalidade, é inegável que as duas canções, centradas em Mi maior, exploram as possibilidades de tonalidade expandida como as cadências em *Traumleben* e as sucessões e progressões em *Natur*. Apesar da ampliação na sintaxe das obras, elas permanecem centradas em uma tônica predominante, corroborando a aplicação do princípio da monotonalidade.

## Referências

1. Almada, Carlos de Lemos. 2009. A Funcionalidade Tonal Expandida Através de Nuvens Harmônicas. *Ictus-Periódico Do PPGMUS/UFBA*, v. 10, n. 1, p. 56–68.
2. Berg, Alban. 1993. Chamber Symphony Guide. *Journal of the Arnold Schoenberg Institute XVI*, n. 1–2, p. 236–268.

3. Cone, Edward T. 1989. *Music: A View from Delft*. Ed. Robert P. Morgan. Chicago: University of Chicago Press.
4. Cook, Nicholas. 1987. The Perception of Large-Scale Tonal Structure. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, v. 5, n. 2, p. 197–206.
5. Dahlhaus, Carl. 1987. Schoenberg and Schenker. In *Schoenberg and the New Music*, p. 134–140. Cambridge: Cambridge University Press.
6. Dale, Catherine. 2000. *Schoenberg's Chamber Symphonies: The Crystallization and Rediscovery of a Style*. London: Ashgate.
7. Damschroder, D. 2008. *Thinking about Harmony - Historical Perspectives on Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press.
8. Dineen, Phillip Murray. 1989. Problems of Tonality: Schoenberg and the Concept of Tonal Expression. Tese de doutorado. New York: Columbia University.
9. \_\_\_\_\_. 2001. Resenha de Arnold Schoenberg. *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*. Ed. e Trad. e com comentário de Patricia Carpenter e Severine Neff." *Current Musicology*, v. 66, p. 125–134.
10. Dudeque, Norton. 2005. *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (1874–1951)*. Aldershot: Ashgate.
11. Dunsby, Jonathan; Whittall, Arnold. 1988. *Music Analysis in Theory and Practice*. London: Faber & Faber.
12. Frisch, Walter. 1993. *The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893–1908*. Berkeley: University of California Press.
13. Haimo, Ethan. 1997. Schoenberg and the Origins of Atonality. In *Constructive Dissonance, Arnold Schoenberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture*, ed. Juliane Brand e Christopher Hailey, p. 71–86. Berkeley: University of California Press.
14. Haralambous, Nicholas. 2024. "Schoenberg as Analyst." *Music & Letters*, June, 1–29.
15. Kinderman, William, e Harald Krebs. 1996. *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality*. Lincoln: University of Nebraska Press.
16. Kopp, David. 2002. *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
17. Krebs, Harald. 1981. Alternatives to Monotonicity in Early Nineteenth-Century Music. *Journal of Music Theory* v. 25, n. 1, p. 1–16.

18. \_\_\_\_\_. 1996. Some Early Examples of Tonal Pairing: Schubert's 'Meeres Stille' and 'Der Wanderer.' In *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality*, ed. William Kinderman e Harald Krebs, p. 17–33. Lincoln: University of Nebraska Press.
19. Leibowitz, René. 1979. *Schoenberg and His School*. Trad. Dika Newlin. New York: Da Capo Press.
20. Lerdahl, Fred. 1988. Tonal Pitch Space. *Music Perception*, v. 5, n. 3, p. 315–350.
21. Lewis, Christopher. 1990. Mirrors and Metaphors: Reflections on Schoenberg and Nineteenth-Century Tonality. In *Music at the Turn of the Century*, ed. Joseph Kerman, p. 15–31. Berkeley: University of California Press.
22. Morgan, Robert P. 2015. "Two Early Schoenberg Songs: Monotonicity, Multitonicity, and Schwebende Tonalität." In *Music Theory, Analysis, and Society: Selected Essays*, p. 197–213. London: Routledge.
23. Neff, Severine. 1993. Schoenberg and Goethe: Organicism and Analysis. In *Music Theory and the Exploration of the Past*. Ed. Christopher Hatch e David W Bernstein, p. 409–433. Chicago: University of Chicago Press.
24. Nogueira, Ilza. 1994. A Articulação Entre a Reflexão Teórica e a Prática Composicional Na Tradição Ocidental. *Revista Brasileira de Música*, v. 21, p. 19–43.
25. Rehding, A. (ed.), and S. (Ed.) Rings. 2019. *The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory*. Edited by Alexander Rehding and Steven Rings. Oxford: Oxford University Press.
26. Réti, Rudolph. 1958. *Tonality, Atonality, Pantonicity - a Study of Some Trends in Twentieth Century Music*. London: Barrie and Rockliff.
27. Saslaw, Janna K.; P Walsh, James. 1996. "Musical Invariance as a Cognitive Structure: 'Multiple Meaning' in the Early Nineteenth Century." In *Music Theory in the Age of Romanticism*, ed. Ian Bent, p. 211–232. Cambridge: Cambridge University Press.
28. Schenker, Heinrich. Trad. Elizabeth M Borgese. 1954. *Harmony*. Chicago: University of Chicago Press.
29. Schenker, Heinrich. Ed. e trad. por Ernst Oster. 1979. *Free Composition*. Vol. III. New York: Longman.
30. Schoenberg, Arnold. 1963. *Preliminary Exercises in Counterpoint*. Ed. Leonard Stein. London: Faber & Faber.

31. \_\_\_\_\_. 1967. *Fundamentals of Musical Composition*. Ed. Gerald Strang. London: Faber & Faber.
32. \_\_\_\_\_. 1969. *Structural Functions of Harmony*. Ed. Leonard Stein. London: Faber & Faber.
33. \_\_\_\_\_. 1992. "Two Fragments (ca. 1945): 1) Tonality, 2) Form." *Theory and Practice—Journal of the Music Theory Society of the New York State*, v. 17, p. 1–4.
34. \_\_\_\_\_. 1975. *Style and Idea, Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Ed. Leonard Stein. London: Faber & Faber.
35. \_\_\_\_\_. 1978. *Theory of Harmony*. Trad. Roy E Carter. London: Faber & Faber.
36. \_\_\_\_\_. 1995. *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*. Ed. Patricia Carpenter e Severine Neff. New York: Columbia University Press.
37. \_\_\_\_\_. 2001. *Exercícios Preliminares Em Contraponto*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera.
38. \_\_\_\_\_. 2004. *Funções Estruturais Da Harmonia*. Trad. Eduardo Seincmann. São Paulo: Via Lettera.
39. \_\_\_\_\_. 2016a. *Schoenberg's Models for Beginners in Composition*. Ed. Gordon Root. Vol. 2. New York: Oxford University Press.
40. \_\_\_\_\_. 2016b. *Schoenberg's Program Notes and Analyses*. Ed. J. Daniel Jenkins. Vol. 5. New York: Oxford University Press.
41. Shaw, Jennifer; Auner, Joseph (Eds.). 2010. *The Cambridge Companion to Schoenberg*. Cambridge: Cambridge University Press.
42. Stein, Leonard. Sem data. "Structural Functions of Harmony, Resumo de Basic Principles of Harmony." Vienna: Arnold Schoenberg Center. Documento datilografado.
43. Wason, Robert W. 1985. *Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg*. Rochester: University of Rochester Press.
44. Wintle, Christopher. 1980. Schoenberg's Harmony: Theory and Practice. *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, v. 4, n. 1, p. 50–67.