

Glossário de termos schenkerianos

*Cristina Capparelli Gerling
Guilherme Sauerbronn de Barros*

9
10

11
11

Glossário de termos schenkerianos

Cristina Capparelli Gerling
Guilherme Sauerbronn de Barros

Revisão:

Ivan Gonçalves Nabuco

Adriana Lopes Moreira

Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical – TeMA

Rodolfo Coelho de Souza (USP) – Presidente
Maria Lúcia Pascoal (UNICAMP) – Vice-Presidente
Guilherme Sauerbronn de Barros (UDESC) – Secretário
Cássia Carrascoza Bomfim (USP) – Tesoureiro
Norton Dudeque (UFPR) – Editor chefe

CONSELHO EDITORIAL

Carole Gubernikoff (UNIRIO)
Celso Loureiro Chaves (UFRGS)
Fausto Borém de Oliveira (UFMG)
Janet Schmalfeldt (Tufts University)
João Pedro Paiva de Oliveira (Universidade de Aveiro, Portugal)
Jonathan Dunsby (Eastman School of Music)
José Oliveira Martins (Universidade Católica de Portugal, Porto)
Ludwig Holtmeier (Hochschule fuer Musik Freiburg)
Lawrence Kramer (Fordham University)
Maria Alice Volpe (UFRJ)
Maria Lucia Paschoal (UNICAMP)
Mark Evan Bonds (University of North Carolina)
Michael Klein (Temple University)
Michiel Schuijjer (Amsterdam University of Arts, Conservatorium van Amsterdam)
Miguel Roig-Francolí (University of Cincinnati)
Paulo de Tarso Salles (USP)
Paulo Costa Lima (UFBA)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Gerling, Cristina Capparelli
Glossário de termos schenkerianos [livro
eletrônico] / Cristina Capparelli Gerling, Guilherme
Sauerbronn de Barros; prefácio Ilza Nogueira, revisão
Adriana Lopes Moreira, Ivan Ginçalves Nabuco. -- 1. Ed. --
Salvador ; TEMA, 2020.
PDF

Bibliografia
ISBN 978-65-991939-0-3

1. Análise musical 2. Música 3. Schenker,
Heinrich, 1868-1935 4. Teoria Musical I. Barros,
Guilherme Sauerbronn de. II. Moreira, Adriana Lopes .
III. Nabuco, Ivan Gonçalves . IV. Título .

20-41846

CDD -780 . 15

Índices para catálogo sistemático :

1. Análise musical 780 . 15

Maria Alice Ferreira – Bibliotecária – CRB-8/7964

Índice

<i>Prefácio</i> por Ilza Nogueira	i
<i>Agradecimentos</i>	iii
<i>Introdução</i> : Contexto da proposta analítica de Heinrich Schenker	1
Acoplamento (<i>Koppelung</i> - <i>coupling</i>)	4
Acorde de quarte e sexta (<i>Cadential six-four</i>)	4
Acorde de bordadura ou Harmonia vizinha (<i>Nebnotenharmonie</i> - <i>Neighboring harmony</i>)	5
Arpejamento (<i>Brechung</i> - <i>Arpeggiation</i>)	6
Arpejamento do baixo (<i>Bassbrechung</i> - <i>Bass arpeggiation</i>)	7
Arpejamento inicial ou arpejamento de primeira ordem (<i>Brechung erster Ordnung</i> - <i>Initial [or first order] arpeggiation</i>)	8
Ascensão inicial (<i>Anstieg</i> - <i>Initial ascent</i>)	9
Coerência orgânica	9
Desdobramento (<i>Ausfaltung</i> - <i>Unfolding</i>)	10
Desdobramento gradual (<i>Auswicklung</i> - <i>Gradual unfolding</i>)	10
Desenvolvimento (<i>Durchführung</i> - <i>Development section</i>)	11
Diminuição (<i>Diminution</i> - <i>diminution</i>)	11
Elaboração composicional (<i>Auskomponierung</i> - <i>Composing out</i>)	12
Espaço Tonal (<i>Tonraum</i> - <i>tone-space</i>)	13
Estrutura fundamental (<i>Ursatz</i> - <i>Fundamental structure</i>)	13
Extensão (<i>Dehnung</i> - <i>Extension</i>)	15
Gráfico analítico (<i>Urfinie Tafel</i> - <i>Graph</i>)	16
Grau da escala (<i>Scale step</i> - <i>Stufe</i>)	16
Interrupção (<i>Unterbrechung</i> - <i>Interruption</i>)	17
Linha fundamental (<i>Urfinie</i> – <i>descida fundamental</i>)	18
Melodia composta (<i>Compound melody</i>)	20
Mistura (mistura modal) (<i>Mischung</i> - <i>Mixture</i>)	21
Movimento a partir de uma voz interna ou transbordamento (<i>Untergreifen</i> - <i>Motion from inner voice</i>)	21
Movimento não apoiado (<i>Leerlauf</i> - <i>Unsupported stretch</i>)	22
Nível (ou plano) (<i>Schicht</i> - <i>Level [Layer]</i>)	23
Nível frontal (<i>Vordergrund</i> - <i>Foreground</i>)	23
Nível fundamental (<i>Background</i> - <i>Hintergrund</i>)	23

Nível (ou níveis) intermediário (s) (<i>Middleground - Mittelgrund</i>)	23
Nota de cobertura (<i>Deckton - Cover tone</i>)	24
Nota de passagem (<i>Durchgang - Passing note</i>)	24
Nota Primária ou tom melódico principal (<i>Kopftone - Primary tone</i>)	25
Nota vizinha ou bordadura (<i>Nebennote - Neighbour note</i>)	26
Preparação (<i>Vorbereitung - Preparation</i>)	27
Progressão linear (<i>Zug - Linear progression</i>)	27
Prolongamento ou prolongação (<i>Prolongation - prolongation</i>)	28
Quinta divisória ou estrutural (<i>Oberquint-Teiler - Dividing dominant</i>)	29
Registro obrigatório (<i>Obligate Lage - Obligatory register</i>)	31
Salto consonante (<i>Consonant skip</i>)	31
Sobreposição (<i>Uebergreifen - Reaching over</i>)	32
Substituição (<i>Vertretung - substitution</i>)	33
Terça divisória (<i>Terzteiler - Third divider</i>)	33
Tonicização ou Tonicalização (<i>Tonicization - Tonikalisierung</i>)	34
Transferência de registro (<i>Register transfer</i>)	36
Transferência de registro ascendente (<i>Höherlegung - Ascending register transfer</i>)	36
Transferência de registro descendente (<i>Tieferlegung - Descending register transfer</i>)	37
Troca de vozes (<i>Stimmentausch - Voice exchange</i>)	38
Unidade harmônica (<i>Harmonic unit</i>)	38
Vozes condutoras ou condução de vozes (<i>Stimmführung - Voice-leading</i>)	39
Fontes	41

Prefácio

É com regozijo que a comunidade acadêmica da Música no Brasil recebe a publicação deste Glossário, há muito necessário aos estudos da teoria schenkeriana em nosso país. Como dizem os autores—e esta foi, seguramente, a grande motivação deste trabalho—, a “discrepância” de termos que se aplicam a um único conceito schenkeriano em nosso idioma tanto é desconcertante quanto certamente confunde o neófito na teoria. Portanto, além da utilidade prática que recomenda qualquer Glossário, este se torna especialmente útil pelo que dele se espera: um progressivo “alinhamento” terminológico na produção brasileira concernente à teoria schenkeriana.

O trabalho de elaboração de um glossário requer muita experiência no campo de estudos para o cuidadoso trabalho de seleção e comparação da literatura de referência. Experiência é o que não falta aos autores deste volume. Cristina Gerling teve o privilégio de ser iniciada na teoria de Schenker por ninguém menos que Ernst Oster, na ocasião do seu mestrado no New England Conservatory (1973–75). Aluno de Oswald Jonas em Berlim nos anos 1920, Oster foi tradutor de *Der freie Satz* para o idioma inglês, tendo merecido a confiança da viúva de Schenker para ser guardião de uma grande quantidade de seus escritos (hoje depositados na New York Public Library for the Performing Arts sob o título “Oster Collection: Papers of Heinrich Schenker”). Em 1987, a Prof.^a Gerling introduziu o ensino da teoria schenkeriana no Brasil através do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, sendo também pioneira nas publicações sobre a teoria no país com seu artigo “A Teoria de Heinrich Schenker: uma breve introdução” (Em Pauta, 1989). Desde então, sua produção teórico-analítica com base em Schenker é crescente e reconhecida não somente no Brasil como internacionalmente. Guilherme Sauerbronn de Barros especializou-se na teoria durante seu doutoramento na UNRIO (2000–2005), tendo em sua carreira acadêmica expressivos trabalhos apresentados, publicados e orientados sobre a teoria schenkeriana. A partir de 2007, a parceria com Cristina Gerling rendeu artigos e capítulos versando sobre a utilidade da teoria na performance musical, bem como sobre sua dimensão filosófica. Pode-se dizer, portanto, que este Glossário representa o ápice desse trabalho conjunto até hoje.

No Brasil, a teoria schenkeriana tem seguido a tendência eclética norte-americana em sua ampla aceitação para a análise de uma variedade de gêneros e tradições. A partir do início desta década, teses e dissertações têm recorrido ao método provando sua eficácia para a abordagem explicativa das complexas e inovativas harmonias da música popular brasileira, do jazz, e de compositores que experimentaram a fricção e a interseção das tradições de concerto e popular, como Villa-Lobos, ou da tonalidade com a atonalidade, como Almeida Prado. Pode-se reconhecer uma espécie de mutação genética, de “tropicalização” epistemológica em curso, certamente incentivada pela relativamente recente abertura dos cursos superiores de música à “tradição popular”. Outros olhares sobre a teoria schenkeriana têm conduzido a observações interdisciplinares. Compara-se, por exemplo, sua base sistemática estrutural à teoria gerativista de Chomsky, considerando-se a noção de estrutura profunda e camadas de transformação que ambas as teorias compartilham. Observa-se também a filosofia musical que subjaz à teoria schenkeriana à luz daquelas que contextualizam o seu ambiente histórico (o estruturalismo) e até mesmo daquelas que, posteriormente, debateram e suplantaram suas epistemes (o pós-estruturalismo de Derrida, sua filosofia da desconstrução, por exemplo). Pode-se dizer que vivemos uma espécie de “renascimento” da teoria schenkeriana no Brasil, que até mesmo

justifica a recente chamada para um Dossiê “Análise Schenkeriana” numa de nossas revistas acadêmicas (Orfeu, v. 6, n. 2, 2021).

Assim, o Glossário de Gerling e Sauerbronn de Barros chega a tempo de influir na harmonização da pluralidade terminológica e até mesmo na elucidação de aspectos conceituais que muitas vezes se encontram confundidos no uso da teoria, em virtude das nuances que os identificam. Por exemplo, a diferenciação entre “Acoplamento” [*coupling*] e “Transferência de registro” [*register transfer*], ou entre “Desdobramento” [*unfolding*] e “Arpejamento” [*arpeggiation*]. Cumpre este glossário, portanto, a função primordial de sua espécie: a de elucidar conceitos relativos a uma terminologia técnica específica.

Aos autores, meus efusivos cumprimentos pelo desempenho cuidadoso e minucioso deste trabalho!

Ilza Nogueira

Agradecimentos

Este Glossário não seria possível sem o apoio incondicional da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical, TeMA. A partir de um levantamento geral de terminologias ligadas às várias correntes analíticas proposto durante o I Congresso da TeMA em Salvador em 2014, o trabalho foi levado adiante, tanto pelo nosso intenso investimento na tarefa quanto pelo encorajamento recebido nas etapas seguintes. Nossos agradecimentos, portanto, dirigem-se primeiramente a Ilza Nogueira. À época, idealizadora e presidente da TeMA, Ilza assumiu a missão como incansável incentivadora e revisora do nascente glossário mantendo-o como projeto editorial de central importância para a TeMA. Ao revisar texto e exemplos musicais, fez-nos perceber a dimensão da responsabilidade assumida.

Nosso agradecimento especial a Ivan Nabuco que, recentemente e em prazo abreviado, abraçou a tarefa de revisar com muito maior empenho do que se lhe podia exigir. Fez acréscimos substanciais, foi às fontes, apontou imprecisões, dedicou-se com tal profundidade que podemos dizer que o glossário era um antes e outro depois de sua meticulosa revisão.

Nosso reconhecimento a Adriana Lopes Moreira, cuja revisão refletiu sua longa experiência como editora e sua competência e rigor de pesquisadora em teoria musical. Da mesma forma, nosso reconhecimento a Orlando Fraga, que também avalizou o texto nessa fase pré-editorial. Ao editor da TeMA, Norton Dudeque, e à equipe editorial pelo empenho, paciência e pela bela diagramação. Finalmente, a Rodolfo Coelho de Souza, presidente da TeMA, por providenciar os encaminhamentos necessários à publicação do glossário, perseverando neste intento apesar das dificuldades que o presente momento nos impõe.

Guilherme Sauerbronn de Barros
Cristina Capparelli Gerling

Contexto da proposta analítica de Heinrich Schenker

Na passagem do século XIX para o XX a música tonal, assim como a cultura aristocrática que lhe dava sustento, estava em crise. Sintomas deste colapso se manifestavam nos compositores como um sentimento de impotência frente aos grandes mestres do passado e à impossibilidade de superá-los. Entre os recursos utilizados para vencer esse impasse, compositores estavam dispostos a procurar novos meios para se livrar das amarras do sistema tonal. Insolitamente, um professor de piano nascido numa família judia em uma remota aldeia nas bordas do império austro-húngaro, estabeleceu-se em Viena e, ao longo dos anos, decidiu lutar pela manutenção e glorificação do que considerava ser o maior legado da humanidade, o sistema tonal. Vindo a residir na capital do império dos Habsburgos, o devoto súdito Heinrich Schenker (1868–1935) agiu como tantos jovens músicos da sua geração e escreveu críticas para as mais variadas produções musicais, incluindo as óperas que assistia regularmente. Frequentou a escola de direito na Universidade de Viena e, ao mesmo tempo, foi aluno do conservatório, participando das classes de renomados professores de piano. Formou-se em harmonia na classe de Anton Bruckner. Para sustentar-se e à família—sua mãe viúva e irmãos—aceitou alunos particulares de piano. Em 1904 publicou seu primeiro trabalho, voltado à ornamentação. Esta obra constitui um significativo marco inicial no seu desenvolvimento teórico.

Com o acirramento do antissemitismo em Viena, o jovem músico passou a enfrentar dificuldades para continuar suas publicações. No entanto, a prática musical era uma atividade valorizada entre burgueses, aristocratas e o alto clero, e graças a alguns apoiadores, Schenker publicou em 1906 o livro *Harmonia*—de conteúdo diferenciado de outras publicações com este título—e, mais adiante, dois volumes de contraponto (1910, 1922), ainda mais contundentes. Chegou a ter composições suas publicadas, algumas por recomendação de Brahms. Por mais que tentasse, uma coisa ele não conseguiu: ser aceito como professor no Conservatório de Viena. O preconceito contra os judeus impediu qualquer sucesso neste sentido.

O fim da primeira guerra trouxe a derrota para o mundo germânico, e o eventual desmoronamento das monarquias da Europa central afetou Schenker profundamente. Deixou-se tomar por sentimentos odiosos em relação à França e sua música, passou a considerar toda música que não seguisse estritamente as leis da tonalidade como decadente! Passou a estudar, a defender e, acima de tudo, a analisar e a revelar estratégias harmônicas e contrapontísticas que regem a música dos mestres consagrados, os compositores austro-germânicos dos séculos XVIII e XIX. Entre os deuses do seu panteão admitiu a entrada de dois “estrangeiros”, Scarlatti e Chopin. Sabe-se também que apreciava ouvir as valsas de Strauss em transmissões radiofônicas.

Para melhor demonstrar o conceito de gênio, desenvolve gradualmente uma visão analítica unificadora. Ao invés de condicionar o entendimento da música à sua subdivisão em incisos, motivos, temas, células e outros fragmentos, Schenker propõe uma metodologia analítica baseada numa visão sintética da obra. Através de uma intuição e uma sensibilidade musical privilegiada e baseada em profundo conhecimento de harmonia e contraponto, demonstra cabalmente que a música dos gênios baseia-se em uma gramática fundamental: a projeção temporal da tríade da tônica por meio de elaborações contrapontísticas acionadas por dissonâncias e suas resoluções. Para Schenker, a música de Bach, Haendel e Scarlatti ancora-se nos mesmos princípios de condução linear que a música de Beethoven, Brahms e Chopin. Schenker abole a ideia de uma harmonia divorciada do contraponto e mostra

como a dimensão horizontal, o contraponto, elabora e projeta os pilares harmônicos de uma composição. Para Schenker e seus continuadores, uma harmonia básica é prolongada através das elaborações contrapontísticas. O contraponto articula a harmonia, que será projetada temporalmente e prolongada na duração da composição através de sucessivas elaborações lineares. Por este mesmo prisma, podemos entender uma longa Sinfonia ou um breve Minueto. A tonalidade básica persiste no decorrer da composição através de desdobramentos composicionais.

Para melhor demonstrar este princípio, Schenker desenvolve a ideia de planos ou níveis. A música que ouvimos representa o nível imediato, frontal ou externo, o nível individualizado, a marca do artista capaz de transformar o nível fundamental em uma sonata, sinfonia, canção ou fuga através dos desdobramentos contrapontísticos e da estrita observância das leis tonais. A cada nova monografia Schenker refina seus conceitos e “afia” suas ferramentas analíticas, na mesma medida em que eleva seu tom de exaltação para tratar da música dos mestres e para ventilar seu grau de repúdio por qualquer outra manifestação musical.

Ao falecer em 1935, corrigia as provas de seu último livro, *Der freie Satz*. Como indica o título do livro, para ele a composição torna-se livre (*Frei*) quando o compositor partilha de uma estrutura comum da linguagem musical e improvisa sobre ela, elabora-a, vindo [eventualmente] a revelar o resultado como notação musical. A teoria schenkeriana, na sua missão de glorificar o sistema tonal, evita rótulos e termos que possam banalizar o processo de compreensão dos seus níveis estruturais. Como um estruturalista *avant la lettre*, mostrou que o desdobramento dos níveis depende inteiramente dos objetivos do analista. A síntese final é obtida pela audição crítica e pelo respeito à capacidade do compositor de preparar, elaborar e resolver as dissonâncias em cada um dos vários níveis. Schenker, o professor de piano e o mentor de famosos maestros, exigia que os fenômenos fossem primeiramente ouvidos para que fossem compreendidos. Como exposto no glossário, os termos utilizados passam ao largo de análises tradicionais e demandam um sólido conhecimento de contraponto tonal e de harmonia tradicional.

Schenker teria sido uma nota de rodapé na história da teoria musical, não fosse a Segunda Guerra (1939–1945) e a perseguição aos judeus ter enviado para a América do Norte alguns de seus discípulos mais notáveis. Oswald Jonas e Felix Salzer se empenharam na divulgação da teoria schenkeriana, tarefa na qual obtiveram um êxito retumbante. A teoria tornou-se moeda corrente nas principais universidades americanas e na Inglaterra, e no final do século XX surgem publicações em francês, italiano, e em português do Brasil. Em acréscimo, as formulações de Schenker têm papel preponderante na “teoria dos conjuntos” ou *Pitch Class Analysis* (Forte, 1973) da música pós-tonal, nas teorias rítmicas propostas por Cooper e Meyer (1956) e nas teorias generativas propostas por Jackendoff e Leirdahl (1984). Nas mãos de eminentes teóricos, existem adaptações do conceito de prolongação para várias manifestações musicais tonais e pós-tonais, incluindo-se estudos de jazz e de outras vertentes da música popular. É altamente significativo o número de publicações, livros textos, periódicos, e materiais didáticos baseados nos princípios schenkerianos. Desta forma, consideramos justificada a apresentação de um glossário dos principais termos analíticos originalmente cunhados por Schenker e hoje largamente utilizados.

Um glossário se constitui de uma lista de termos necessários na descrição, emprego ou entendimento de um objeto específico – no caso, termos usados para a teoria analítica de Heinrich Schenker. Nesta instância, além da lista de termos com seu original em alemão, bem como o equivalente em inglês, oferecemos exemplos extraídos da literatura musical

ocidental, após a definição de cada termo. Visto a existência de alguns trabalhos baseados nesta teoria analítica, constatam-se também discrepâncias nos termos traduzidos. Esta discrepância é somente um dos aspectos problemáticos, pois traduzir é tão crucial quanto admitir que essa missão nunca pode ser totalmente cumprida. Os termos adotados e aqui apresentados partem de escolhas cuidadosamente ponderadas, ainda que saibamos de antemão que sozinhos não são capazes de atender à complexidade da teoria. Não se trata de um livro texto e menos ainda de material para o ensino da teoria. Esperamos, no entanto, que, utilizando este glossário, estudantes de música sem conhecimento de inglês e/ou alemão possam atingir um nível satisfatório de compreensão do conteúdo de textos analíticos baseados nas teorias de Heinrich Schenker.

Cristina Capparelli Gerling
Guilherme Sauerbronn de Barros

Abreviações:

Free Composition (Der freie Satz) = F. C. (D. f. S.)

Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music, volume I, issues 1–5 (1921–1923) = *Tonwille I*

The Masterwork in Music, A Yearbook, Volume I (1925) = *Masterwork I*

The Masterwork in Music, A Yearbook, Volume II (1926) = *Masterwork II*

Alemão = al.

Inglês = ingl.

Verbetes

Acoplamento

[No al.: *Koppelung*; no ingl.: *coupling*.]

Um acoplamento é uma mudança de registro em uma voz que conecta dois ou mais registros (oitavas) distantes. Em relação à *estrutura fundamental*, (cf. verbete), o acoplamento é sutilmente diferente de uma *transferência de registro* (cf. verbete): enquanto o último simplesmente transfere a nota da *linha fundamental* (cf. verbete) (ou uma de suas elaborações) a uma oitava diferente, um *acoplamento* envolve diversas elaborações (*Auskomponierungen*), que se combinam para criar uma conexão qualitativa, estruturante e projetiva de longo prazo entre os registros. Um acoplamento é, portanto, feito de várias instâncias de *transferências de registro* com ênfase nos meios de conexão e pode envolver outros tipos de prolongamento: poderia se dar através de um *arpejamento*, de uma *progressão linear*, etc. Nesse sentido ainda, aquilo que em um nível mais externo é um *acoplamento*, em um nível mais profundo será representado apenas como uma *transferência de registro*. [ver: F. C. (D. f. S.): Parte II, Capítulo 2, Seção 14, §§152–154, p. 52; e também: Parte III, Capítulo 2, Seção 15 §§240–241, p. 85-86, Fig. 37b, Fig. 41 Ex. 3, Fig. 49, Fig. 108].

Exemplo 1: J. S. Bach, *Partita em Mi maior*, n. 3, BWV 1006, Prelúdio (c. 1–13)

*No exemplo acima assinalamos duas instâncias de acoplamento cujo âmbito é de duas oitavas, a primeira preponderantemente por arpejos e a segunda, por graus conjuntos. No compasso 4 e em outros pontos semelhantes não assinalados do exemplo, ocorrem transferências de registro, não elaboradas e no âmbito de uma oitava.

Acorde de quarta e sexta (cadencial)

[No ingl.: *cadential six-four*]

Um *acorde de quarta e sexta cadencial* (V_4^6) apresenta-se como uma apojetura dupla, isto é, uma *preparação* (cf. verbete) do acorde de dominante – os números referem-se ao padrão de baixo cifrado de uma sexta e uma quarta sobre a fundamental da dominante, dirigindo-se eventual ou diretamente para uma quinta e uma terça. Alguns sistemas tradicionais de análise harmônica classificam o *acorde de quarta e sexta* como a segunda inversão do acorde de tônica - uma descrição menos exata de sua função. A apojetura dupla

à dominante funciona como um dos pilares no qual se apoia o sistema tonal, a cadência conclusiva.

Allegro. ①

10. *p legato*

5 7 10

cresc. *sf*

| || ⁶ V ⁶/₄ V ⁷/₃ |

Exemplo 2: L. v. Beethoven, *Sonata em Sol Maior*, Op. 14 n. 2, 1º Movimento (c. 7)

97

p

5 7 10

cresc. *sf*

V ⁷ V ⁶/₄ ° V ⁶/₄ ⁷/₃ |

Exemplo 3: J. S. Bach, *O Cravo Bem Temperado*, vol. 1: n. 3, *Fuga em Dó# Maior*, BWV 848 (c. 101–103)

Acorde de bordadura ou Harmonia vizinha

[No al.: *Nebennotenharmonie*; no ingl.: *neighboring harmony*]

A noção de *Harmonia (acorde) vizinha* ou *Acorde de bordadura* amplia os conceitos do contraponto nota a nota para a formação acórdica. A bordadura “expande a estrutura tonal”. (Cadwallader; Gagné 2011, p. 97–98)

A.B.

p

5 7 10

cresc. *sf*

V ⁷ V ⁶/₄ ° V ⁶/₄ ⁷/₃ |

Exemplo 4: J. Brahms, *Variações sobre um tema de Haydn*, Op. 56b (c. 1–4)

Exemplo 5: Franz Schubert, *Moment Musical em Lá maior*, D. 780 (c. 1–4)

*No exemplo acima observamos a presença de bordaduras em diferentes níveis estruturais: bordaduras no nível frontal com valor de semicolcheia (C–D_b–C) e bordaduras de maior alcance estrutural, com valor de mínima pontuada C–D_b–C (anacruse e c. 1) e C–B_b–C (c. 1–2).

Arpejamento

[No al.: *Brechung*; no ingl.: *arpeggiation*]

O arpejamento é uma das elaborações mais simples e mais básicas discutidas por Schenker e consiste na projeção linear de uma tríade, ou seja, de notas consonantes à harmonia que está sendo prolongada. Um arpejamento é definido como um movimento direcionado através de notas de uma harmonia em uma única direção. O arpejamento só pode prolongar uma tríade. No entanto, há uma única exceção: o acorde de dominante com sétima. Este acorde é tão onipresente na música tonal que, em muitas circunstâncias, faz sentido tratá-lo tal qual a tríade consonante.

A apresentação dos conceitos realizada por Schenker em *Der freie Satz* enfatiza, através da própria estrutura ou princípio formal segundo o qual o livro é escrito, quer dizer, a sua divisão em três partes, cada uma delas descrevendo os acontecimentos de cada um dos diferentes *níveis estruturais* (cf. verbete), a diferença do comportamento, ou do significado, de cada conceito nos diferentes *níveis*. O *arpejamento*, acontecimento característico dos *níveis intermediário* (cf. verbete) e *frontal* (cf. verbete), se distingue nesses dois *níveis* por ter, no *nível intermediário*, apenas uma possibilidade, denominada por Schenker *arpejamento inicial* ou *arpejamento de primeira ordem* (cf. verbete). Nas palavras de Schenker: “O único *arpejamento* no primeiro nível [quer dizer, no nível intermediário] é aquele que ascende em direção à *nota primária* da linha fundamental.”¹ O termo escolhido por Schenker, *Brechung*, que significa literalmente *refração*, denota uma herança goetheana: ao utilizar este termo, Schenker aproxima o fenômeno cromático (arco-íris) e o sonoro (série harmônica), numa imagem poética segundo a qual o arpejo decorre da “refração” do tom fundamental [ver: *F. C. (D. f. S.)* Parte II, Capítulo 2, Seção 7, §§125–128, p. 46–47, Fig. 40 e Fig. 93; e também Parte III, Capítulo 2, Seção 7, §230, p. 82, Fig. 100].

¹ “The only arpeggiation at the first level is that which ascends to the first tone of the fundamental line” Schenker, Heinrich. *Free Composition (Der freie Satz)*. [1935] 1977, §125, p. 46.

Exemplo 6: L. v. Beethoven, *Sonata Op. 27 n. 2, 3º Movimento* (c. 1–6)

Arpejamento do baixo

[No al.: *Baßbrechung*; no ingl.: *arpeggiation*]

Traduz-se literalmente como “refração” ou “quebra” do baixo, que sugere o desdobramento harmônico das notas do baixo. Correntemente traduzido como *arpejamento do baixo*, o arpejo do baixo fundamental compreende as harmonias I–V–I e dá sustentação à *linha fundamental* (cf. verbete) como parte da *estrutura fundamental* (cf. verbete), incluindo qualquer elaboração desse padrão. A progressão harmônica básica é elaborada contrapontisticamente, criando, via de regra, padrões harmônicos tais como I–III–V–I ou I–II–V–I [ver: *F. C. (D. f. S.) Parte I, Capítulo 1, Seção 3, p. 4–6, Fig. 1*; e também *Parte I, Capítulo 2, Seção 1, p. 10–11, Fig. 3*; e ainda *Parte I, Capítulo 2, Seção 3 e 4, p. 14–16, Fig. 6 e 7*].

Exemplo 7: Figura elaborada pelos autores segundo Schenker, Heinrich. *Free Composition (Der freie Satz)*, [1935] 1977, Fig. 6

Exemplo 8: Figura elaborada pelos autores segundo Schenker, Heinrich. *Free Composition (Der freie Satz)*, [1935] 1977, Fig. 14

Arpejamento inicial ou arpejamento de primeira ordem

[No al.: *Brechung erster Ordnung*; no ingl.: *initial arpeggiation* ou *arpeggiation of the first order*]

Arpejamento inicial ou arpejamento de primeira ordem é uma ornamentação da nota primária (cf. verbete) da linha fundamental alcançada por meio de um arpejo ascendente. Tipo característico de ascensão inicial (cf. verbete), o arpejamento inicial ou de primeira ordem é considerado parte do primeiro exame do nível intermediário. Schenker destaca que “Um arpejamento de primeira ordem ascende ao tom principal da linha fundamental”² (Schenker 1979, p. 46) [ver: F. C. (D. f. S.) Parte II, Capítulo 2, Seção 7, §§125–128, p. 46–47, Fig. 40 e Fig. 93].

Allegro.

Exemplo 9: W. A. Mozart, *Sonata em Dó menor*, K. 457, 1º Movimento (c. 1–8)

Moderato.

Nº 6.

Exemplo 10: J. Haydn, *Sonata em Dó# menor*, Hob. XVI: 36 (c. 1–4)

Allegro con brio

(1)

8

Violin I

Violin II

Viola

Violoncelo

Exemplo 11: L. V. Beethoven, *Quarteto em Si, maior* Op.18 n. 6 (c. 1–5)

² “§125. An arpeggiation of the first order ascends to the first tone of the fundamental line”.

Ascensão inicial

[No al.: *Anstieg*; no ingl.: *initial ascent*]

Ascensão inicial é uma *progressão linear* (cf. verbete) ascendente para o *tom principal* da *linha fundamental*. Na medida em que pertence a um nível muito profundo de elaboração da *estrutura fundamental* (cf. verbete), – ao primeiro entendimento/exame/levantamento (cf. verbete) do *nível intermediário* (cf. verbete) – a *ascensão inicial* pode se estender por vários compassos. A ascensão inicial consiste em uma das movimentações mais perenes e características na música clássica ocidental. [ver: F. C. (D. f. S.) Parte II, Capítulo 2, Seção 6c, §§120–124, p. 45 e 46, Fig. 37–39]

Exemplo 12: L. V. Beethoven, *Sonata em Dó menor* Op.13 (c. 11–26)

Exemplo 13: J.S. Bach, *Partita no. 1 em Si_b Maior*, BWV 825, *Allemande* (c. 1–4)

Coerência Orgânica

[No al.: *Organischer Zusammenhang*, no ingl.: *organic coherence*]

Schenker anuncia, nas primeiras páginas de *Der freie Satz*, a descoberta deste importante conceito, que, em certa medida, sintetiza todo seu pensamento teórico. “Apresento-lhes um novo conceito, inerente às obras dos grandes mestres; de fato, trata-se do segredo mais íntimo e a fonte da existência dessas obras: o conceito de coerência orgânica”. “Neste sentido, coerência se refere à continuidade das leis do contraponto e da harmonia aplicadas aos exercícios básicos na formação do músico até a expressão da ‘composição livre’, ou seja, a obra de arte musical” (Schenker 1979, p. xxi). As elaborações harmônico-contrapontísticas, desde a *estrutura fundamental*, passando pelos níveis intermediários até o *nível frontal*, estão inelutavelmente sujeitas à lei de *coerência orgânica*. Tal perspectiva, seguindo uma tradição que remonta ao idealismo alemão,

associa as regras da arte e as leis da natureza, a obra de arte e os organismos vivos, o juízo estético e o juízo teleológico (Kant, C. J., 1791).

Desdobramento

[No al.: *Ausfaltung*; no ingl.: *unfolding*]

Um *desdobramento* literalmente espalha horizontalmente as notas de um acorde, movendo-se da voz superior para a inferior e retornando à voz superior, ou vice-versa. *Desdobramentos* geralmente são encontrados em conjunto com outros tipos de elaboração, como, por exemplo, *progressões lineares* (cf. verbete). Nesse caso, o *desdobramento* pode envolver uma sucessão de dois ou mais acordes. Schenker observa ainda que o *desdobramento* se distingue de outros tipos de *prolongação* (cf. verbete), tais como o *arpejamento* (cf. verbete), que deve mover-se em uma única direção, ou o *acoplamento* (cf. verbete), que se restringe à oitava, enquanto que o *desdobramento* pode ser constituído por outros intervalos [ver: *F. C. (D. f. S.)* Parte II, Capítulo 2, Seção 10, §§140–144, p. 50 e 51, Fig. 43–45; e também Parte III, Capítulo 2, Seção 10, §234, p. 83 e 84, Fig. 103.].



Exemplo 14: F. Schubert, *Improviseo em Si[♭] Maior*, Op. 142 n. 3 (c. 1–4)

Desdobramento gradual

[No al.: *Auswicklung*; no ingl.: *gradual unfolding*]

O *desdobramento gradual* consiste em um espalhamento horizontal gradual das notas de um acorde ou de um intervalo acarretando sucessivas *tonicizações* (cf. verbete) com um ponto de chegada bem definido.

Exemplo 15: J. Haydn, *Sonata em Mi_b Maior*, Hob. XVI: 49, 1º Movimento (c. 65–80)

*No exemplo acima, assinalamos três instâncias de desdobramentos graduais. Observamos que quintas justas e diminutas horizontalizadas, defasadas em relação à mão esquerda, que se move por graus conjuntos, vão criando uma instabilidade tonal até o compasso 80, culminando na Dominante do acorde relativo menor. (cf. Schachter 2016, p. 284)

Desenvolvimento

[No al.: *Durchführung*; no ingl.: *development section*]

Este termo designa a seção de desenvolvimento de uma peça. No entanto, deve-se atentar ao fato de que o termo alemão *Durchführung* se traduz mais precisamente como caminho ou passagem, não exatamente como um *desenvolvimento*. Numerosas são as sonatas com passagens que ligam a Exposição à Recapitulação sem elaborações temáticas. Frequentemente, sonatas apresentam material original na passagem intermediária entre Exposição e Recapitulação sem qualquer prejuízo formal visto que a sonata é entendida como um *desdobramento* (cf. verbete) tonal de longo alcance articulado através da elaboração de seus temas ou motivos.

Diminuição

[No al. do latim: *Diminution*; no ingl. *diminution*]

Termo originário da prática musical no período barroco e associado ao preenchimento dos intervalos através de notas ornamentais. É utilizado por Schenker para descrever a ornamentação de uma estrutura musical em um *nível* (cf. verbete) próximo do *nível frontal* (cf. verbete). O processo de análise consiste basicamente em olhar por detrás das *diminuições* do *nível frontal*. No entanto, Schenker estava mais interessado em discutir e revelar os processos de criação que os compositores desenvolviam entre o *plano*

fundamental e o *nível frontal* [ver: *F. C. (D. f. S.)* Parte III, Capítulo 3, Seção 7, §§251–266, p. 93–107, Fig. 116–125; e também, de acordo com a nota de rodapé nº7, p. 93, escrita pelo próprio Schenker, ver ainda Parte I, Capítulo 1, Seção 4, e ainda §§26, 30, 46, 49–52, 83, 85 e 116].

Sarabande.

Exemplo 16: J. S. Bach, *Sarabande em Si_b maior*, BWV 825 (c. 1–8)

Elaboração composicional

[No al.: *Auskomponierung*; no ingl.: *composing out*]

Auskomponierung traduz-se como o ato de *elaboração composicional*, refletindo o interesse de Schenker em um processo de elaboração da *estrutura profunda* (cf. *verbete*) de uma peça que se desvela até atingir o *nível frontal* (cf. *verbete*) muito próximo da composição como um todo. O termo refere-se à elaboração contrapontística. A *estrutura fundamental* (cf. *verbete*), por exemplo, pode ser entendida como o desvelamento e preenchimento – *Auskomponierung* – da tônica.

TEMA.

I V I V/VI VI II₆ V I I

I V⁷ I II V I I

Exemplo 17: Beethoven, *Variações em Dó Maior sobre "God Save the King"*, WoO 78 (c. 1–14)

Espaço Tonal

[No al.: *Tonraum*, no ingl.: *tone-space*]

Schenker designa por *espaço tonal* os intervalos consonantes de terça $\hat{3}-\hat{1}$, quinta $\hat{5}-\hat{1}$ e oitava $\hat{8}-\hat{1}$, os quais correspondem, respectivamente, à *linha fundamental* (Cf. Verbetes) nas suas três possíveis versões $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$, $\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$ e $\hat{8}-\hat{7}-\hat{6}-\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$. Daí conclui-se que é no próprio espaço tonal que se estrutura o discurso musical, através de *elaborações composicionais* (Cf. Verbetes). [ver: F. C. (D. f. S.) Parte I, §13, p. 14, Fig. 5].

Estrutura fundamental

[No al.: *Ursatz*; no ingl.: *fundamental structure*]

A *estrutura fundamental* é definida como o arcabouço harmônico-contrapontístico que representa o nível basilar ou o fundamento musical.³ Nesse sentido, a *estrutura fundamental* é a expressão musical do conceito de diatonia,⁴ e, num sentido amplo, pode ser entendido na relação estabelecida no complexo sonoro dos graus principais e secundários de uma tonalidade com a tônica.⁵ A *estrutura fundamental* é formada, na voz superior, por uma linha melódica que, podendo ter como ponto de partida tanto a terça quanto a quinta ou, mais raramente a oitava, realiza um movimento descendente por grau conjunto em direção à tônica, denominada *linha fundamental* (cf. verbete); e sustentada na voz inferior, por um baixo que se movimenta num salto de quinta ascendente a partir da tônica, seguido por outro salto, agora descendente, de volta para a tônica, denominado *baixo arpejado* ou *arpejamento do baixo* (cf. verbete). A *estrutura fundamental* consiste na transformação da série harmônica, denominada por Schenker como *acorde da natureza*, numa estrutura contrapontística.⁶ Portanto, tal transformação coloca, ao mesmo tempo, pela primeira vez, a questão do direcionamento das vozes. Cada uma das vozes da estrutura fundamental delinea, segundo sua natureza, o direcionamento que lhe é próprio. Enquanto a *linha fundamental* percorre no longo prazo, necessariamente, o sentido descendente, o *baixo arpejado*, apesar de conter tanto um movimento ascendente quanto um descendente,

³ “O nível fundamental da música é representado por uma estrutura contrapontística que denominei estrutura fundamental [...]”. “The background in music is represented by a contrapuntal structure which I have designated the fundamental structure [...]”. Schenker, Heinrich. *Free Composition (Der freie Satz)*. Parte I, Capítulo I, Seção 3, p. 4.

⁴ “Denomino o conteúdo da linha fundamental, contrapontado pelo arpejamento do baixo, diatonia. Esta é a sucessão melódica fundamental e decisiva, o desenho primordial do conteúdo melódico. Em contraste, a tonalidade, no nível frontal, representa a soma de todas as ocorrências, desde as menores até as mais abrangentes – incluindo os tons ilusórios e todas as várias formas musicais.” “I call the content of the fundamental line, counterpointed by the bass arpeggiation, diatony. This is the fundamental, determinate melodic succession, the primal design of melodic content. In contrast, tonality, in the foreground, represents the sum of all occurrences, from the smallest to the most comprehensive – including illusory keys and all the various musical forms.” Idem, Parte I, Capítulo I, Seção 3, p. 5.

⁵ Schenker afirma: “Não importa como se divida essa série de notas, qualquer divisão exige o reconhecimento da diatonia no sentido de uma relação de todas as notas da série com a fundamental, Dó.” “No matter how one would divide this tone series, any division compels recognition of diatony in the sense of a relationship of all tones of the series to the fundamental, C.” Idem, Parte I, Capítulo 2, Seção 2, §9, p. 13, nota de rodapé nº3.

⁶ “A série harmônica, esse som vertical da natureza, esse acorde no qual todas as notas soam ao mesmo tempo, é transformado em uma sucessão, um arpejamento horizontal, que te a vantagem de estar dentro do alcance da voz humana.” “The overtone series, this vertical sound of nature, this chord in which all the tones sound at once, is transformed into a succession, a horizontal arpeggiation, which has the added advantage of lying within the range of the human voice.” Idem, Parte I, Capítulo 2, Seção 1, §1, p. 10.

delinea o sentido ascendente como a sua direção original.⁷ Apesar de ser definida a partir da soma de dois elementos – a *linha fundamental* e o *baixo arpejado* – a *estrutura fundamental* representa a unidade musical essencial. A estrutura fundamental representa, portanto, a síntese musical última. E, desse modo, não somente o fundamento de cada obra musical particular, mas o fundamento do próprio conceito de análise de obras tonais. E isso de tal modo que podemos ler nas palavras de Schenker que enunciam essa unidade uma descrição da tarefa da análise: o reconhecimento da unidade última da obra musical:⁸

A estrutura fundamental representa a totalidade. Ela é o símbolo da unidade e, na medida em que ela representa o único ponto a partir do qual se vê tal unidade, previne de qualquer concepção falsa e distorcida. Nela mora a percepção totalizante, a redução de toda diversidade em unidade última.

É a unidade da *estrutura fundamental* que torna possíveis as transformações, *prolongamentos* (cf. verbete) e *elaborações composicionais* (cf. verbete) do *nível intermediário* (cf. verbete) e do *nível frontal* (cf. verbete).⁹ Esse “tornar possível” tem aqui um duplo sentido. Por um lado, ele significa que a indivisibilidade da *linha fundamental* contraposta à *divisão do baixo arpejado* (cf. verbete *quinta divisória*) representa, diante da unidade da *estrutura fundamental*, a primeira tensão a partir da qual se originam as elaborações do *nível intermediário*.¹⁰ Por outro lado, ele se refere a uma transferência da *estrutura fundamental*, como um todo, enquanto um modelo, para os acontecimentos tanto do *nível intermediário*, quanto do *nível frontal*¹¹ [ver: *F. C. (D. f. S.)* Parte I, p. 1–21, Fig. 1–11].

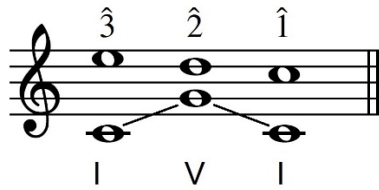
⁷ “Assim como no desenvolvimento natural do arpejamento [do baixo], a direção ascendente é direção a original; [...]” “As in the natural development of the arpeggiation, the ascending direction is the original one; [...]”. Idem, Parte I, Capítulo 2, Seção 1, § 2, p. 11.

⁸ “A estrutura fundamental representa a totalidade. Ela é o símbolo da unidade e, na medida em que ela representa o único ponto de vista a partir do qual se pode ver essa unidade, ela impede toda concepção falsa ou distorcida. Nela reside a percepção abrangente, a resolução de toda diversidade na totalidade última.” “The fundamental structure represents the totality. It is the mark of unity and, since it is the only vantage point from which to view that unity, prevents all false and distorted conceptions. In it resides the comprehensive perception, the resolution of all diversity into ultimate wholeness.” Idem, Parte I, Capítulo 1, Seção 3, p. 5.

⁹ “A combinação da linha fundamental com o arpejamento do baixo constitui uma unidade. Somente essa unidade torna possíveis que as transformações das vozes condutoras ocorram no nível intermediário e permite que as formas da estrutura fundamental sejam transferidas para harmonias individuais”. “The combination of fundamental line and bass arpeggiation constitutes a unity. This unity alone makes possible for voice-leading transformations to take place in the middleground and enables the forms of the fundamental structure to be transferred to individual harmonies.”. Idem, Parte I, Capítulo 2, Seção 1, §3, p. 11.

¹⁰ “Todo o conteúdo musical surge do confronto e do ajuste da linha fundamental indivisível com o arpejamento do baixo de duas partes. O caminho para o prolongamento e, em última instância para a forma, começa aqui.” “All musical content arises from the confrontation and adjustment of the indivisible fundamental line with the two part bass arpeggiation. The path to prolongation, and ultimately to form, open here.”. Idem, Parte I, Capítulo 2, Seção 3, § 18, p. 15.

¹¹ “A tendência de propagar as formas da estrutura fundamental atravessa todos os níveis de vozes condutoras. Portanto, essas formas replicadas aparecem em maior abundância no nível frontal. Toda forma replicada tem o efeito de uma estrutura autônoma dentro da qual as vozes agudas e graves delimitam um único espaço tonal.” “The tendency to propagate the forms of the fundamental structure goes through all voice-leading levels. Hence, such transferred forms appear in greatest abundance in the foreground. Every transferred form has the effect of a self-contained structure within which the upper and lower voices delimit a single tonal space.”. Idem, Parte III, Capítulo 3, Seção 1, §242, p. 87.



Exemplo 18: Figura elaborada pelos autores segundo Schenker, Heinrich. *Free Composition (Der freie Satz)*, [1935] 1977, Fig. 1

Extensão

[No al.: *Dehnung*; no ingl.: *extension*]

Termo utilizado para referir-se ao *prolongamento* (cf. verbete) ou replicação de um modelo tonal e métrico (motivo ou padrão). Tal modelo pode ter sido previamente apresentado ou pode ser sugerido tacitamente por *vozes condutoras* (cf. verbete) e desenho métrico.

L. van Beethoven, Op. 67.
Bearbeitung von Franz Liszt.

Allegro con brio. $\text{♩} = 108$

Exemplo 19: L. v. Beethoven, *Sinfonia No. 5 em Dó menor*, Op. 67 (c. 6–21)

Allegro con brio

11.

Exemplo 20: L. v. Beethoven, *Sonata em Si_b Maior*, Op. 22 (c. 1–4)

Gráfico analítico

[No al.: *Urlinie Tafel*; no ingl.: *graph*]

O sistema gráfico gradualmente desenvolvido por Schenker ao longo de várias décadas tem por objetivo mostrar uma síntese da obra musical e seus desdobramentos, estruturados nos *planos frontal, intermediário(s) e fundamental* (cf. verbete).

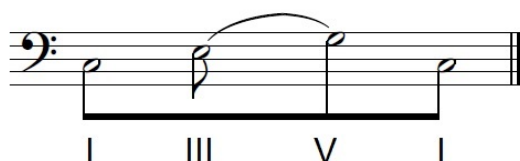
Exemplo 21: W. A. Mozart, *Sonata em Fá maior*, K.533, 1º mov. (*figura elaborada por Barros, G.; Gerling, C., 2007*)

Grau da escala

[No al.: *Stufe* ; no ingl.: *scale step*]

Segundo Jonas (Schenker; Jonas, p. ix, 1954), cabe a Schenker o mérito de elucidar o conceito de *grau da escala* dissociando-o do conceito de *vozes condutoras* (cf. verbete), sendo o primeiro relativo à teoria da harmonia e o segundo à da teoria do contraponto. Desde que Rameau apresentou as possibilidades contidas na realização de um baixo (cifrado ou não) de forma a produzir uma “harmonia reduzida aos seus princípios naturais” (Rameau, 1722) estes dois conceitos foram ensinados e propagados de maneira confusa. Schenker propõe que as *vozes condutoras* sejam estudadas e compreendidas como parte do domínio do contraponto. Esta posição encontra respaldo na história visto que os grandes mestres (de Bach a Brahms) ao estudarem contraponto e realização do baixo, já estavam estudando composição sem passar por uma “disciplina” de harmonia. Assim, harmonia é entendida como o resultado sonoro da composição, enquanto o controle da consonância/dissonância engendra a *prolongação* e as *elaborações composicionais* (cf.

verbete). Ou seja, os *graus da escala* permanecem com efeito como pilares ou colunas harmônicas sobre os quais as sonoridades consonantes e dissonantes se apoiam. Assim, torna-se possível entender como Schenker utiliza o termo para referir-se aos principais graus da voz mais grave da estrutura fundamental ou, segundo Felix Salzer, “uma harmonia de significância funcional” (Salzer, *Glossary* in Schenker, *Five Graphic Music Analysis*, 1932). No caso de um *arpejamento do baixo* (cf. verbete), esta estrutura se constitui basicamente da progressão I–III–V–I, acordes considerados *graus da escala*; ao passo que uma dominante secundária para o III poderia ser entendida como uma elaboração contrapontística. O termo, portanto, distingue harmonias estruturais e diatônicas de sonoridades entendidas como ornamentações destas harmonias [ver: *F. C. (D. f. S.)* Parte III, Capítulo 3, Seção 11, §§276–283, p. 111–118, Fig. 39.3 e Fig. 130–135].



Exemplo 22: Figura elaborada pelos autores segundo SCHENKER, Heinrich. *Free Composition (Der freie Satz)*, [1935] 1977, Fig. 14

Interrupção

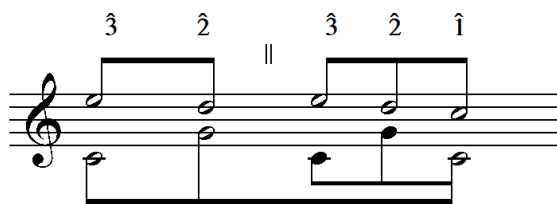
[No al.: *Unterbrechung*; no ingl.: *interruption*].

Acontecimento característico do *nível intermediário* (cf. verbete), a *interrupção* consiste em uma elaboração da *estrutura fundamental* (cf. verbete) na qual o movimento descendente da *linha fundamental* (cf. verbete) é interrompido, retornando para a *nota primária* da *linha fundamental* (cf. verbete) antes de iniciar novamente a descida em direção ao $\hat{1}$. Nos casos em que o $\hat{3}$ e o $\hat{5}$ se caracterizam como *notas primárias* da *linha fundamental*, a *interrupção* pode ocorrer apenas no $\hat{2}_V$ (cf. *F. C. (D. f. S.)* §87, p. 36; e §95, p. 39); ao passo que, nos casos em que o $\hat{8}$ representa a *nota primária*, ela pode ocorrer apenas no $\hat{5}_V$ (ver: *F. C. (D. f. S.)* §100, p. 40). Portanto, uma *linha fundamental* de $\hat{3}$ interrompida seria lida da seguinte forma: $\hat{3}-\hat{2} \parallel \hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$. Observe-se que a linha dupla é usada para indicar o ponto de interrupção. A *interrupção* constitui uma das elaborações mais importantes da *estrutura fundamental*, pois cria uma divisão estrutural na dominante, no ponto de interrupção $\hat{2}_V$ que, frequentemente, corresponde ao final da seção *A* de peças em forma binária ou ternária, incluindo-se as sonatas. A *interrupção* representa uma das primeiras fontes ou causas da forma no *nível frontal* (cf. verbete). De acordo com Schenker:¹²

A interrupção tem a qualidade de aumentar a tensão [do movimento] em direção ao $\hat{1}$; particularmente, ela abre o caminho para formas com duas ou três partes, A_1-A_2 ou A_1-B-A_2 . A *interrupção* constitui até mesmo o fundamento da forma estendida da sonata, com exposição, desenvolvimento e recapitulação.

¹² “Interruption has the quality of heightening the tension toward 1; particularly, it opens the way to the two- or three-part forms. It is even the basis of the extended form of the sonata, with exposition, development, and recapitulation.” Schenker, Heinrich. *Free Composition (Der freie Satz)*. [1935] 1977, §94, p. 39.

[ver: *F. C. (D. f. S.)* Parte II, Capítulo 2, Seção 2, §§87–101, p. 36–40, Fig. 21–27; e ainda Parte III, Capítulo 2, Seção 2, §192, p. 70, Fig. 72].



Exemplo 23: Interrupção (figura elaborada por Nicolas Meeùs)¹³

Linha fundamental (descida fundamental)

[No al.: *Urlinie*; no ingl.: *fundamental line* ou *fundamental descent*]

O termo linha fundamental, é adotado por Schenker para designar a voz superior da estrutura fundamental (cf. verbete).¹⁴ A linha fundamental consiste numa linha melódica que, podendo ter como o seu ponto de partida tanto a terça quanto a quinta ou a oitava, realiza um movimento descendente por grau conjunto em direção à tônica. É caracterizada como a primeira sucessão horizontal.¹⁵ A linha fundamental se origina a partir daquilo que Schenker chama de arpejamento primordial,¹⁶ ou seja, de um arpejamento (cf. verbete) sobre as notas do acorde da natureza – a tríade engendrada pelos primeiros cinco harmônicos da série. O preenchimento dos espaços entre as notas desse arpejo realiza-se através de notas de passagem (cf. verbete), resultando num movimento por grau conjunto.¹⁷ Tal movimento é, por isso, também chamado de movimento de passagem primordial.¹⁸ Na medida em que aquele arpejo representa uma modificação pela arte do acorde da natureza,¹⁹ as notas da linha fundamental são uma representação das notas da série harmônica.²⁰ É, por

¹³ <<https://heinrichschenker.wordpress.com/2017/05/29/the-divider-at-the-fifth-and-the-interruption/>>, acesso em 20 mai. 2019.

¹⁴ “Linha fundamental é o nome que dei à voz superior da estrutura fundamental. Ela desdobra um acorde horizontalmente [...]”. “Fundamental line is the name I have given to the upper voice of the fundamental structure. It unfolds a chord horizontally [...]”. Schenker, Heinrich. *Free Composition (Der freie Satz)*, Parte I, Capítulo 1, Seção 3, p. 4.

¹⁵ “A vida da linha fundamental e do baixo arpejado se manifesta não apenas na primeira sucessão horizontal e no primeiro arpejamento; [...]”. “The life of the fundamental line and bass arpeggiation manifests itself not only in the first horizontal succession and in the first arpeggiation; [...]”. *Ibidem*.

¹⁶ *Idem*, Parte I, Capítulo 2, Seção 1, §2, cujo título é: “A estrutura fundamental enquanto transmissora do arpejamento primordial” “The fundamental structure as transmitter of the primary arpeggiation”, p. 10.

¹⁷ “[...] tornou-se possível preencher com notas de passagem os espaços do arpejamento na voz aguda da estrutura fundamental [...]”. “[...] it became possible to fill in the spaces in the arpeggiation in the upper voice of the fundamental structure with passing tones [...]”. *Idem*, Capítulo 2, Seção 2, §4, p. 11.

¹⁸ *Idem*, Parte I, Capítulo 2, Seção 2, p.12, §5: O espaço ocupado pela linha fundamental; o movimento de passagem primordial.

¹⁹ “A serviço da arte, o arpejamento abandona as restrições da natureza e clama pelo direito de afirmar-se tanto no sentido ascendente quanto descendente.” “In the service of art, the arpeggiation throws off the restrictions of nature and claims the right to assert itself in either an upward or a downward direction.” *Idem*, Part I, Chapter 2, Section 1, §2, p. 10.

²⁰ “Mas essas notas não são mais harmônicos reais: elas são apenas imagens dos harmônicos. Menos ainda, as notas de passagem nos espaços do arpejamento devem ser consideradas harmônicos; eles não estão contidos na série harmônica”. “But these notes are no longer actual overtones: they are only images of the overtones. Still less should the passing tones in the spaces of the arpeggiation be taken for overtones; they are not contained in the harmonic series at all.” *Idem*, Parte I, Capítulo 2, Seção 2, §9, p. 12-13.

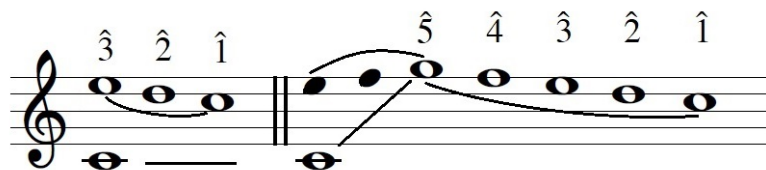
sua condição de representação do acorde da natureza que a linha fundamental se apresenta sob essas três formas possíveis²¹ – tendo a terça, a quinta, ou a oitava como nota primária ou tom principal (cf. verbete). Portanto, em qualquer uma de suas três formas, a linha fundamental se encontra necessariamente contida dentro do intervalo de uma oitava. Essa oitava é chamada de registro obrigatório (cf. verbete)²² da linha fundamental. Se a estrutura fundamental significa a totalidade e a unidade da obra musical, essa unidade deve, ao mesmo tempo, estar manifesta na própria linha. A unidade da linha fundamental é denominada “indivisibilidade” por Schenker. A indivisibilidade da linha fundamental é definida por meio de duas características essenciais. Primeiramente, aquela que se refere à própria definição do conceito de linha, o movimento num sentido único. No caso da *linha fundamental*, a movimentação unidirecional é também pensada enquanto a sua coerência.²³ A outra característica essencial da indivisibilidade da *linha fundamental* é seu movimento por grau conjunto que preenche completamente os espaços deixados pelo *arpejamento*. Se, por um lado, a união das duas propriedades da *linha fundamental* discutidas acima – o movimento por grau conjunto unidirecional, ou seja, a indivisibilidade da *linha fundamental* – como já foi dito, responde à noção de coerência, o sentido descendente da *linha fundamental* é determinado pelo conceito de finitude.²⁴ [ver: *F. C. (D. f. S.)* Parte I, p. 1–21, Fig. 1–11; *Tonwille I*, p. 21–24 e p. 53–54; e ainda *Masterwork I*, p. 104–111; e, *Masterwork II*, p. 1–22]

²¹ “Após séculos de esforço, quando os ouvidos criativos finalmente aprenderam a moldar várias vozes com sucesso em um complexo contrapontístico, tornou-se possível preencher os espaços do arpejamento na voz aguda da estrutura fundamental com notas de passagem de modo a fazer justiça tanto à natureza quanto à arte. No processo, os músicos também aprenderam gradualmente a corresponder à natureza, ajustando os aspectos horizontal e vertical simultaneamente: eles adotaram a oitava, a quinta e a terça, as quais dominam o arpejamento fundamental do acorde da natureza. Além disso, eles aprenderam como tratar a nota de passagem como consonante ou dissonante, de acordo com aquilo que a prática do contraponto estrito revelava.” “After centuries of striving, when creative ears had finally learned to mold several voices successfully into a contrapuntal complex, it became possible to fill in the spaces in the arpeggiation in the upper voice of the fundamental structure with passing tones in a manner which did justice to both nature and art. In the process musicians also gradually learned to conform to nature by adjusting the horizontal and vertical aspects simultaneously: they adopted the octave, fifth, and third, which dominate the fundamental arpeggiation of the chord of nature. In addition they learned how to treat the passing tone as consonant or dissonant according to what the practice of strict counterpoint revealed.” Idem, Parte I, Capítulo 2, Seção 2, §4, p. 11.

²² “A sucessão de notas da linha fundamental deve ser compreendida no âmbito de uma oitava, à qual denomino registro obrigatório da linha fundamental” “The succession of tones of the fundamental line must be understood to lie within one octave, which I term the obligatory register of the fundamental line.” Idem, Parte I, Capítulo 2, Seção 2, §8, p. 12.

²³ “A travessia da linha fundamental é o mais fundamental de todos os movimentos de passagem; é a necessidade (derivada do contraponto estrito) de continuidade em uma mesma direção que gera a coerência e, de fato, torna essa travessia a origem de toda coerência na composição musical.” “The traversal of the fundamental line is the most basic of all passing-motions; it is the necessity (derived from strict counterpoint) of continuing in the same direction which creates coherence, and, indeed, makes this traversal the beginning of all coherence in musical composition.” Idem, Parte I, Capítulo 2, Seção 2, §5, p. 12. E também, um pouco mais à frente, no §6, ainda na p. 12. “Não importa que vozes agudas, divisões estruturais, a forma, ou que aparência o nível médio ou o frontal possam manifestar, nada pode contradizer a indivisibilidade primordial da linha fundamental. Esse é o maior triunfo possível da coerência na música.” “No matter what upper voices, structural divisions, form, and the like the middleground or foreground may bring, nothing can contradict the basic indivisibility of the fundamental line. This is the greatest possible triumph of coherence in music.”

²⁴ “Aos homens é dada a experiência do fim, o encerramento de todas as tensões e esforços. Desse modo, sentimos por natureza que a linha fundamental deve descer até atingir o 1, e que o baixo deve retornar para a fundamental. Com $\frac{1}{1}$ todas as tensões em uma obra musical se encerram.” “To men is given the experience of ending, the cessation of all tensions and efforts. In this sense, we feel by nature that the fundamental line must lead downward until it reaches 1, and that the bass must fall back to the fundamental. With $\frac{1}{1}$ all tensions in a musical work cease.” Idem, Parte I, Capítulo 2, Seção 2, §10, p. 13.



Exemplo 24: Figura elaborada pelos autores segundo SCHENKER, Heinrich. *Free Composition (Der freie Satz)*, [1935] 1977, Fig. 5

Melodia composta

[No ingl.: *compound melody*]

Uma melodia é descrita como composta quando uma única linha melódica engloba várias notas da harmonia. Um exemplo clássico são os arpejamentos do baixo de Alberti, no qual se alternam rapidamente as notas de um acorde, implicando a presença de duas ou mais vozes.



Exemplo 25: W. A. Mozart, *Sonata para piano em Dó Maior*, K. 545: 1º movimento (c. 1–4).

No próximo exemplo, a melodia composta apresenta inicialmente uma nota pedal *Sol* no baixo (c. 1–5), sobre a qual se formam harmonias arpejadas conectando diferentes registros.



Exemplo 26: J. S. Bach, *Suíte No.1 em Sol Maior*, BWV 1007: Prelúdio (c. 1–19)

Mistura (mistura modal)

[No al.: *Mischung*; no ingl.: *mixture*]

Schenker utiliza o termo *mistura* para referir-se a alternâncias entre o modo maior e o modo menor. Na medida em que a *mistura* se caracteriza enquanto um acontecimento típico dos *níveis intermediário* (cf. verbete) e *frontal* (cf. verbete), ela não tem consequências para a *linha fundamental* (cf. verbete), que, portanto, permanece diatônica. Schenker observa ainda que a *mistura* exerce pouca ou nenhuma influência na forma, certamente menos que outros acontecimentos como, por exemplo, a *interrupção* (cf. verbete). [ver: *F. C. (D. f. S.)* Parte II, Capítulo 2, Seção 3, §§102–103, p. 40–41, Fig. 28-30; e ainda Parte III, Capítulo 2, Seção 3, §193, p. 70–71, Fig. 73]

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment. Below the staves, Schenkerian analysis symbols are provided: 'G: I' for the first system, 'Gm: V (b3)' for the second, and 'V (b3) | (b3)' for the third. The notation includes various dynamics such as *mf*, *p*, and *cresc.*, along with articulation marks like accents and slurs. The key signature is one sharp (F#).

Exemplo 27: J. Haydn, *Sonata em Sol maior*, Hob. XVI: 27, 3º mov. *Finale-Presto* (c. 74–108)

Movimento a partir de uma voz interna ou transbordamento

[No al.: *Untergreifen*; no ingl.: *motion from inner voice*]

Schenker utiliza este termo para referir-se à *progressão linear* (cf. verbete) que parte de uma voz interna e que ascende em direção a qualquer uma das notas da *linha fundamental* (cf. verbete) – menos à *nota primária* da *linha fundamental* (cf. verbete) – ou a elaborações dessas notas. Diferentemente da *progressão linear* que leva ao tom principal da *linha fundamental*, à qual Schenker denomina *ascensão inicial*, e que pertence apenas ao primeiro desvelamento do *nível intermediário*, o *transbordamento* se caracteriza enquanto um acontecimento típico dos desvelamentos *posteriores do nível intermediário* e do *nível frontal*. Uma vez que a *progressão linear* pode ser compreendida como o desdobramento de um acorde de duas notas consonantes, delineado por suas primeira e última notas, diz-se que uma *progressão linear* ascendente se move da voz interna deste acorde para a voz superior. [ver: *F. C. (D. f. S.)* Parte II, Capítulo 2, Seção 9, §§135–139, p. 49–50, Fig. 42; e também Parte III, Capítulo 2, Seção 9, §233, p. 83, Fig. 102].

Exemplo 28: Christian Pezold, *Minueto em Sol Maior*, copiado por A. Magdalena Bach (c. 1–8)

No exemplo acima, observa-se um movimento da voz interna do contralto ao $\hat{5}$ do soprano (c.1-2), o retorno ao registro inicial do contralto (c. 4) e, por fim, um movimento convergente das vozes interna e da linha fundamental em direção ao $\hat{2}$ (c.8).

Exemplo 29: L. V. Beethoven, *Sonata em Mi maior*, Op. 81^a, 1^o Movimento (c. 17–22)

No exemplo acima, observa-se tanto um movimento da voz estrutural para a voz interna (La₂-Ré, c. 17–19), como da voz interna para um tom estrutural (Ré-Si₁, c. 19–20).²⁵

Movimento não apoiado

[No al.: *Leerlauf*; no ingl.: *unsupported stretch*]

Quando a *linha fundamental* descende do grau melódico $\hat{5}$ e o grau melódico $\hat{4}$ não é *tonicizado* (cf. verbete), sendo portanto uma dissonância em relação ao I no *nível fundamental* (cf. verbete), Schenker designa o movimento do *nível fundamental* de $\hat{5}$ para $\hat{3}$ como *movimento não apoiado* porque não há suporte harmônico para o $\hat{4}$. Um dos critérios para decidir se a *linha fundamental* de uma peça principia no $\hat{5}$ é se este $\hat{4}$, teoricamente dissonante, recebe suporte harmônico no *nível intermediário* (cf. verbete) e no *nível frontal* (cf. verbete). Caso não haja suporte harmônico para o $\hat{4}$, que se torna, portanto, dissonante no *nível frontal*, o $\hat{3}$ deve ser considerado a *nota primária* da *linha fundamental*. [ver: F. C. (D. f. S.) Parte I, Capítulo 3, Seção 2, §§36–44, p. 20–21, Fig. 11].

²⁵ Segundo Cadwallader e Gagné, no exemplo acima o soprano recupera o Lá₂ da voz superior através do movimento ascendente por graus conjuntos a partir de Ré, assim conectando os registros de contralto e soprano (Cadwallader; Gagné, 2011, p. 137-139); Ré–Mi₁–Fá–Sol–Lá elaboram e reafirmam a presença do grau melódico estrutural externo Lá₂.

Allegretto. 5̂ 4̂ 3̂

N.º 1. *p*

Exemplo 30: L. V. Beethoven, *Bagatela em Sol menor*, Op. 119 No.1 (c. 1–3; 9–11)

Nível (ou plano)

[No al.: *Schicht*; no ingl.: *level (layer)*]

A ideia de que a música consiste em uma série de níveis ou planos a serem desvelados é central na teoria schenkeriana. Schenker sugere que os eventos imediatos ou frontais da música são sustentados por níveis mais imediatos, assim como uma variação se apoia em um tema. Os níveis podem ser representados através de gráficos (cf. o verbete *gráfico analítico*).

Nível frontal

[No al.: *Vordergrund*; no ingl.: *foreground*]

Schenker define a música em termos de níveis de elaboração da estrutura fundamental até o nível frontal. Uma análise do nível frontal trata do nível mais externo da música, aquele que podemos escutar e apreciar [ver: *F. C. (D. f. S.)* Parte III, p. 55–145, Fig. 50–158].

Nível fundamental

[No al.: *Hintergrund*; no ingl.: *background*]

Estritamente falando, o *nível fundamental* refere-se apenas à *estrutura fundamental* (cf. verbete). ou seja, à estrutura da qual um movimento se origina. No entanto, o termo é usado mais informalmente para referir-se à estrutura e suas prolongações imediatas (ascensão inicial etc.) [ver: *F. C. (D. f. S.)* Parte I, p. 1–21, Fig. 1–11].

Nível (ou níveis) intermediário(s)

[No al.: *Mittelgrund*; no Inglês: *middleground*]

O *nível intermediário* refere-se às *prolongações* (cf. verbete) imediatas da *estrutura fundamental*. Schenker restringe tais *prolongações* a um reduzido número de

formas especificamente delineadas. O *nível intermediário* pode ser desdobrado em um conjunto numericamente variável de *níveis intermediários*, que representam a passagem do *nível fundamental* (cf. verbete) ao *nível frontal*. Do *nível fundamental* originam-se as elaborações que resultam na obra propriamente dita (cf. o verbete *gráfico analítico*) [ver: *F. C. (D. f. S.)* Parte II, p. 25–52, Fig. 12–49].

Nota de cobertura

[No al.: *Deckton* Inglês: *cover tone*]

Quando uma nota de uma voz, seja por salto ou por dobramento, encontra-se em registro mais agudo do que a nota da voz principal, é chamada de *nota de cobertura* (ou *revestimento*, em tradução literal). Neste caso, a *linha fundamental* (cf. verbete), principal atividade melódica, permanece na voz intermediária [ver: *F. C. (D. f. S.)* Parte III, Capítulo 3, Seção 8, §267, p. 107].

Exemplo 31: F. Schubert, *Momento Musical em Lá_b maior*, Op. 94 n. 2 (c. 47–54)

Nota de passagem

[No al.: *Durchgang*; no ingl.: *passing tone*]

A nota de passagem constitui o primeiro e o mais simples gesto ou movimento melódico presente em todos os níveis estruturais. A nota de passagem preenche horizontalmente o espaço que existe entre as notas de um intervalo maior do que o intervalo de segunda. No contraponto estrito, a nota de passagem constitui o primeiro modo como a dissonância pode acontecer. A nota de passagem constitui a própria noção de linha, servindo-lhe de fundamento, na medida em que é a partir dela, da *nota de passagem*, que o movimento em uma única direção pode se dar. O fenômeno da *nota de passagem*, portanto, se encontra na origem da própria *linha fundamental*. É nesse sentido que, em certo momento, Schenker chama a *linha fundamental* de movimento de passagem originário ou primordial.²⁶ É por isso também que a figura da nota de passagem chega até mesmo a se

²⁶ Em *Free composition (Der feie Satz)*, no §5 intitulado: O espaço ocupado pela linha fundamental; o movimento de passagem primordial, Schenker afirma: “A travessia da linha fundamental é o mais fundamental de todos os movimentos de passagem; é a necessidade (derivada do contraponto estrito) de se continuar na mesma direção que cria a coerência e, de fato, torna essa travessia a origem de toda coerência em uma composição musical.” “The traversal of the fundamental line is the most basic of all passing-motions; it is the necessity (derives from strict counterpoint) of continuing in the same direction which creates

confundir com a noção de *progressão linear* (cf. verbete). Desse modo, a maioria das progressões por notas de passagem é compreendida como *progressão linear*. No entanto, em uma verdadeira *progressão linear*, a *nota de passagem* precisa ser compreendida como uma elaboração da harmonia. Uma *nota de passagem* no *nível frontal* (cf. verbete) nem sempre pode satisfazer esta condição. Exemplos disto seriam notas de passagem cromáticas ou uma nota que conecta duas harmonias no *nível frontal* [ver: F. C. (D. f. S.) Parte III, Capítulo 1, Seções 3, 4 e 5, §§168–179, p. 61–65].

Exemplo 32: J. S. Bach, Coral “Ich bin’s ich sollte büßen” em Lá[♯] maior, BWV 244 (c. 1–12)

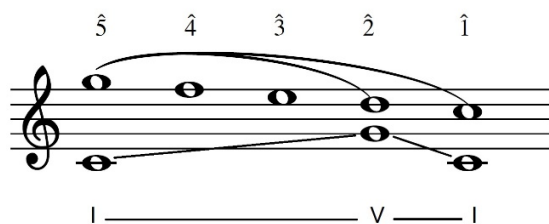
Nota Primária ou tom melódico principal

[No al. *Kopftön*; no ingl. *primary tone*]

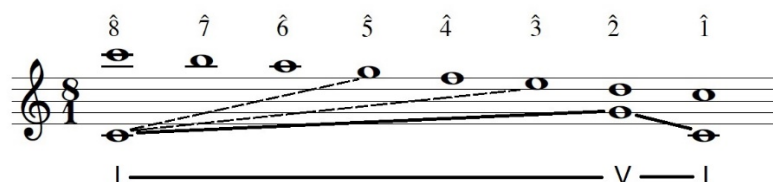
É o nome dado por Schenker à primeira nota da *linha fundamental* (cf. verbete). A origem da *linha fundamental* no acorde da natureza condiciona as possibilidades do início da *linha fundamental* apenas à terça (3̂), à quinta (5̂), ou à oitava (8̂); quer dizer que apenas essas notas, 3̂, 5̂ ou 8̂, podem ocupar tal posição. Decidir-se a respeito de qual nota está na *cabeça* da *linha fundamental* terá consequências consideráveis para o restante de uma análise. Nos casos em que a *linha fundamental* é elaborada através de uma *ascensão inicial* (cf. verbete) ou de um *arpejamento inicial* (cf. verbete), então, a *nota primária* da *linha* não será a primeira nota da peça [ver: F. C. (D. f. S.) Parte I, Capítulo 3, Seção 2, §§31–44, Fig. 9–11].

Exemplo 33: Figura elaborada pelos autores segundo Schenker, Heinrich. *Free Composition (Der freie Satz)*, [1935] 1977, Fig. 9

coherence, and, indeed, makes this traversal the beginning of all coherence in a musical composition.” Schenker, Heinrich. *Free Composition (Der freie Satz)*. [1935] 1977, §5, p. 12.



Exemplo 34: Figura elaborada pelos autores segundo Schenker, Heinrich. *Free Composition (Der freie Satz)*, [1935] 1977, Fig. 10 Ex. 3.



Exemplo 35: Figura elaborada pelos autores segundo Schenker, Heinrich. *Free Composition (Der freie Satz)*, [1935] 1977, Fig. 11 Ex. 1.

Exemplo 36: F. Schubert, *Impromptu* D 935, Op. post. 142 n. 3 (c. 1–9)

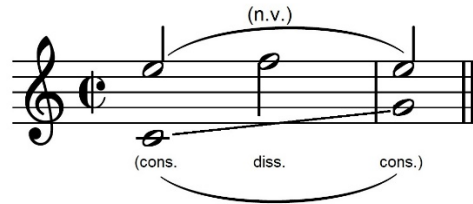
No exemplo acima observa-se, além da nota primária $\hat{3}$ no soprano, uma *troca de voz* (cf. verbete) entre soprano e baixo (c. 1).

Nota vizinha ou Bordadura

[No al.: *Nebennote*; no ingl.: *neighbour note*]

A *nota vizinha*, também conhecida como *bordadura*, é uma elaboração melódica que se movimenta por grau conjunto e cria, via de regra, uma dissonância. Uma *nota vizinha* completa move-se de uma consonância e retorna para ela. Uma *nota vizinha* incompleta pode mover-se da dissonância para a consonância, ou vice-

versa. O termo *bordadura* pode ser utilizado como substituto de *nota vizinha* (cf. verbete *acorde de bordadura* ou *harmonia vizinha*) [ver: *F. C. (D. f. S.)* Parte II, Capítulo 2, Seção 5, §§106–112, p. 42, Fig. 32; e também Parte III, Capítulo 2, Seção 5, §§196–202, p. 71–73, Fig. 76–80.]



Exemplo 37: Figura elaborada pelos autores Segundo Schenker, Heinrich. *Free Composition (Der freie Satz)*, [1935] 1977, Fig. 32 Ex. 1



Exemplo 38: W. A. Mozart, *Sonata em Lá maior*, K. 331, 1º movimento (c. 1–6)

Preparação

[No al.: *Vorbereitung*; no ingl.: *Preparation*]

Termo consagrado na prática do contraponto e utilizado por Schenker para denotar a *preparação* de determinados movimentos melódicos ou harmônicos, via de regra liga-se ao conceito de preparação para a dissonância e sua resolução. Na música tonal, as dissonâncias requerem *preparação* e resolução. A formação cordal V_4^6 antecedendo V_3^5 na cadência perfeita é um exemplo eloquente de *preparação* (cf. verbete *acorde de quarta e sexta*).

Progressão linear

[No al.: *Zug*; no ingl.: *linear progression*]

Progressão linear é o termo schenkeriano para uma elaboração de *nota de passagem* (cf. verbete) que cria uma harmonia específica nos planos intermediário ou frontal. Seu início e seu fim devem dar sentido à harmonia, sendo seu objetivo direcionado à progressão. Uma *progressão linear* move-se apenas em uma direção e é, portanto, classificada como ascendente ou descendente. Schenker explicou que uma *progressão linear* desdobra um intervalo de duas notas—e é o intervalo entre estas notas que dá nome à *progressão linear*, ou seja, uma terça origina uma progressão de terça; uma quinta, uma progressão de quinta, e assim por diante.²⁷ [ver: *F. C. (D. f. S.)* Parte II, Capítulo 2, Seção

²⁷ Em *Free composition (Der freie Satz)*, no §205 intitulado: The essential characteristic of a genuine linear progression, Schenker afirma: “Nos níveis mais externos, assim como nos mais profundos, uma relação genuína deve existir entre a primeira e a última nota de uma progressão linear, uma relação determinada pelos níveis precedentes. Essa relação intervalar deve ser de pelo menos uma terça, pois, não apenas a linha fundamental, mas toda progressão linear deve conter um movimento de passagem. O mesmo se aplica a uma

6, §§113–124, p. 43–46, Fig. 33–39; e também Parte III, Capítulo 2, Seção 6, §§203–229, p. 73–82, Fig. 81–99].



Exemplo 39: Figura elaborada pelos autores

CHORAL., Ich bins, ich sollte büssen“

Exemplo 40: J. S. Bach, Coral “Ich bin's ich sollte büssen”, BWV 244 (c. 5)

Prolongamento

[No al. do latim: *Prolongation*; no ingl.: *prolongation*]

Prolongamento ou *prolongação* refere-se à elaboração de estruturas contrapontísticas que prolongam uma harmonia. Trata-se de um dos conceitos mais fundamentais na teoria, visto que as obras tonais são, portanto, em termos Schenkerianos, um *prolongamento* da *estrutura fundamental* (cf. verbete). No nível frontal, uma harmonia básica é mantida em atuação através das elaborações contrapontísticas, incluindo dissonâncias e suas resoluções. O âmbito de ação de uma prolongação depende do nível analítico a ser examinado. Neste processo, cabe ao analista hierarquizar os níveis para determinar a relação entre os planos e a estrutura fundamental. A análise das prolongações contribui para a síntese da composição, ou seja, para determinar como e em que nível os

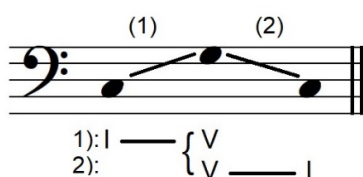
progressão-de-quinta, de quarta, quando esta é equivalente a uma progressão de quinta, e a uma progressão-de-oitava.” “At the later levels, too, a genuine relationship must exist between the first and last tones of a linear progression, a relationship determined by the earlier levels. This interval relationship must be at least the size of a third, for not only the fundamental line, but every linear progression must contain a passing motion. The same applies to a fifth-progression, to a fourth-progression when it is equivalent to a fifth-progression, and to an octave-progression.” Schenker, Heinrich. *Free Composition (Der freie Satz)*. [1935] 1977, §205, p. 74.

processos verticais/harmônicos servem de base para as elaborações lineares/contrapontísticas. Visto deste ângulo, uma harmonia é prolongada, isto é mantida atuante através de arpejamentos, progressões lineares, desdobramentos e demais fenômenos associados à elaboração tonal horizontalizada. Segundo Salzer, “a distinção entre estrutura e prolongação tornou-se a espinha dorsal [*backbone*] de sua abordagem teórica”. Trata-se, portanto, da diferença hierárquica entre notas estruturais [*tones of structure*], que conferem unidade à obra, e notas prolongacionais [*tones of prolongation*], cuja função é prolongar as primeiras, resultando em obras com movimento dirigido [*directed motion*] (Salzer 1952, p. 11–13).

Quinta divisória ou estrutural²⁸

[No al.: *Oberquint-Teiler*; no ingl.: *Dividing Dominant* ou *division of the bass arpeggiation*]

Para Schenker, o movimento da Tônica para Dominante se articula como a progressão harmônica mais fundamental na música tonal. Desde os primeiros esboços analíticos (*As Últimas Sonatas de Beethoven, Edição com Esclarecimentos, Volume 4*, [análise da] *Sonata em Lá Maior Op. 101*; e *Der Tonwille*), ele nomeia e explica o caminho entre Tônica e Dominante como um movimento estrutural e o estabelecimento da Dominante como um divisor formal. Este argumento é mantido até a sua publicação final, *Der Freie Satz*, basicamente com o mesmo teor. Assim, *quinta divisória* é o termo reservado para a harmonia estrutural de V, geralmente antecedida por um V / V cromaticamente conduzido, que sustenta o $\hat{2}$ da *linha fundamental (Urlinie)* ininterrupta (cf. verbete “Interrupção”). O termo também é usado para referir-se a dominantes que executam função similar no *plano intermediário*.²⁹ [para *quinta divisória* ver *F. C. (D. f. S.)* Parte I, Capítulo 2, Seção 3, §§15–19, p. 14 e 15][para *dominante divisor (dividing dominant)* ver *F. C. (D. f. S.)* Parte II, Capítulo 2, Seção 2, §§87–101, p. 36–40, Fig. 21–27; e também Parte III, Capítulo 2, Seção 2, §192, p. 70, Fig. 72; e ainda Parte III, Capítulo 3, Seção 11, §279, p. 112–114, Fig. 130 e 131.]



Exemplo 41: Figura elaborada pelos autores segundo Schenker, Heinrich. *Free Composition (Der freie Satz)*, [1935] 1977, Fig. 7

²⁸ Cadwalader, Allen; Gagné, David. The Evolution of the Quintteiler Concept in Schenker's Published Writings. In: *Music Theory Spectrum*, Volume 38, Issue 1, Spring 2016, p. 109–117, <https://doi.org/10.1093/mts/mtw001>. Contrariando a perspectiva “evolutiva” do conceito proposta por Cadwallader, Gagné e Rothstein, Nicolas Meeüs defende que o conceito de quinta divisória pouco mudou desde seu aparecimento em *Harmonielehre* (1922): “What I’d like to show here, is that there is no incompatibility, nor even inconsistency, and little evolution between Schenker’s various usages of the term. It is true that Schenker’s examples of 1935 are more complex than those of 1922–1923, which merely indicates that he refined his notion of ‘divider’.” <<https://heinrichschenker.wordpress.com/2017/05/29/the-divider-at-the-fifth-and-the-interruption/#N4>>

²⁹ A distinção entre acorde e harmonia é um aspecto significativo na teoria de Schenker e está implicada aqui. Os acordes elaboram a progressão básica traçada pelos graus harmônicos estruturais I e V (cf. Cadwallader; Gagné, 2011, p. 41–42)

F. CHOPIN. Op. 28, Nº 1.

Agitato.

1. *mf*

cresc.

V⁷ // | l₆

Exemplo 42: F. Chopin, *Prelúdio em Dó Maior*, Op. 28 No. 1 (c. 4-9)

Presto

(elaborações em direção à

Dominante...)

Exemplo 43: D. Scarlatti, *Sonata em Sol Maior*, K. 2, Exposição (c. 1–37)

Registro obrigatório

[No al.: *Obligate Lage*; no ingl.: *obligatory register*]

Schenker afirma que, se uma peça começa em determinado registro, espera-se que termine neste mesmo registro. O princípio do *registro obrigatório*, em última análise, refere-se à *linha fundamental* (cf. verbete), na qual geralmente espera-se encontrar a descida final para o $\hat{1}$ na mesma oitava que foi estabelecida pela *nota primária* da *linha fundamental* (cf. verbete), ou seja, pela primeira nota da *linha fundamental* [ver: *F. C. (D. f. S.)* Parte I, Capítulo 2, §8, p. 12; e também Parte III, Capítulo 3, Seção 9, §§268–270, p. 107 e 108, Fig. 126].

Salto consonante

[No ingl.: *consonant skip*]

Salto consonante é um termo utilizado para referir-se a *arpejamentos* (cf. verbete) simples de duas notas, que geralmente constituem um tipo de *desdobramento* (cf. verbete).

Exemplo 44: W. A. Mozart, *Sonata em Dó Maior*, K. 545, 1º Movimento (c. 1–4)

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of five measures. The top staff (treble clef) contains melodic lines with trills and slurs, and some notes are marked with '(s.c.)'. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with notes marked '(s.c.)'. Dynamics include 'f' (forte) and 'p' (piano). The second system also consists of five measures, with the top staff continuing the melodic line and the bottom staff providing harmonic support. A dynamic marking of 'f' is present in the third measure of the second system.

Exemplo 45: J. Haydn, *Sonata em Dó Maior*, Hob. XVI: 15, 1º Movimento (c. 3–12)

Sobreposição

[No al.: *Uebergreifen*; no ingl.: *reaching-over*]

A sobreposição consiste em um movimento a partir de uma voz interna que, antes de atingir a sua meta, a ultrapassa, retornando posteriormente em um movimento descendente por grau conjunto. A sobreposição, portanto, envolve um movimento descendente seguido imediatamente por um movimento ascendente; no entanto, a nota que, propriamente, se sobrepõe, nem sempre está presente, mas se torna implícita pelo contexto. A sobreposição pode ter o objetivo de alcançar uma nota mais aguda, mas frequentemente tem por objetivo reafirmar uma mesma nota. No nível intermediário (cf. verbete) a sobreposição pode ocorrer apenas com relação ao tom principal da linha fundamental (cf. verbete). Nessa situação, a sobreposição pode vir a ter o mesmo efeito: de uma nota vizinha (cf. verbete); de uma progressão linear (cf. verbete) – e, por consequência, o mesmo sentido de uma ascensão inicial (cf. verbete); ou, ainda, o mesmo efeito de um arpejamento inicial (cf. verbete). Já no nível frontal (cf. verbete) são permitidas sobreposições em relação a outras notas da linha fundamental (cf. verbete). A sobreposição pode se dar tanto de uma maneira direta – quer dizer, por salto ou por grau conjunto – quanto de uma maneira indireta, ou seja, por meio de sobreposições consecutivas. Nos casos em que a sobreposição acontece de maneira indireta, Schenker afirma: “Uma sobreposição tem a obrigação apenas com o seu objetivo [final]. Assim, é permitido total liberdade em relação ao intervalo das sobreposições individuais [...]”.³⁰ De acordo com Schenker, é justamente essa liberdade em relação aos intervalos que constituem o movimento ascendente da *sobreposição* e que a diferencia de outros tipos de prolongamento semelhantes. A *sobreposição*, portanto, se distingue: da *progressão linear*, na medida em que esta contém necessariamente todas as *notas de passagem*; do *arpejamento* (cf. verbete), na medida em que este se baseia apenas nas notas de um acorde; e da *transferência de registro* (cf. verbete) na medida em que esta não se utiliza de motivos ou padrões.

³⁰ “A reaching-over has obligation only to its goal. Thus, the individual entries are permitted complete freedom with respect to interval [...]”. Schenker, Heinrich. *Free Composition (Der freie Satz)*. 1979, §130, p. 47.



Exemplo 46: G. F. Haendel, *Courante em Fá menor*, HWV 433 (c. 14–20)

Substituição

[No al.: *Vertretung*; no ingl.: *substitution*]

Tanto nos *níveis intermediários* (cf. verbete) quanto no *nível frontal* (cf. verbete) existe a possibilidade de notas da *linha fundamental* (cf. verbete) serem substituídas por outras. De acordo com Schenker, a *substituição* de notas da *linha fundamental* “[...] é facilmente reconhecível [...] porque o contraponto do baixo arpejado indica claramente a verdadeira nota da linha fundamental, embora esta esteja escondida.”³¹ A *substituição*, geralmente, está associada a outros acontecimentos como, por exemplo, *interrupções* (cf. verbete), *desdobramentos* (cf. verbete), e ou *transferências de registro ascendentes* (cf. verbete). Schenker afirma ainda que a *substituição* mais frequente é a *substituição do 2º*, a qual permite o aparecimento da sensível (ascendente) [ver: *F. C. (D. f. S.)* Parte II, Capítulo 2, Seção 11, §§145-146, p. 51, Fig. 46; e também: Parte III, Capítulo 2, Seção 11, §235, p. 84, Fig. 104].

Exemplo 47: João Domingos Bomtempo, *Sonata Op. 9, n. 1*, 1º movimento (c. 136–217). Redução elaborada pelos autores.

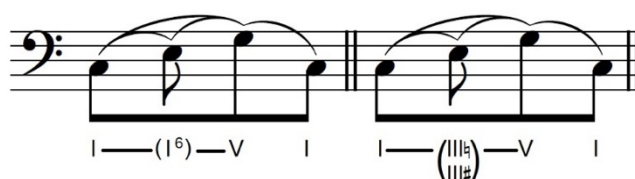
Terça divisória

[No al.: *Terzteiler*; no ing.: *third divider*]

A *terça divisória* é um *prolongamento* (cf. verbete) melódico-contrapontístico característico do primeiro desvelamento do *nível intermediário* (cf. verbete). A *terça divisória* consiste em um *arpejamento* (cf. verbete) ascendente que preenche o espaço

³¹ “[...] is easily recognizable [...] because the counterpointing bass arpeggiation clearly indicates the actual tone of the fundamental line, even though it is hidden.” Schenker, Heinrich. *Free Composition (Der freie Satz)*. Parte II, Capítulo 2, Seção 11, §145, p. 51.

deixado pelo *arpejamento do baixo* (cf. verbete) entre o I e o V da *estrutura fundamental* (cf. verbete). Segundo Schenker:³² “Este movimento de preenchimento do espaço serve como contraponto para a linha fundamental que ainda permanece não prolongada”. O significado da *terça divisória* e as suas consequências para o *nível frontal* (cf. verbete), dependem da questão de se esta terça permanece no primeiro *grau da escala* (cf. verbete), ou se ela conquista certa autonomia, tornando-se assim o terceiro *grau da escala*. Nas palavras de Schenker:³³ “O significado dessa terça divisória muda de acordo com o fato de ela permanecer inserida no primeiro grau da escala ou de ela alcançar o valor de uma fundamental independente, especialmente quando o terceiro grau for maior (III[♯]) [quer dizer, quando acontecer uma *tonicização* para a região da mediantes]”. A *terça divisora* também é particularmente importante em tonalidades menores, pois frequentemente o terceiro grau (III, relativo maior) é *tonicizado* (cf. verbete *tonicização*) [ver: *F. C. (D. f. S.)* Parte II, Capítulo 2, Seção 1, §§53–55, p. 29–30, Fig. 14].



Exemplo 48: Figura elaborada pelos autores segundo Schenker, Heinrich. *Free Composition (Der freie Satz)*, [1935] 1977, Fig. 14

Tonicização ou tonicalização

[No al.: *Tonikalisierung*; no ingl.: *tonicization*]

Tonicização é uma contrapartida para o que é tradicionalmente chamado de modulação, já que Schenker trabalha com a ideia de monotonalidade. Se uma peça “modula” da tônica para a dominante, Schenker refere-se a isso como uma *tonicização* ou *tonicalização* do V. O uso deste termo enfatiza o fato de que uma peça tonal é compreendida fundamentalmente como uma elaboração contrapontística da sonoridade da tônica. Este conceito, cunhado por Schenker em *Harmonielehre* (1906), procura descrever como “cada *grau-da-escala* manifesta uma necessidade irresistível de assumir o valor de tônica para si próprio” (1968, p. 256). No entanto, vai sendo abandonado à medida que seu pensamento teórico evolui em direção à sua formulação mais acabada, em *Der freie Satz* (1935). Tal transformação decorre do papel cada vez mais proeminente e abrangente que o contraponto assume em sua teoria, a ponto de substituir explicações de natureza harmônica anteriormente propostas.³⁴

³² “This space-filling motion serves to counterpoint the fundamental line, which is as yet unprolonged.” Schenker, Heinrich. *Free Composition (Der freie Satz)*. Parte II, Capítulo 2, Seção 1, §53, p. 29.

³³ “The meaning of this third-divider changes according to whether it remains within the first harmonic degree, or whether it achieves the value of an independent root, especially when the third is raised (III[♯]).” Idem, §55, p. 29.

³⁴ Cf. “Schenker and chromatic tonicization: a reappraisal” in *Schenker Studies*, v. 2, Ed. by Heidi Siegel. New York: Cambridge University Press, 1990.

ritardando - - - - -
 diminuendo
 I | $\flat 3$ | $\flat VI$

Exemplo 49: R. Schumann, *Concerto em Lá menor*, Op. 54, 1º Movimento (c. 150–155)

149
 5 $\sharp 4$ 5 $\sharp 4$
 I V/VI
 152
 pp
 VI $\flat 3$
 I IV II $\flat 6$ III I $\flat 6$

Exemplo 50: F. Schubert, *Improvisto em Dó menor*, D. 899 No. 1 (c. 149–152)

77
 p
 pp
 cre
 (G \flat) V $\frac{6}{4}$ V $\frac{5}{3}$ I V/IV (V/ $\flat 3$ III)
 (Bm) V $\frac{2}{2}$

Exemplo 51: F. Schubert, *Improviso em Sol, Maior*, D. 899 n. 3 (c. 77–82)

Transferência de registro (ascendente ou descendente)

[No al.: *Höherlegung* (acima), *Tieferlegung* (abaixo); no ingl.: *register transfer*]

Uma *transferência de registro* significa simplesmente uma troca de oitava. É importante, no entanto, na descrição da relação entre ornamentações superficiais e as progressões subjacentes mais simples que elas prolongam. Uma *progressão de terça* (cf. verbete) descendente do *plano intermediário* (cf. verbete), por exemplo, pode ser elaborada na *superfície* (cf. verbete) por uma ou mais notas transferidas uma oitava acima ou abaixo. *Transferências de registro* geralmente encontram-se relacionadas às notas da *linha fundamental* (cf. verbete). Há também a ideia do amplo intervalo decorrente da *transferência de registro* “abrir um espaço adicional entre as frases, estabelecer o clímax da frase e permitir que a voz superior descenda gradualmente [...]” (Cadwallader; Gagné, 2011, p. 27). Ver definição de “Desdobramento” para compreender como esse recurso se diferencia da *transferência de registro* [*Transferência de registro acima*: ver *F. C. (D. f. S.)* Parte II, Capítulo 2, Seção 12, §§147–150, p. 51 e 52, Fig. 47; e também Parte III, Capítulo 2, Seção 13, §238, p. 85, Fig. 106. *Transferência de registro abaixo*: ver *F. C. (D. f. S.)* Parte II, Capítulo 2, Seção 13, §151, p. 52, Fig. 48; e também Parte III, Capítulo 2, Seção 14, §239, p. 85, Fig. 107].

Transferência de registro ascendente

[No al.: *Höherlegung*; no ingl.: *ascending register transfer*]

O conceito de *transferência de registro* retira o seu fundamento do intervalo de oitava. A *transferência de registro ascendente* consiste, portanto, na mudança de uma nota ou de uma sucessão de notas para uma oitava mais aguda. Acontecimento característico dos *níveis intermediários* e do *nível frontal*, a *transferência de registro acima* pode se dar de maneira direta – quer dizer, através de um salto para uma oitava mais aguda –, ou de uma maneira indireta – ou seja, através de uma conexão, conceitualizada por Schenker com o nome de *acoplamento* (cf. verbete), envolvendo outros tipos de *prolongamentos* (cf. verbete) como, por exemplo, um *arpejamento* (cf. verbete) ou uma *sobreposição* (cf. verbete). Já no *primeiro plano do nível intermediário*, não só as notas da *linha fundamental*

e suas notas vizinhas, mas também notas de vozes internas podem realizar uma *transferência de registro ascendente* [ver *F. C. (D. f. S.)* Parte II, Capítulo 2, Seção 12, §§147–150, p. 51 e 52, Fig. 47; e também Parte III, Capítulo 2, Seção 13, §238, p. 85, Fig. 106].

Allegro.

Nº 3.

Exemplo 52: J. Haydn, *Sonata em Mi_b, Maior*, Hob. XVI: 49, 1º Movimento (c. 2–6)

Transferência de registro descendente

[No al.: *Tieferlegung*; no ingl.: *descending register transfer*]

A *transferência de registro descendente* consiste em um fenômeno análogo à *transferência de registro ascendente*. Ela, portanto, também se fundamenta no intervalo de oitava, embora o seu movimento aconteça no sentido oposto. A *transferência de registro descendente* tem, desse modo, os mesmos atributos que a *transferência de registro ascendente*. Ambas frequentemente possuem, no *nível intermediário*, o propósito de evitar registros incômodos ou até mesmo impossíveis para determinados instrumentos; e no nível frontal, propósitos como, por exemplo, enfatizar divisões estruturais, ou explorar as diferenças de timbre de determinado instrumento em seus diferentes registros. [ver: *F. C. (D. f. S.)* Parte II, Capítulo 2, Seção 13, §151, p. 52, Fig. 48; e também Parte III, Capítulo 2, Seção 14, §239, p. 85, Fig. 107].

Fremd bin ich ein-ge - zo - gen, fremd zieh ich wie der aus. Der
Ich kann zu mei-ner Rei - sen nicht wä_h-len mit der Zeit, muß

Exemplo 53: F. Schubert, “Gute Nacht”, *Winterreise*, Op. 89 n.1 (c. 7–11)

Troca de vozes

[No al.: *Stimmtausch*; no ingl.: *exchange of voices*]

Uma *troca de vozes* ocorre quando duas vozes trocam notas do mesmo acorde. Uma situação comum ocorre quando, por exemplo, uma voz superior descende de Mi para Dó, enquanto uma voz inferior ascende de Dó para Mi, uma oitava abaixo. Nesta circunstância, as duas vozes literalmente trocam notas do acorde de Dó Maior. Uma troca de voz envolve simultaneamente *desdobramentos* (cf. verbete) em duas vozes diferentes como ocorre nos dois primeiros compassos do exemplo a seguir, entre as notas das vozes inferiores e superiores [ver: *F. C. (D. f. S.)* Parte III, Capítulo 2, Seção 12, §§236–237, p. 84–85, Fig. 105].

L. van Beethoven, Op. 110
am 25. Dezember 1821

Moderato cantabile molto espressivo.

31. *p* *con amabilità* *sanft* *p*

Exemplo 54: L. v. Beethoven, *Sonata Op. 110*, 1º Movimento (c. 1–5)

Unidade harmônica

Inglês: *harmonic unit*.

O termo *unidade harmônica* refere-se a uma progressão harmônica agrupada como um todo ou uma unidade no processo de análise. As unidades harmônicas mais comuns são I–V–I, I–V e V–I, e podem ser elaboradas por outros acordes (por exemplo: I–VI–II–V–I). Unidades harmônicas estão interligadas com elaborações melódicas resultando em “unidades harmônicas lineares” no processo de análise de *níveis* (cf. verbete). Pode-se dizer, por exemplo, que uma *progressão de terça* (cf. verbete) elabora a unidade harmônica I–V–I, como ocorre na *estrutura fundamental* (cf. verbete) do tipo $\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$.

Exemplo 55: R. Schumann, “Von fremden Ländern und Menschen”, *Kinderszenen*, Op. 15 n. 1 (c. 1–8)

Vozes condutoras ou condução de vozes

[No al.: Stimmführung; no ingl.: voice-leading]

O termo condução de vozes é usado por Schenker em mais de um sentido. Primeiramente, Schenker utiliza essa expressão em seu sentido tradicional, o bom relacionamento entre duas ou mais vozes. Neste contexto a expressão é usada como um sinônimo para contraponto. É, desse modo, que em *Kontrapunkt*, Schenker caracteriza, de uma forma geral, a teoria do contraponto como uma teoria da condução de vozes.³⁵ Este significado geral e tradicional do termo não será abandonado por Schenker, mesmo depois de realizar mudanças consideráveis neste conceito. A descoberta da linha fundamental (cf. verbete)—simbolizada pela publicação, em 1921, das primeiras representações gráficas e da primeira menção ao termo Urlinie, na análise da *Sonata em Lá Maior* Op. 101 de Beethoven—e o conseqüente e gradual desenvolvimento da noção de níveis estruturais (cf. verbete) irão afetar consideravelmente o conceito de condução de vozes. A concepção de um nível profundo (cf. verbete) representado, a princípio, pela linha fundamental, implica no reconhecimento da existência de uma relação de causalidade entre níveis ou planos de condução de vozes ou vozes condutoras de diferentes complexidades que formam um caminho lógico na direção de um contraponto mais simples e originário: a *Ursatz*, estrutura fundamental (cf. verbete), fundamento da obra musical polifônica tonal. Sob a influência de seu mais novo achado, a linha fundamental, em 1922, no segundo número do *Der Tonwille*, no ensaio intitulado Uma palavra mais acerca da linha fundamental (*Noch ein Wort zur Urlinie*), Schenker enuncia o conceito de condução de vozes da seguinte maneira:³⁶ “O mediador entre a formulação horizontal da tonalidade, representada pela

³⁵ Nas palavras de Schenker ao fim da Introdução: “De acordo com a discussão acima, minha teoria do contraponto irá apresentar apenas aquilo que realmente pertence à teoria da condução de vozes em seu sentido mais estrito.” “In accordance with the discussion above, my contrapuntal theory will present only that which really belongs to the theory of voice leading in its strictest sense.” Schenker, Heinrich. *Counterpoint* book 1. Michigan: Musicalia Press, 2001, p. 16.

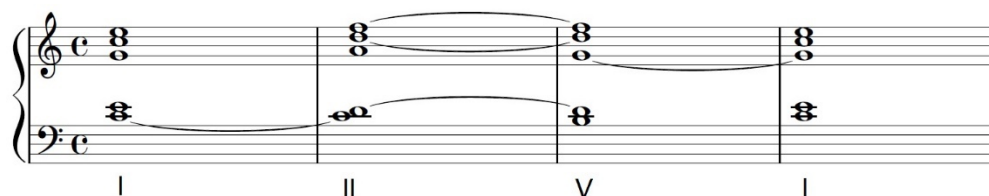
³⁶ Schenker, Heinrich. Yet another word on the Urlinie. [Noch ein Wort zur Urlinie, *Der Tonwille* 2, p. 4–6] In: *Der Tonwille*: pamphlets in witness of the immutable laws of music volume I issues 1–5 (1921–1923).

linha fundamental, e a formulação vertical, representada pelos graus da escala, é a condução de vozes.”. No entanto, é apenas em 1935, com a publicação de *Der freie Satz*, que Schenker irá estabelecer com maior clareza e abrangência a sua noção de nível ou de planos de vozes condutoras ou condução de vozes, colocando-a no centro de sua teoria. Em *Der freie Satz*, Schenker afirma:³⁷

A vida da linha fundamental e do arpejamento do baixo se manifesta não apenas na primeira sucessão horizontal e no primeiro arpejamento; ela também se espalha pelo nível intermediário, através daquilo que denominei condução de vozes e níveis transformacionais, prolongamentos, elaborações e recursos semelhantes, para o nível frontal.

É importante notar que, apesar da mudança de perspectiva que as noções de *linha e estrutura fundamental* causam no conceito de *condução de vozes*, bem como no uso das expressões *planos de condução de vozes* ou *vozes condutoras*, esse significado mais específico permanece atrelado àquele significado tradicional e mais amplo, quer dizer, o do bom relacionamento entre duas ou mais vozes. A tradução do termo alemão *Stimmführung* por *vozes condutoras* procura justamente destacar a diferença entre o significado tradicional e este significado mais específico que o termo assume na teoria schenkeriana. Ao inverter a ordem dos termos da expressão tradicional *condução de vozes*, a tradução por *vozes condutoras* procura chamar a atenção para um aspecto da sua teoria ao qual Schenker se refere por meio de algumas expressões, entre as quais: *vontade da música (Tonwille)*, e também, *vida da música (Tonleben)*. O caráter ativo da música – a compreensão da música enquanto algo, em algum sentido, vivo – é, assim, trazido à tona na medida em que a palavra *vozes* assume, dentro da própria expressão, uma posição ativa, passando a conduzir ao invés de serem conduzidas.

Exemplo:



Exemplo 56: As notas comuns entre as sonoridades, que se encontram ligadas para mostrar o movimento das linhas na dimensão horizontal, evidenciam as vozes condutoras.

Figura elaborada pelos autores.

Editado por William Drabkin. Traduzido por Robert Snarrenberg. New York: Oxford University Press, 2004, p. 53–54.

³⁷ “The life of the fundamental line and the bass arpeggiation manifests itself not only in the first horizontal succession and in the first arpeggiation; it also expands through the middleground, through what I have called the voice-leading and transformation levels, prolongations, elaborations, and similar means, into the foreground.” Schenker, Heinrich. *Free Composition (Der freie Satz)*. Nova York: Pendragon Press, 1977, Parte I, Capítulo 1, Seção 3, p. 4–5. [grifo nosso]

Fontes

- Barros, Guilherme Sauerbronn de; GERLING, Cristina Capparelli. “Análise Schenkeriana e Performance”. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 141–160, dez. 2007.
- Cadwallader, Allen; GAGNÉ, David. *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*. New York: Oxford University Press, 1998.
- Forte, Allen; Gilbert, Steven E. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1982.
- Meeùs, Nicolas. HEINRICH SCHENKER. <<https://heinrichschenker.wordpress.com/2017/05/29/the-divider-at-the-fifth-and-the-interruption/>>. Acesso em 20 mai. 2019.
- _____. *Théorie e Analyse schenkériennes*. Traduzido para o português por Luciane Beduschi, 2009–2010. <<http://nicolas.meeus.free.fr/Cours/Index.html>>. Acesso em 7 de jun. de 2019.
- Neumeyer, David; Tepping, Susan. *A Guide to Schenkerian Analysis*. New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1992.
- Schachter, Carl. *The Art of Tonal Analysis – Twelve Lessons in Schenkerian Theory*. Ed. Joseph Straus. New York: Oxford University Press, 2016.
- Schenker, Heinrich. *Five Graphic Music Analyses*. Trad. Felix Salzer. New York: Dover Publications, Inc., 1969.
- _____. *Counterpoint book I*. Michigan: Musicalia Press, [1910] 2001.
- _____. *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music volume I issues 1-5 [1921–1923]*. Editado por William Drabkin. Trad. Robert Snarrenberg. New York: Oxford University Press, 2004.
- _____. *Free Composition (Der freie Satz) [1935]*. Trad. Ernst Oster. New York: Longman Inc., 1979.
- _____. *Harmony (Harmonielehre) [1906]*. Ed. Oswald Jonas; Trad. Elisabeth Mann Borghese. 4th edition. Chicago: The University of Chicago Press, 1968.
- SCHENKER GUIDE. Disponível em <<http://www.schenkerguide.com/>>. Acesso em 01 abr. 2015.

9

10

11

É com prazer que a comunidade acadêmica da Música no Brasil recebe a publicação deste Glossário, há muito necessário aos estudos da teoria schenkeriana em nosso país. Como dizem os autores — e esta foi, seguramente, a grande motivação deste trabalho —, a “discrepância” de termos que se aplicam a um único conceito schenkeriano em nosso idioma tanto é desconcertante quanto certamente confunde o neófito na teoria. Portanto, além da utilidade prática que recomenda qualquer Glossário, este se torna especialmente útil pelo que dele se espera: um progressivo “alinhamento” terminológico na produção brasileira concernente à teoria schenkeriana.

ISBN: 978-65-991939-0-3

CBL



9 786599 193903