

# O modo de dizer da teoria musical: uma reflexão sobre a terminologia de Schenker<sup>1</sup>

*Ivan Gonçalves Nabuco<sup>1</sup>*  
(UDESC)

*ivannabuco@gmail.com*

*<https://orcid.org/0000-0002-6136-0240>*

*Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas<sup>2</sup>*  
(UDESC)

*sergio.freitas@udesc.br*

*Submetido em 17/04/2021*

*Aprovado em 12/09/2021*

---

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

## Resumo

Coloca-se em discussão a tradução para a língua portuguesa de alguns termos da teoria musical de Heinrich Schenker. Detendo-se, principalmente, sobre os termos *Urfinie* e *Ursatz*, procura-se realizar um debate a respeito do significado de tais conceitos, significado que aparece como a manifestação estritamente musical do princípio da *unidade da obra de arte*. Tal princípio assume um papel emblemático na teoria de Schenker por meio do conceito de *coerência orgânica* e, portanto, do conceito de *organismo*. A argumentação se concentra sobre os múltiplos significados da palavra *Satz*, destacando seus usos no vocabulário musical e, principalmente, nos escritos de Schenker, mais especificamente, como elemento formador do termo *Ursatz*. A discussão oportuniza uma reflexão a respeito de termos propostos por Schenker e de suas implicações e alcances quando vertidos para outras línguas, épocas e lugares.

**Palavras-chave:** teoria musical austro-germânica; música e filosofia; Heinrich Schenker coerência orgânica.

## Abstract

The translation into Portuguese of some terms of Heinrich Schenker's music theory is discussed. Focusing mainly on the terms *Urfinie* and *Ursatz*, we seek to conduct a debate about the meaning of such concepts, meaning that appears as the strictly musical manifestation of the principle of *unity of the work of art*. Such a principle assumes an emblematic role in Schenker's theory through the concept of *organic coherence* and thus the concept of *organism*. The argument focuses on the multiple meanings of the word *Satz*, highlighting its uses in the musical vocabulary and, especially, in Schenker's writings, more specifically, as a forming element of the term *Ursatz*. The discussion provides an opportunity for reflection on the terms proposed by Schenker and their implications and scope when translated into other languages, times, and places.

**Keywords:** Austro-Germanic music theory; music and philosophy; Heinrich Schenker; organic coherence.

*Como vínculo linguístico, um nome implica sempre, ao mesmo tempo, em um vínculo lógico, em uma unidade objetiva: é por isso que a atribuição de nomes é um dos mais importantes encargos do Espírito.*  
Heinrich Schenker, *Der Freie Satz*.<sup>2</sup>

Conceito-chave para a compreensão da concepção musical de Heinrich Schenker, *coerência orgânica* (*organischen Zusammenhang*) é a expressão escolhida por ele para servir como denominação geral para o seu pensamento, para sua teoria musical. Essa afirmação está contida na seguinte passagem de *Der Freie Satz*: “Vos apresento [...] uma nova teoria, tal como se encontra nas obras dos grandes mestres, precisamente enquanto o segredo da sua origem e do seu desenvolvimento: a teoria da coerência orgânica” (SCHENKER, 1935, p. 2).<sup>3</sup> Noção complexa que estende ligações com toda uma rede de conceitos, utilizada como uma espécie de lema, o conceito de *coerência orgânica* representa uma síntese do pensamento de Schenker.

O termo alemão *Lehre*, traduzido no trecho citado pela palavra *teoria*, mas que pode significar também aprendizagem, ensino, ensinamento, doutrina, lição<sup>4</sup>, veio a ser traduzido, na conhecida versão em língua inglesa de *Der Freie Satz*, de uma forma um tanto livre, pela palavra *conceito*<sup>5</sup>. Embora compreensível de alguma maneira, na medida em que *coerência orgânica* é, de fato, um conceito, a tradução não se justifica do ponto de vista linguístico, chamando a atenção devido à distância que existe entre o significado de ambas as palavras: *teoria* e *conceito* não são propriamente equivalentes. Além disso, a tradução da palavra *Lehre* pela palavra *conceito* no trecho citado tende a obscurecer o caráter emblemático que o termo *coerência orgânica* assume no pensamento de Schenker justamente como a denominação geral de sua teoria musical, anunciada por ele como a teoria da coerência orgânica (*die Lehre vom organischen Zusammenhang*).

O conceito de *coerência orgânica* possui um significado amplo que remete à noção de *unidade da obra de arte musical*. Este significado geral, quer dizer, o papel emblemático ocupado por este conceito, se sustenta sobre o significado específico que esta expressão assume no pensamento de Schenker. Enquanto a definição da unidade da obra musical, a *coerência orgânica*, remete diretamente aos conceitos de *Ursatz* e de *Umlinie*. Para que se possa compreender as especificidades tanto do conceito de *coerência orgânica* quanto da teoria que este conceito nomeia, é importante que se compreenda o significado do adjetivo *orgânico* e, portanto, do conceito de *organismo*, que Schenker recebe da tradição e sobre o qual ele articula o sentido particular que o termo vem a assumir

2 “Als sprachliche Bindung bedeutet ein Name immer zugleich eine logische Bindung, eine sachliche Einheit: deshalb ist Namengebung eins der wichtigsten Geschäfte bei der Rechenschaftslegung des Geistes.” (SCHENKER, 1935, p. 49)

3 “Ihr stelle ich nun hier eine neue Lehre entgegen, wie sie sich in den Werken der großen Meister und zwar als das Geheimnis ihrer Entstehung und ihres Werdens birgt: die Lehre vom organischen Zusammenhang.” (SCHENKER, 1935, p. 2). A tradução das passagens retiradas dos escritos de Schenker apresentadas neste artigo foi feita por nós.

4 De acordo com o dicionário *Langenscheidt* (2015, p. 998-999).

5 Ernst Oster usa, na versão em inglês, concept para traduzir a palavra alemã *Lehre*: “I here present a new concept, one inherent in the works of the great masters; indeed, it is the very secret and source of their being: the concept of organic coherence.” (SCHENKER, 1977, p. xxi). Enquanto na versão em francês, o tradutor Nicolas Meeüs usa *théorie*: “je propose ici une nouvelle théorie, inscrite dans les oeuvres des grands maitres, dont elle explique la naissance et l’existence: la théorie de la cohérence organique.” (SCHENKER, 1993, p.13).

no seu pensamento.

No ensaio *Vom Organischen Der Sonatenform*, título que pode ser traduzido literalmente como *Sobre o Orgânico da Forma Sonata*<sup>6</sup>, Schenker faz um comentário que traz à tona o papel fundamental que o conceito de *organismo* representa, não apenas para o seu próprio pensamento, mas também, historicamente, para a teoria da música em geral:

Mas onde na teoria anterior se encontra ao menos indícios de tal caminho para a unidade? É certo que ela também prega incansavelmente o orgânico, embora apenas com as palavras baratas de uma esperança devota; na verdade, ela não conhece ainda a essência do orgânico musical e, por isso, também não é capaz de indicar os meios que conduzem ao orgânico (SCHENKER, 1926, p. 47).<sup>7</sup>

Lugar-comum do discurso da teoria musical, de acordo com o testemunho do próprio Schenker, a analogia entre a obra de arte e o organismo possui uma história que remete aos primórdios da filosofia, às obras de Platão e de Aristóteles.

## O conceito de *organismo*<sup>8</sup>

Faz parte de um diálogo chamado *Fedro* a célebre passagem na qual Platão, para definir o que seria um bom discurso em oposição a um discurso ruim, compara-o a um organismo vivo. Nas palavras de Platão:

Todo discurso deve ser formado como um ser vivo, ter o seu organismo próprio, de modo a que não lhes faltem nem a cabeça, nem os pés, e de modo a que tanto os órgãos internos como os externos se encontrem ajustados uns aos outros, em harmonia com o todo (PLATÃO, 2000, p. 98, 264<sup>c</sup>).

Cabe, entretanto, perguntar: qual seria o critério para essa comparação? Qual aspecto do organismo é levado em conta como base para uma tal analogia? A resposta de Platão é: o ser uno, o ser completo, o formar um todo, uma unidade. A noção de *unidade*, representada exemplarmente pelo organismo vivo, é determinada pela necessidade das partes para a formação do todo. Nas palavras de Platão: “ter o seu organismo próprio, de modo a que não lhes faltem nem a cabeça, nem os pés”. Ao mencionar a necessidade da cabeça e dos pés, Platão faz referência à necessidade de haver, no discurso, um início, um meio e um fim. A definição de Platão parece, nesse sentido, fazer menção não só à necessidade da existência de uma extensão apropriada e de uma proporcionalidade entre as partes que formam o todo

---

6 Embora o título deste ensaio, que faz parte do segundo volume de *Das Meisterwerk in der Musik*, tenha sido traduzido para o inglês como *On organicism in sonata form* (SCHENKER, 1996, p. 23), o título original em alemão, *Vom Organischen Der Sonatenform*, não contém o substantivo *organicismo*, como o tradutor inglês propõe. A palavra utilizada por Schenker, *Organische*, corresponde ao adjetivo orgânico.

7 “Wo findet sich aber in der bisherigen Theorie auch nur die Andeutung eines solchen Weges zur Einheit? Zwar predigt auch sie unermüdlich das Organische, aber nur mit billigen Worten als frommen Wunsch; sie kennt in Wahrheit das Wesen des Musik-Organischen noch nicht und kann deshalb auch die Mittel nicht angeben, die zum Organischen führen.” (SCHENKER, 1926, p. 47).

8 A brevíssima caracterização feita aqui a respeito do conceito de liberdade, a sua determinação a partir da distinção entre uma definição positiva e uma negativa, se fundamenta em Heidegger (2012, p. 19-42), *A essência da liberdade humana: introdução à filosofia*.

de um discurso, mas também, essencialmente, à noção de *causalidade*: início, meio, e fim são aquilo que são por conta de uma relação de causa e efeito que os determina enquanto partes de um todo.

A concepção de *unidade orgânica* assumida por Aristóteles na *Poética* parece seguir expressamente o conceito apresentado por Platão: Aristóteles, assim como Platão, se utiliza do conceito de *organismo* como uma metáfora para a ideia de *unidade da obra*. No entanto, Abbagnano em seu *Dicionário de Filosofia* reconhece na formulação de Aristóteles um desenvolvimento significativo em relação à de Platão. Segundo Abbagnano: "a partir de Aristóteles, o conceito de fim passou a fundamentar a noção de organismo e assim continuou mesmo quando, com Descartes, o organismo passou a ser considerado máquina." (ABBAGNANO, [1971] 2007, p.733). Retira-se desta citação duas considerações relevantes: uma diz respeito à determinação da unidade do organismo por Aristóteles a partir da noção de *finalidade*; a outra se refere a uma confirmação de que o conceito de *organismo* da filosofia antiga serve como fundamento para a discussão moderna, que, em certa medida, veio a ser renovada por Descartes a partir da noção de *mecanismo*. Ao abordar a discussão moderna em torno do conceito de *organismo*, Abbagnano centraliza a sua explicação nos pensamentos de Descartes e de Kant.

Opondo-se à tese cartesiana que equipara organismo e mecanismo, Kant buscou demonstrar como, no organismo, a força responsável por seu movimento, caracterizada por ele como *força formadora*, é interna, inerente ao próprio organismo; enquanto no mecanismo, essa força é externa, denominada *força motora*. Na formulação de Kant, aquilo que já se apresentava em Platão, embora não necessariamente de forma explícita, aparece agora claramente: Kant define o organismo a partir da noção de *causalidade*. Em suas palavras: "um produto organizado da natureza [ou seja, um organismo] é aquele em que tudo é fim e reciprocamente meio." (KANT, [1790] 2016, p. 242). Ser reciprocamente meio e fim significa, em outras palavras, ser a causa e ser, ao mesmo tempo, o efeito. O que significa ainda: produzir a si mesmo. Kant ilustra a sua concepção de *organismo* tomando como exemplo uma árvore. Em suas palavras:

Uma árvore produz em *primeiro lugar* uma outra árvore segundo uma conhecida lei da natureza. A árvore, contudo, que ela produz é da mesma espécie; e assim produz-se a si mesma segundo a espécie na qual ela se conserva firmemente como espécie, quer como efeito, quer ainda como causa, produzida incessantemente a partir de si mesma e do mesmo modo produzindo-se muitas vezes a si mesma. Em *segundo lugar*, uma árvore produz-se também a si mesma como *indivíduo*. Na verdade, esta espécie de efeito designamos somente crescimento; mas isso deve ser tomado num sentido tal que seja completamente distinto de qualquer outro aumento segundo leis mecânicas e deve ser visto como uma geração [*Zeugung*], se bem que com outro nome. [...] Em *terceiro lugar*, uma parte desta criatura produz-se também a si mesma do seguinte modo: a preservação de uma parte depende da preservação da outra, e reciprocamente. O olho, numa folha de árvore, implantado no ramo de uma outra, traz a um pé de planta estranho uma planta da sua própria espécie e desse modo o enxerto num outro tronco. Daí que se possa, na mesma árvore, também ver qualquer ramo ou folha como simplesmente enxertado ou inoculado, por conseguinte como uma árvore subsistindo por si mesma, que somente depende de uma outra e dela

parasitariamente se alimenta. De igual modo as folhas são verdadeiramente produtos da árvore, porém por sua vez preservam-se; com efeito, uma desfolhagem repetida matá-la-ia, e seu crescimento depende da ação das folhas no tronco (KANT, [1790] 2016, p. 236-237).

Kant distingue três sentidos nos quais é possível afirmar a existência de uma tal relação, ao mesmo tempo, de causa e efeito entre as partes e o todo, que caracteriza o organismo. Em seu exemplo, Kant afirma que uma árvore produz a si mesma, primeiramente, enquanto espécie, no sentido da *reprodução*; em segundo lugar, uma árvore produz a si mesma, enquanto indivíduo, no sentido do *crescimento*; em terceiro lugar, Kant menciona um significado que remete a uma relação de identidade entre as partes e o todo, no sentido de cada parte conter, em si mesma, o todo, na medida em que a sobrevivência de uma árvore (todo) depende da sobrevivência de suas folhas (partes). Seriam esses os três sentidos nos quais Kant afirma que em um organismo “tudo é fim e reciprocamente meio”.

A discussão a respeito do significado do conceito de *organismo* dentro da tradição filosófica aponta para o conceito de causalidade como o seu fundamento, na medida em que é através dela (causalidade) que se diferencia o que é vivo daquilo que não é, o que, no contexto da Modernidade significa: diferenciar o organismo do mecanismo. Com o que foi dito é possível observar que a analogia entre o organismo e a obra de arte atravessa os mais diferentes momentos da história da filosofia. Esta analogia se constitui historicamente como a afirmação da *unidade da obra de arte* enquanto o mais alto valor e como o critério último para a determinação, não apenas da qualidade da obra, mas também do seu sentido e, portanto, da sua inteligibilidade. A absoluta necessidade das partes para a conformação do todo, que caracteriza a unidade da obra, é, desse modo, determinada por uma relação de causalidade que se estabelece entre as partes e o todo, tal como em um organismo vivo.

A definição do conceito de *organismo* que, assim, se coloca e que se fundamenta sobre a noção de *causalidade* estabelece ainda uma outra relação bastante significativa: o ter em si mesmo a causa do próprio movimento que caracteriza a *força formadora* remete o conceito de *organismo* a um outro conceito também bastante presente nos escritos de Schenker, o conceito de *liberdade*. Embora esta consideração que aponta para a existência de uma relação entre os conceitos de *organismo* e *liberdade* represente certa digressão no que diz respeito ao objetivo desse comentário – que consiste somente em uma breve revisão histórica acerca do conceito de *organismo* e da sua utilização em referência à obra de arte – é oportuno caracterizar esta relação, entre *organismo* e *liberdade*, já neste momento, mesmo que de forma preliminar, na medida em que ela serve como fundamento para uma relação não necessariamente aparente que existe entre duas importantes concepções do pensamento de Schenker nomeadas através das expressões *coerência orgânica* e *composição livre*.

## Sobre o conceito de *liberdade* em sua relação com o conceito de *organismo*

O conceito de *liberdade* pode ser definido ao longo da história da filosofia, grosso modo, de duas maneiras: liberdade no sentido negativo, como independência de algo; e liberdade em sentido positivo, como autonomia, como autodeterminação.<sup>9</sup> Este significado positivo de liberdade, como autodeterminação, que implica na faculdade de dar início ao próprio movimento, coincide com a noção kantiana de *força formadora* usada para caracterizar o organismo. Acerca dessa relação entre os conceitos de *organismo* e *liberdade*, Abbagnano, em seu *Dicionário*, afirma:

Liberdade consiste não só em ter em si a causa dos próprios movimentos, mas também em ser esta causa. *Esta definição, que se aplica a todos os seres vivos, privilegia o homem porque a causa dos movimentos humanos é aquilo que o próprio homem escolhe como móbil, enquanto juiz e árbitro das circunstâncias externas* (ABBAGNANO, [1971] 2007, p. 606) [grifo nosso].

Não é apenas no título *Der Freie Satz (A Composição Livre)* que Schenker atribui liberdade à música. No ensaio *Uma palavra a mais sobre a Urlinie (Noch ein Wort zur Urlinie)*, Schenker escreve:

Assim, nossos mestres, a partir da observação da *Urlinie*, dos graus e da seleção dos intervalos, souberam cultivar uma liberdade na condução de vozes cuja vasta dimensão não se pôde, até hoje, ter nem sequer noção, uma vez que a lei do contraponto estrito [*strengen Satzes*] não foi nem concebida em sua profundidade, nem pressentida em tais prolongamentos. E assim aconteceu que nossa juventude, distinta da de outrora, parecendo apenas viver entre nós, com a frivolidade democrática de um anão gigante, pôde aceitar o pensamento de que, primeiramente, teria de destituir a condução de vozes de sua liberdade, como se ela não dispusesse desde há muito da mais suprema liberdade, uma liberdade absolutamente inconcebível para eles, e eles, de fato, conseguiram abater uma liberdade de tão longa data porque, em sua ignorância, voltaram-se também contra aquela lei. Pois o que seria a liberdade senão uma emanação do âmago da lei? (SCHENKER, 1922, p. 4-5).<sup>10</sup>

Atribuir liberdade à condução das vozes, como Schenker o faz, significa, de alguma maneira, atribuir à música a causa e o princípio de seu próprio movimento. Esta atribuição de liberdade à música, ou às notas musicais, implica, em última instância, em atribuir vida à música. A intenção inicial, de discutir o significado do conceito de *organismo* herdado pela tradição filosófica sobre o qual Schenker articula o significado específico que este conceito

---

9 A brevíssima caracterização feita aqui a respeito do conceito de liberdade, a sua determinação a partir da distinção entre uma definição positiva e uma negativa, se fundamenta em Heidegger (2012, p. 19-42), *A essência da liberdade humana: introdução à filosofia*.

10 "So konnten nun unsere Meister unter Beobachtung von Urlinie, Stufe und Intervallenauslese eine Freiheit in der Stimmführung entfalten, von deren gewaltigem Ausmaß man sich bis heute noch gar keine Vorstellung machen konnte, weil man das Gesetz des strengen Satzes weder in seiner Tiefe begriff, noch es in solchen Prolongationen vermutete. Und so kam es, daß unsere jüngstverschiedene Jugend, die unter uns noch scheinlebt, mit der echt demokratischen Windbeutelei eines Riesen-Zwerges aus den Gedanken verfallen konnte, der Stimmführung ihre Freiheit erst erobern zu sollen, als hätte sie nicht schon längst höchste, eine von ihr noch völlig unbegriffene besessen, und sie brachte es in der Tat zuwege, die altbewährte Freiheit zu erschlagen, weil sie in ihrer Unwissenheit auch gegen das Gesetz austrumpfte. Was ist Freiheit aber anderes als Ausstrahlung eines Gesetzeskerns?" (SCHENKER, 1922, p. 4-5).

assume em seu pensamento, possibilitou que se visualizasse, mesmo que preliminarmente, uma diferença relevante entre o significado tradicional do conceito de *organismo* nas discussões estéticas – o seu sentido metafórico – e a concepção de Schenker que, ao atribuir liberdade à composição ou à condução das vozes, faz um uso literal – e não apenas metafórico – do conceito de *organismo* em relação à música.<sup>11</sup>

Com isso se indica um elemento marcante da teoria schenkeriana da *coerência orgânica* cujo significado consiste na atribuição de vida, de um tipo de vida lógica<sup>12</sup>, à música. A discussão deste caráter específico do pensamento de Schenker, ou seja, a sua atribuição de uma vida lógica à música, deve ser precedida por um debate acerca do modo como, para além desse caráter particular da teoria musical de Schenker que parece colocá-la em uma relação direta com a filosofia do Idealismo alemão, o sentido tradicional do conceito de *organismo* permanece válido e vigente em seu pensamento.

### Sobre o significado da partícula *Ur*-<sup>13</sup>

A unidade da obra de arte musical parece ser o traço essencial da teoria schenkeriana da coerência orgânica que, nesse sentido, mantém-se alinhada ao significado do conceito de *organismo* oriundo da tradição filosófica. A manifestação estritamente musical da noção de *unidade da obra de arte* é expressa por Schenker por meio dos conceitos de *Ursatz* e de *Urfinie*. Esses termos são compostos a partir da partícula *Ur-*, partícula que participa da formação de uma série de palavras alemãs, e que traz em seu significado uma remissão à ideia de *origem* (*Ursprung, Herkunft, Ursache*), de *princípio* (*Anfang, Prinzip*), e também, embora, talvez, em um sentido um pouco mais distante, à noção de *fundamento* (*Grundlage*).

Casanova usa a palavra *originário* como tradução da partícula *Ur-* quando, para manter um jogo de palavras, traduz a palavra alemã *Ursache*, que significa *causa*, de uma forma literal, pela expressão *coisa originária*<sup>14</sup>. Assim como Casanova, Maria Filomena Molder, ao traduzir a obra de Goethe *A Metamorfose das Plantas* (*Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*), opta também pelo termo *originário* como tradução da partícula *Ur-*: no estudo introdutório à obra de Goethe escrito pela tradutora, o termo *Urpflanze* é vertido na expressão *planta originária*<sup>15</sup>. Por outro lado, diferentemente dos exemplos anteriores, Giannotti utiliza

11 Ruth Solie reconhece este aspecto da teoria musical de Schenker, isto é, a compreensão da música, não apenas metaforicamente, mas literalmente, como um ser vivo: "Schenker, por exemplo, viu a obra musical de forma absolutamente literal como um organismo com vida própria, fazendo suas próprias exigências de acordo com suas próprias necessidades internas." ["Schenker, for example, saw the musical work quite literally as an organism with a life of its own, making its own demands in accordance with its own inner needs."] (SOLIE, 1980, p. 153).

12 *Vida lógica* é uma expressão retirada da obra de Hegel, presente na sua "Ciência da Lógica" que remete à noção de *automovimento do conceito*, noção que incide diretamente sobre os conceitos de objetividade e subjetividade e que permite a Hegel caracterizar o filósofo como uma espécie de espectador do desenvolvimento próprio e autônomo dos conceitos. Essa concepção parece oferecer um fundamento para a compreensão de Schenker de uma *vida do tom* ou *vida da música* (*Tonleben*) e, nesse sentido, consumir a relação do pensamento de Schenker com a filosofia do Idealismo alemão.

13 Em sua tradução do texto *A essência da liberdade humana: introdução à filosofia* (HEIDEGGER, [1930] 2012, p. 44 e p. 165).

14 Em sua tradução do texto *A essência da liberdade humana: introdução à filosofia* (HEIDEGGER, [1930] 2012, p. 44 e p. 165).

15 Goethe ([1790] 1993, p. 9-30).



a palavra *primordial* em sua tradução de *A doutrina das Cores (Zur Farbenlehre)* de Goethe.<sup>16</sup> Nela o termo *Urphanomen* é traduzido pela expressão *fenômeno primordial*, embora em determinado momento, em uma nota explicativa, seja usada, em substituição, a expressão *fenômeno originário*<sup>17</sup>.

Nos três casos mencionados, a partícula *Ur-* foi traduzida de duas formas distintas: pelas palavras *primordial* e *originário*. O significado dessas palavras não exclui a sua equiparação a um terceiro termo: a palavra *fundamental*. A tradução de *Der Freie Satz* para a língua inglesa utiliza esta terceira opção: como se sabe, foram escolhidas as expressões *fundamental line* e *fundamental structure* para traduzir os termos *Umlinie* e *Ursatz*. Embora a palavra *fundamental* faça parte de um campo semântico próximo àquele das palavras *primordial* e *originário* – no sentido de que todas elas remetem às ideias de *causa*, *princípio* e *origem* – as noções de *fundamento* e de *fundamentação*, noções mais estritamente relacionadas ao adjetivo *fundamental*, parecem possuir uma implicação um pouco distinta. Diferentemente das palavras *primordial* e *originário*, os termos *fundamento* e *fundamentação* parecem pressupor a existência de um processo teórico (formal), escrito, de estabelecimento de regras ou princípios.

É certo que a obra de Schenker é totalmente comprometida e definitivamente determinada por um projeto de fundamentação da teoria e da composição musical, destacadamente as suas *Novas Teorias e Fantasias Musicais (Neue Musikalische Theorien und Phantasien)*, nas três partes que a compõe. No entanto, a tese defendida por Schenker se refere à validade e à efetividade da *Umlinie* e do *Ursatz* enquanto origem do fenômeno musical mesmo antes do estabelecimento formal desta fundamentação que é realizada por ele em sua obra. Aliás, este parece ser um passo essencial da argumentação de Schenker: o de que as obras-primas da música expressam, a partir de si mesmas, em seu desenvolvimento mais próprio, a sua origem no acontecimento musical mais simples, representado pelo *Ursatz*. Isto equivale a dizer não só que as próprias obras devem ser o fundamento para o discurso acerca da música (teoria, análise e crítica musical, história da música, etc...), mas também, que o *Ursatz* representa, inclusive de um ponto de vista histórico, o fundamento musical independentemente de uma fundamentação teórica formal. Portanto o *Ursatz* não seria o fundamento exclusivamente no sentido de uma fundamentação, mas, mais propriamente, a origem. É este significado que, em um sentido determinante, é posto em questão nos termos *Umlinie* e *Ursatz* por meio da partícula *Ur-*.

Outra questão relativa à escolha da palavra *fundamental* como tradução desta partícula, e à remissão aos termos *fundamentação* e *fundamento* que acompanha esta palavra, está na apropriação técnico-científica desses termos, verificável, por exemplo, através da ampla utilização da expressão *fundamentação teórica* como componente necessário da pesquisa científica. O aspecto problemático de tal vinculação se encontra na rejeição de Schenker em conceber a investigação e o discurso acerca da música como científicos, sustentada por ele especialmente em *Der Freie Satz*. Nas suas palavras: “Música é, em toda parte e a todo momento, arte, na composição, na execução, até mesmo na sua história, mas em parte alguma

---

16 Sobre a tradução da partícula *Ur-* como *primordial* em textos do campo musical ver Gubernikoff (2007, não paginado) e Fortes (2020, p. 13).

17 Goethe ([1810] 1993, p. 174, nota nº 10).

e em momento algum ela é uma ciência”<sup>18</sup> (SCHENKER, 1935, p. 6). A recusa de Schenker em conceber a música como uma ciência, em qualquer uma de suas manifestações, inclusive no discurso acerca dela, impede, se se quiser ser condizente com o seu pensamento, que se imponha a ele a aparência científica que o termo *fundamental* pode vir a suscitar. Nesse sentido, a palavra *originário*, enquanto uma derivação do termo *origem*, com toda a carga semântica que esta palavra carrega, incluindo a sua possível remissão a problemas filosóficos (metafísicos), parece ampliar a compreensão do seu significado.<sup>19</sup>

A opção por traduzir a partícula *Ur-* por *originário* determina quase que imediatamente a tradução da palavra *Urlinie*, por conta da simplicidade deste termo, pela expressão *linha originária*.<sup>20</sup> O mesmo não ocorre com a palavra *Ursatz*, que exige ainda maiores considerações. Antes, entretanto, é importante mencionar que uma mudança na tradução da partícula *Ur-* tem implicações sobre a tradução de outros termos que não necessariamente são formados a partir dessa partícula, mas cuja tradução é, de algum modo, determinada por ela. Este parece ser o caso do termo *Hintergrund*, traduzido para o inglês pela palavra *Background*, e que é traduzido para a língua portuguesa, muitas vezes, pela expressão *nível fundamental*, possivelmente por uma questão de correspondência com a tradução dada à partícula *Ur-*. No entanto a palavra alemã *hinter* não implica necessariamente em uma referência aos termos *fundamento*, *fundamental*, e, muito menos a *fundamentação*, mas representa a indicação espacial daquilo que se encontra por *detrás* ou *ao fundo*.<sup>21</sup> De acordo com Hans Weisse<sup>22</sup>, o termo *Hintergrund*, que, assim como diversas outras palavras da terminologia schenkeriana, advém dos mais diversos campos do conhecimento, consiste em uma aproximação ou uma analogia entre a música e a pintura. Em carta para Jeanette Schenker<sup>23</sup>, Weisse afirma:

18 “Musik ist überall und jederzeit Kunst, in der Komposition, im Vortrag, sogar in ihrer Geschichte, nirgend und niemals aber ist sie Wissenschaft” (SCHENKER, 1935, p. 6).

19 O aspecto que faz da teoria musical de Schenker uma espécie de “metafísica” musical, no sentido de um discurso a respeito das primeiras e últimas causas da música – que Schenker expressou por meio do subtítulo com que nomeou o livro *Der Freie Satz, O primeiro tratado musical (Das erste Lehrbuch der Musik)*, subtítulo que veio a ser suprimido na segunda edição alemã, de 1956, editada, revisada e adaptada por Oswald Jonas –, aspecto que se expressa exemplarmente em sua terminologia através do uso da partícula *Ur-*, foi tema da dissertação *Um estudo sobre a dimensão metafísica do conceito de linha fundamental na teoria musical de Schenker* (AUTOR, ano).

20 Na tradução para o francês de *Der Freie Satz*, publicada em 1993, Meeüs, concordando com a tradução para o inglês, utiliza a expressão *Ligne fondamentale*. No entanto, no sítio virtual Heinrich Schenker · *Groupe de travail d'analyse schenkerienne*, Meeüs propõe a revisão da tradução de alguns termos, entre os quais se inclui a expressão *Ligne fondamentale*, que é substituída por *Ligne originelle*, realizando, portanto, uma troca da palavra *fondamentale* por *originelle* como a tradução da partícula *Ur-*.

21 Langenscheidt (2015, p. 936).

22 Hans Weisse (Viena, 1892 – Nova York, 1940) foi um destacado aluno de Heinrich Schenker. Weisse foi aluno regular das aulas de Schenker entre os anos de 1908 e 1919, data a partir da qual se torna um aluno esporádico, condição que se estenderia até 1927. De acordo com Drabkin, Hans Weisse, “mais do que ninguém, merece crédito por ter dado início à ampla disseminação da teoria de Schenker que ocorreu nos Estados Unidos em meados do século XX, tendo causado impacto não por meio de publicações, mas por suas atividades docentes, incluindo-se entre seus alunos Oswald Jonas, Adele T. Katz, William J. Mitchell e Felix Salzer.” [“He, more than anyone else, deserves credit for initiating the wide dissemination of Schenker’s theory that took place in the USA in the mid-20th century, his impact coming not through publications but through his teaching, his pupils including Oswald Jonas, Adele T. Katz, William J. Mitchell, and Felix Salzer.”] (DRABKIN. In: Schenker Documents Online: Hans Weisse, 2021).

23 Jeanette Schenker (Ustí nad Labem [atualmente República Tcheca], 1874 – Terezín [Theresienstadt], 1945) foi esposa de Heinrich Schenker. Jeanette contribuiu imensamente com a obra de seu marido. Praticamente todos os documentos pessoais de Schenker, incluindo seus diários, correspondências (que, posteriormente, eram passadas a limpo por Heinrich em uma versão final), registro das aulas, e manuscritos de suas obras, a partir de 1912, são escritos pelo punho de Jeanette Schenker (BENT. In: Schenker Documents Online: Jeanette (Jeaneth) (Jenny) Schenker [née Schiff] [Kornfeld]).

A língua inglesa é demasiado precisa para permitir o uso, em sentido figurado, de expressões alegóricas como meio de comunicação. *Hintergrund*, *Mittelgrund*, e *Vordergrund*, por exemplo, significarão alguma coisa para o inglês tão somente quando aplicadas à pintura. Elas simplesmente não são adequadas para caracterizar o audível e, usadas assim, seriam apenas palavras que encobrem e obscurecem ao invés de inequivocamente impor de forma instantânea ao leitor ou ouvinte aquilo que é pensado e imaginado.

Aliás, considero, mais do que primeiramente se estaria disposto a admitir, como uma fatalidade que se impõe sobre o caminho da divulgação da teoria que a atribuição de nomes, coisa que o próprio Schenker diz na "Composição Livre" ser uma das mais importantes tarefas do Espírito, pague tributos a um princípio tão barato e obscuro como a metáfora. Com poucas exceções, todos os termos são emprestados de outras disciplinas, seja da filosofia, da pintura, da geologia... (Schenker Documents Online, OJ 15/16, [101], carta de Hans Weisse para Jeanette Schenker de 22 de outubro de 1935).<sup>24</sup>

Portanto, ao traduzir a partícula *Ur-* por *originário*, perde-se a necessidade de se manter aquela concordância – com a sua tradução por *fundamental* –, abrindo-se a possibilidade de que se traduza o termo *Hintergrund* de forma mais literal e, de acordo com o testemunho de Weisse, em plena concordância com as intenções de seu autor, pela expressão *plano de fundo*. Com isso, afasta-se, mais uma vez, a possível vinculação do discurso de Schenker com o discurso científico que os termos *fundamental*, *fundamento* e *fundamentação* podem sugerir, recuperando-se a significação original do termo, a sua vinculação com um outro campo artístico, o da pintura.<sup>25</sup> Assim, preservando-se esta vinculação, traduz-se, de forma correspondente, os termos *Mittelgrund* por *plano médio*, e *Vordergrund* por *primeiro plano*.<sup>26</sup> Destaca-se ainda que a tradução da palavra *Grund*, neste contexto, pela palavra *plano* ao invés de *nível*, além de condizer com o significado original da terminologia, oferece ainda a vantagem de estabelecer uma diferença mais nítida entre a noção de *camada* (ou *nível*) e a noção de *plano*. Na medida em que a palavra *plano* constitui uma designação mais geral, ela deixa em aberto a possibilidade de que um plano seja formado por mais de uma camada (*Schicht*), coisa que, de fato, ocorre com o *plano médio* (*Mittelgrund*).

24 "Die englische Sprache ist zu präzise, als dass die bildliche Ausdrücke im übertragenen Sinne als Mittel der Verständigung zulassen würde. Hinter, Mittel und Vordergrund zum Beispiel bedeuten dem Engländer nur solange etwas, wenn sie auf die Malerei angewandt werden. Zur Charakterisierung von Hörbarem taugen sie einfach nicht und wären, so angewandt, nur Worte, die verschleiern, verdunkeln, statt eindeutig das Gedachte und Vorgestellte blitzartig dem Lesenden oder Hörenden aufzwingen.

Ich halte es übrigens für ein Verhängnis, das der Verbreitung der Lehre mehr als man zuerst anzunehmen gewillt ist im Wege steht, dass die „Namengebung“ von der Schenker selbst sagt, sie sei eines der wichtigsten Geschäfte des Geistes, im „freien Satz“ einem so billigen und verschleiern dem [sic] Prinzip huldigt, wie das des Gleichnisses es ist. Mit wenigen Ausnahmen sind alle Termini erborgt von andern Disziplinen, sei es Philosophie, Malerei, Geologie...“ (Schenker Documents Online, OJ 15/16, [101], 22 de outubro, 1935, transcrição e tradução William Drabkin).

25 A conexão que assim se estabelece entre a terminologia de Schenker e o mundo da pintura dá margem para uma comparação entre o conceito de linha originária, *Umlinie*, e a noção de linha da beleza (*Line of Beauty*) que o pintor e gravurista inglês William Hogarth (1697-1764) desenvolve em sua obra *The Analysis of Beauty* (1753). Noção que, de acordo com Ramos, já havia sido sugerida anteriormente por outros artistas: "esta Linha da Beleza, como Hogarth denomina, não é outra senão aquela que já tinha sido assinalada por Michelangelo e Lomazzo [Gian Paolo Lomazzo, 1538-1592], como a *Figura Serpentinata*" (RAMOS, 2008, p. 149).

26 O dicionário *Langenscheidt* traduz, de fato, o termo *Vordergrund* pela expressão *primeiro plano* (2015, p. 1245). Embora não se trate de uma tradução completamente literal, que seria antes *plano frontal*, trata-se de uma tradução totalmente fiel ao significado e à procedência do termo alemão, isto é, o seu significado no campo da pintura. Meeüs faz uma tradução similar à proposta aqui, traduzindo os termos *Hintergrund*, *Mittelgrund* e *Vordergrund*, respectivamente, por *arrière-plan*, *plan moyen*, e *avant-plan*.

## Os significados da palavra *Satz*

No que se refere a uma problematização do termo *Ursatz*, é necessário ainda que se esclareça os sentidos da palavra *Satz*. O dicionário *Langenscheidt* indica pelo menos seis significados para esta palavra. Além destes seis significados, é apresentada uma relação de outras sete palavras compostas a partir da palavra *Satz* cujos significados jogam mais alguma luz sobre ela:

**Satz** [zats] 1. (=Sprung) salto 2. GRAM frase, oração; Logik, a. MATH teorema; axioma 3. Im Spiel série; MUS a. andamento 4. Zusammengehöriges [pertencer ao mesmo grupo, estar relacionado] jogo, conjunto 5. (=Bodensatz) borra 6. TYPO [tipografia] composição **Satzaussage** GRAM predicado; verbo **Satzbau** construção (da frase), fraseologia **Satzlehre** sintaxe **Satzteil** parte da oração; elemento sintático **Satzung** estatuto; regulamento **satzungsgemäß** consoante o estatuto (od regulamento) **Satzzeichen** sinal de pontuação.<sup>27</sup>

A multiplicidade de significados da palavra *Satz* exposta pelo verbete indica o grau de dificuldade em traduzi-la adequadamente. No que se refere ao uso específico da palavra dentro do vocabulário musical, o dicionário alemão online *wissen.de* destaca os três seguintes significados, os quais se somam ao uso já mencionado como *andamento*:

1. a estrutura da composição, sua natureza técnica (por exemplo, estrita, livre, com uma ou várias vozes, homofônica ou polifônica, vocal, orquestral [*Orchestersatz*], etc...) ensinada como teoria da composição [(Ton-)Satzlehre], dividida em disciplinas individuais da teoria musical. 2. Na teoria musical dos séculos XVIII e XIX, em sentido estrito, um elemento estrutural da melodia. 3. seção individual fechada em si mesma de uma obra contida por várias seções, por exemplo, uma Suíte, Sonata, Sinfonia.<sup>28</sup>

Portanto, com relação aos significados da palavra *Satz* especificamente dentro do vocabulário musical, apresenta-se aqui, a princípio, quatro significados distintos: 1. *Andamento* (*Dicionário Langenscheidt*); 2. *Movimento* – designação para as partes ou seções de peças musicais de maior extensão, como sonatas ou sinfonias (*Dicionário online wissen.de*); 3. Como designação para um elemento estrutural da melodia utilizada, notadamente, pela teoria das formas musicais (*Dicionário online wissen.de*); 4. Como uma abreviação para os termos *Tonsatzlehre*, *Tonsatz* ou *Satzlehre* (*Dicionário online wissen.de*). Com exceção deste último, todos os outros parecem se afastar do significado da palavra *Satz* pressuposto por Schenker na definição do termo *Ursatz*.

O significado da palavra *Satz* enquanto “um elemento estrutural da melodia”, discriminado na relação acima como o terceiro, conforme foi dito, constitui um uso ligado ao estudo da fraseologia musical e, portanto, à teoria das formas musicais (*Formenlehre*).

<sup>27</sup> *Langenscheidt* (2015, p. 1103).

<sup>28</sup> “Satz (Musik) 1. die Struktur des Komponierten, seine handwerkliche Anlage (z. B. strenger, freier, ein- oder mehrstimmiger, homo- oder polyphoner, Vokal-, Orchestersatz u. a.); wird als (Ton-)Satzlehre gelehrt, aufgeteilt in einzelne Fächer der Musiktheorie. – 2. in der Musiktheorie des 18. und 19. Jahrhunderts im engeren Sinne ein Gliederungselement der Melodie. – 3. in sich geschlossener Einzelteil eines mehrteiligen zyklischen Werkes, z. B. Suite, Sonate, Sinfonie.” (SATZ. In: wissen, 2021).

Faz-se referência assim a um determinado conjunto de obras e de autores entre os quais é possível citar Johann Gottfried Walther (1684-1748), Joseph Riepel (1709-1782), Johann-Phillip Kirnberger (1721-1783), Heinrich Christoph Koch (1749-1816), Anton Reicha (1770-1836) e Adolf Bernhard Marx (1795-1866). Em sua tese a respeito da obra de Heinrich Christoph Koch, Barros dá indicações sobre o significado da palavra *Satz* neste contexto específico traduzindo-a pela palavra *frase*:

Dado que, durante todo o século XVIII, a música era concebida como uma linguagem, e que sua arte era essencialmente discursiva, todos os autores que trataram sobre aspectos da fraseologia aproveitaram-se das categorias disponíveis nos manuais de retórica para classificar e caracterizar as unidades de pensamento musical, conforme equivalências estabelecidas entre elas e as unidades discursivas. As categorias de Koch corroboram essa prática: são elas o período [*Periode*], a frase [*Satz*] e o inciso [*Einschnitt*]. A menor unidade de pensamento que encerra um sentido completo é a frase. O inciso é uma parte da frase, e contém, por isso, um sentido incompleto. O período, por sua vez, é um conjunto de frases articulado pelo mais eficiente ponto de repouso do espírito, a cadência perfeita (BARROS, 2011, p. 41).

Dentro desta perspectiva, o estudo fraseológico é caracterizado como uma teoria da mecânica da construção do discurso musical. Para ilustrar esta caracterização, recorre-se mais uma vez à tese de Barros a respeito de Koch, onde se afirma que:

Koch atribui à fraseologia musical uma lógica análoga à lógica da linguagem verbal, mesmo quando a música não está associada a um texto, como na modalidade vocal. Nesse sentido, constrói toda uma teoria chamada de mecânica da melodia, em que ele categoriza as unidades de pensamento musical e sistematiza sua formação, desenvolvimento e encadeamento (BARROS, 2011, p. 34).

A caracterização feita por Barros da teoria de Koch, em particular, como um estudo da “mecânica da melodia”, mas que pode ser estendida à teoria das formas musicais de um modo geral, representa uma concepção diametralmente oposta à noção de organicidade musical defendida por Schenker. O uso do adjetivo *mecânico*, que constitui uma nítida oposição ao adjetivo *orgânico*, torna manifesta a contraposição em que esta concepção musical pode ser colocada em relação à de Schenker. As direções opostas tomadas por ambas as concepções evidencia o fato de que este uso da palavra *Satz*, no sentido de uma frase musical, não corresponde ao uso feito que será feito por Schenker. De qualquer modo, fica estabelecida assim uma outra possibilidade de tradução para esta palavra no campo musical: a sua tradução pela palavra *frase*. Esta tradução constitui um uso específico da palavra *Satz*, uso que é feito dentro do contexto de uma teoria das formas musicais. A teoria das formas (*Formenlehre*), enquanto um âmbito restrito de uma teoria da composição musical mais geral, pode ser incluída, no contexto da língua alemã, sob as denominações *Tonsatzlehre*, *Tonsatz* ou *Satzlehre*, termos que necessitam ser analisados mais detidamente.

Em sua acepção dentro dos campos da linguística e da gramática, *Satzlehre* significa *sintaxe*<sup>29</sup>. O termo *Tonsatzlehre* é usado como designação para uma teoria da composição

---

29 Langenscheidt (2015, p. 1103).

compreendida como o estudo da sintaxe ou gramática musical e, nesse sentido, como uma denominação ampla para um conjunto de disciplinas particulares, descrito, algumas vezes, como a reunião de duas disciplinas: contraponto e harmonia<sup>30</sup>; outras vezes, como a reunião de três disciplinas: contraponto, baixo cifrado e harmonia. De acordo com o *Dicionário Musical Austríaco online (Österreichisches Musiklexikon online)*, em cujo verbete é possível encontrar uma explicação acerca do motivo de discordância em relação ao número de disciplinas ou assuntos que seriam reunidos sob tal denominação, o termo *Satzlehre* é definido da seguinte maneira:

Doutrina escrita e teoricamente fundamentada da composição musical [*musikalischen Satz*]; termo coletivo comum para contraponto, baixo cifrado e harmonia, assuntos da composição polifônica [*mehrstimmigen Komposition*]. Enquanto subdivisões da teoria da composição [*Kompositionslehre*], os assuntos mencionados coexistiram lado a lado sem alteração no século XIX. Cada um deles acentua diferentes aspectos da composição [*Satzes*]. Suas raízes históricas remontam a diferentes domínios. O contraponto se estabeleceu no século XIV na zona de fronteira entre a composição e a improvisação vocal. A antiga doutrina do contraponto correspondia essencialmente a uma doutrina da progressão de intervalos (a duas vozes). Na era da tonalidade harmônica, a combinação de vozes conduzidas de forma relativamente independente tornou-se o objeto do contraponto. O baixo cifrado foi uma conquista da prática performática instrumental do século XVII. Nele, a notação e a realização improvisada do contínuo foram codificadas. A composição musical [*Der musikalische Satz*] é considerada uma consequência do dedilhado. A doutrina do baixo cifrado retém cumulativamente as diferentes possibilidades da construção dos acordes. A teoria da harmonia, cujo protótipo é o *Traité de l'harmonie* (1722) de Jean-Philippe Rameau, é baseada nas ideias do Iluminismo. Ela aspira a uma penetração racional na composição musical [*musikalischen Satzes*] por meio de um número restrito de princípios. Com base na ideia de inversão, a doutrina da harmonia cria um sistema dos acordes e da sua progressão.

Na composição dodecafônica [*Zwölftonkomposition*] da Segunda Escola de Viena, os campos de estudo do contraponto e da harmonia seriam reunidos enquanto as duas dimensões da composição [*Satzes*], horizontal e vertical. A ordenação das notas em ambas as dimensões seria determinada pela série e por suas transformações, o que tornaria supérflua uma abordagem desvinculada (contraponto atonal, harmonia atonal).

São características das tradições austríacas da *Satzlehre* a captação inicial de impulsos estrangeiros da França (contraponto, teoria da harmonia) e da Itália (baixo cifrado) e o estabelecimento relativamente tardio da disseminação escrita por meio de obras de referência de autores locais; uma grande adesão à teoria do baixo cifrado até o século XIX; o impacto da teoria do baixo fundamental [*Fundamentalbasstheorie*] nos conceitos harmônicos de H. Schenker, A. Schönberg e E. Kurth; e finalmente, a forte manifestação dos componentes lineares da composição [*linearen Satzkomponenten*] na tradição austríaca (J. J. Fux, Schenker, Kurth). Com excessão de Schenker e Kurth, cujos estudos de contraponto e harmonia são primordialmente analíticos, ou seja, diferente da *Satzlehre* comumente orientada

---

30 De acordo com o dicionário *Duden* online, *Satzlehre* pode significar sintaxe, quando vinculado à linguística ou à gramática; e, quando vinculado à música, faz referência à Harmonia e ao Contraponto enquanto os fundamentos da composição musical [“Harmonielehre und Kontrapunkt als Grundlage für das Komponieren”] (*Satzlehre*. In: DUDEN, 2021).

para uma aplicação composicional imediata, a teoria do contraponto de J. J. Fux e o método de composição dodecafônico de Schönberg obtiveram a mais ampla repercussão internacional (EYBL, 2001).<sup>31</sup>

O uso da palavra *Satz* no termo *Tonsatzlehre* oferece os fundamentos para uma tradução em língua portuguesa da palavra *Satz* por *composição*. Com isso se complementa, em relação às possibilidades de tradução da palavra *Satz*, a lista que mencionava quatro significados desta palavra dentro do vocabulário musical, que ficam agora estabelecidos como: 1. Andamento, 2. Movimento, 3. Frase, e 4. Composição. Os termos *Tonsatzlehre*, *Tonsatz*, *Satzlehre*, ou, em seu uso mais abreviado ainda, apenas *Satz*, se referem, conforme foi dito, a uma teoria da composição concebida como um estudo da sintaxe ou gramática musical que foi orientada ou subdividida, até o século XIX, particularmente dentro da tradição austríaca, de acordo com três âmbitos ou abordagens da composição polifônica: contraponto, baixo cifrado e harmonia, os quais, a partir do século XX, no contexto da chamada Segunda Escola de Viena, tornam-se restritos ao contraponto e à harmonia.

Uma das definições consultadas da palavra *Satz* que a remete ao termo *Tonsatzlehre*, a do dicionário online *wissen.de*,<sup>32</sup> ao descrever alguns aspectos da “natureza técnica” da composição musical, aspectos que, de algum modo, fazem referência às disciplinas individuais na qual essa teoria da composição se subdivide, menciona uma distinção que é designada pela oposição entre as expressões *strenger Satz* e *freie Satz*. Esta distinção, que parece diferenciar a composição musical com caráter pedagógico ou instrutivo, denominada *strenger Satz*, da composição que possui pretensões artísticas, denominada *freie Satz*, constitui um aspecto importante para a compreensão do título da obra de Schenker (*Der Freie Satz*) e, desse modo, do projeto teórico que esse título nomeia. Embora essa distinção ofereça um caminho sólido

---

31 “Theoretisch fundierte und schriftlich niedergelegte Lehre vom musikalischen Satz; gemeinhin Sammelbezeichnung für Kontrapunkt, Generalbass und Harmonielehre, Lehrfächer der mehrstimmigen Komposition. Als Teilbereiche der Kompositionslehre existierten die genannten Fächer im 19. Jh. ungestört nebeneinander. Sie akzentuieren jeweils unterschiedliche Aspekte des Satzes. Ihre historischen Wurzeln reichen unterschiedlich weit zurück. Der Kontrapunkt etablierte sich im 14. Jh. im Grenzbereich von Komposition und vokaler Improvisation. Die ältere Kontrapunktlehre entsprach im Wesentlichen einer Lehre der (zweistimmigen) Intervallprogression. Im Zeitalter der harmonischen Tonalität wurde die Kombination relativ selbständig geführter Stimmen zum Gegenstand des Faches Kontrapunkt. Der Generalbass war eine Errungenschaft der instrumentalen Aufführungspraxis im 17. Jh. In ihm wurden Notation und improvisatorische Ausführung der Continuo-Stimmen kodifiziert. Der musikalische Satz wird als Folge von Griffen betrachtet. Die Generalbasslehre fasst kumulativ verschiedene Möglichkeiten des Akkordaufbaus zusammen. Die Harmonielehre, deren Prototyp Jean-Philippe Rameaus *Traité de l'harmonie* (1722) darstellt, basiert auf Ideen der Aufklärung. Sie zielt auf eine rationale Durchdringung des musikalischen Satzes mithilfe einiger weniger Prinzipien. Auf Basis der Idee von Akkordumkehrungen schafft die Harmonielehre ein System der Akkorde und ihrer Fortschreitung.

In der Zwölftonkomposition der Zweiten Wiener Schule wurden die Gegenstandsbereiche von Kontrapunkt und Harmonielehre als die beiden Dimensionen des Satzes, Horizontale und Vertikale, zusammengeführt. Die Anordnung der Töne in beiden Dimensionen wird von der Reihe und ihren Transformationen bestimmt, was eine getrennte Betrachtungsweise (atonaler Kontrapunkt, atonale Harmonik) überflüssig macht.

Kennzeichnend für österreichische Traditionen der S. sind das anfängliche Aufgreifen auswärtiger Impulse aus Frankreich (Kontrapunkt, Harmonielehre) und Italien (Generalbass) und das relativ späte Einsetzen einer schriftlichen Verbreitung durch Lehrbücher lokaler Autoren; ein langes Festhalten an der Generalbasslehre bis ins 19. Jh.; die Wirkung der Fundamentalbasstheorie auf die harmonischen Konzepte von H. Schenker, A. Schönberg und E. Kurth; schließlich die starke Ausprägung der linearen Satzkomponenten in der österreichischen Tradition (J. J. Fux, Schenker, Kurth). Abgesehen von Schenker und Kurth, deren Studien zu Kontrapunkt und Harmonik primär analytisch, d. h. nicht wie S. gemeinhin auf unmittelbare kompositorische Umsetzung ausgerichtet sind, entfalteten die Kontrapunktlehre von J. J. Fux und Schönbergs Methode der Komposition mit zwölf Tönen die größte internationale Wirkung”. (EYBL, 2001).

32 Repete-se aqui a definição da palavra *Satz* mencionada: “1. A estrutura da composição, sua natureza técnica (por exemplo, estrita, livre, com uma ou várias vozes, homofônica ou polifônica, vocal, orquestral [*Orchestersatz*], etc...) ensinada como teoria da composição [(Ton-)Satzlehre], dividida em disciplinas individuais da teoria musical.” [1. die Struktur des Komponierten, seine handwerkliche Anlage (z. B. strenger, freier, ein- oder mehrstimmiger, homo- oder polyphoner, Vokal-, Orchestersatz u. a.); wird als (*Ton-*)Satzlehre gelehrt, aufgeteilt in einzelne Fächer der Musiktheorie.] (SATZ. In: [WISSEN](#), 2021).

e pertinente para a compreensão do título *Der Freie Satz*, a hipótese aventada aqui é a de que o significado desse título não se reduz a esta interpretação, mas que a sua significação plena envolve ainda as implicações filosóficas do conceito de *liberdade* e, portanto, da relação deste conceito com os conceitos de *organismo* e *causalidade*. Compreende-se, dessa forma, que somente a partir da conjunção desta dupla significação é que se pode atingir o sentido mais próprio que a utilização da palavra *liberdade* acarreta para tal título: por um lado, sua referência à obra musical artística, distinta da obra com fins pedagógicos ou instrutivos, e, por outro lado, sua referência aos conceitos de *organismo* e *causalidade*. A presença de tal distinção no interior da chamada *Tonsatzlehre* torna, de qualquer modo, evidente a relação que a teoria schenkeriana mantém com esta tradição, confirmando a sua vinculação com esta teoria da composição.

Na medida em que a expressão *strenger Satz* é traduzida constantemente pela expressão *contraponto estrito*, esta distinção – entre *strenger* e *freie Satz* – traz à tona outra possibilidade de tradução da palavra *Satz* até agora ainda não mencionada: a sua tradução pela palavra *contraponto*. O fundamento dessa possibilidade se encontra em um significado da palavra *Satz* já exposto aqui por meio do verbete do *Dicionário Langenscheidt* que menciona, entre outras, a sua possibilidade de tradução pelas palavras *jogo* – como uma indicação ao pertencimento a um mesmo grupo – ou *conjunto*. A ideia de *conjunto*, de *agrupamento*, de uma *reunião*, se encontra na origem do conceito de *contraponto* enquanto a reunião ou unidade formada por linhas melódicas autônomas. A palavra portuguesa *contraponto* é usada em sentidos distintos, embora correlacionados, que também podem ser observados nos usos da palavra alemã *Kontrapunkt*. O verbete *Kontrapunkt* do *Dicionário Austríaco online* define este termo como:

A técnica de associar verticalmente (harmonicamente) linhas horizontais (melódicas), o que permite a escuta da sua independência. O termo deriva do latim “punctus contra punctum” (“nota contra nota” ou “ponto contra ponto”) e refere-se não só à técnica de composição polifônica [*polyphonen Satztechnik*], mas também ao ensino relacionado a ela, bem como à voz individual como uma parte e à peça inteira como resultado do procedimento.<sup>33</sup>

Conforme foi dito, compreende-se que os mesmos usos da palavra alemã *Kontrapunkt* podem ser encontrados no Brasil em relação à palavra *contraponto*, isto é: como denominação para a técnica da composição polifônica que associa verticalmente linhas horizontais; como denominação para o ensino dessa técnica; como denominação para a voz individual que se relaciona com as outras vozes como parte da composição; e como denominação para a peça inteira como resultado daquele procedimento ou técnica que segue as regras da simultaneidade melódica. É possível observar o uso da palavra *Satz* como sinônimo de *Kontrapunkt* especificamente em relação aos dois últimos significados, ou seja, tanto em relação “à voz individual como uma parte” da composição contrapontística, quanto em re-

---

33 “Die Technik der vertikalen (harmonischen) Verbindung horizontaler (melodischer) Linien, die deren Selbständigkeit durchhören lässt. Der Terminus leitet sich von lat. ‘punctus contra punctum’ (‘Note gegen Note’ bzw. ‘Abschnitt gegen Abschnitt’) ab und bezeichnet neben der polyphonen Satztechnik auch die darauf bezogene Lehre sowie die einzelne Stimme als Teil und das ganze Stück als Ergebnis des Verfahrens.” (RAUSCH, 2001).



lação “à peça inteira como resultado do procedimento” de sobrepor uma melodia à outra. Um exemplo da tradução da palavra *Satz* por *contraponto* pode ser encontrado na própria obra de Schenker, na tradução para o inglês do subtítulo do livro *Contraponto (Kontrapunkt)*.

O texto de Schenker denominado *Contraponto (Kontrapunkt)*, que constitui a segunda parte de suas *Novas Teorias e Fantasias Musicais*, foi publicado em dois volumes. O subtítulo do primeiro volume, *Cantus Firmus und Zweistimmiger Satz*, foi traduzido para o inglês como *Cantus Firmus and Two-Voice Counterpoint (Cantus Firmus e Contraponto a Duas Vozes)*. O subtítulo do segundo volume, *Drei- und mehrstimmiger Satz, Übergänge zum freien Satz*, foi traduzido para o inglês como *Counterpoint in Three and More Voices, Bridges to Free Composition (Contraponto a Três ou Mais Vozes, Caminhos para a Composição Livre)*. Conforme é possível perceber, em ambos os títulos a palavra *Satz* é traduzida pela palavra *contraponto*. A tradução do subtítulo do segundo volume representa ainda um caso limite de uma problemática que ocorre na tradução: na mesma frase, duas ocorrências de uma mesma palavra, neste caso a palavra *Satz*, são traduzidas, cada uma delas, por uma palavra diferente: ora por *contraponto (counterpoint)*, ora por *composição (composition)*. Estes exemplos, que indicam a possibilidade da tradução da palavra *Satz* por *contraponto*, apenas ilustram aquilo que foi afirmado anteriormente: que no termo *contraponto* subjaz a ideia de uma reunião, de uma conjunção passível de ser expressa por meio da palavra *Satz*.

A partir da discussão a respeito desse uso que a palavra *Satz* pode receber no contexto musical atualiza-se a relação apresentada anteriormente como: andamento, movimento, frase, composição e contraponto. Embora a utilização de mais de uma palavra em português para a tradução de uma única palavra estrangeira contribua negativamente para que se perca a unidade de significado que se manifesta nesta única palavra, o caráter extremamente polissêmico da palavra *Satz* parece impedir a realização deste ideal. Como vimos, a tradução da obra de Schenker para a língua inglesa não é capaz de se esquivar de tal situação, fato que se torna patente ao se comparar as traduções da palavra *Satz* que ora é traduzida por *composição* (no título *Der Freie Satz* para *Free Composition*), ora por *contraponto* (nos subtítulos de *Kontrapunkt*), ora por *estrutura* (especificamente na tradução do termo *Ursatz* para *fundamental structure*). Parece, desse modo, ser impossível lidar com uma tradução única da palavra *Satz* sem que se leve em consideração os seus usos particulares, o que torna mais necessária ainda uma discussão a respeito do significado do termo *Ursatz*. Vale ressaltar que, com exceção da tradução de *Ursatz* para *fundamental structure*, tradução que é mantida pela versão em francês, que utiliza a expressão *structure fondamentale*, não se apresentou, por nenhuma das fontes que puderam ser consultadas, a possibilidade de uma tradução da palavra alemã *Satz* pela palavra *estrutura*.

## Sobre o termo *Ursatz*

A passagem de *Der Freie Satz* em que o conceito de *Ursatz* é apresentado contém uma indicação a respeito do modo como Schenker compreende o significado da palavra *Satz* dentro deste termo. Schenker afirma: “Der Hintergrund in der Musik wird durch einen kon-

trapunktischen Satz vorgestellt, von mir Ursatz benannt." (SCHENKER, 1935, p. 16).<sup>34</sup> A *Satz* que vem a ser compreendida por Schenker como uma *Ursatz* é caracterizada por ele, nessa passagem, como uma "kontrapunktischen Satz", uma *Satz contrapontística*, isto é, uma *Satz* relativa ao contraponto. É, portanto, com vistas ao seu caráter contrapontístico que a palavra *Satz* é tomada nessa definição. Na medida em que, conforme foi dito, a palavra *contraponto* é usada em português em referência tanto "à voz individual como uma parte" da composição contrapontística, quanto "à peça inteira como resultado do procedimento" de sobrepor uma melodia à outra, parece adequado e pertinente que se traduza a passagem citada da seguinte maneira: "O plano de fundo da música será representado por meio de um contraponto, denominado por mim contraponto originário". Ressalta-se ainda não só que a palavra *Satz* é tomada ali em articulação com *contraponto*, mas também que tanto o termo *Umlinie* quanto *Baßbrechung*<sup>35</sup> são definidos, naquela passagem, a partir do conceito de contraponto: a *Umlinie* como "a voz superior deste contraponto" e a *Baßbrechung* como a "voz inferior":

O plano de fundo [*Hintergrund*] da música será representado por meio de um contraponto, denominado por mim contraponto originário [*Ursatz*]:

Fig. 1

A voz superior deste contraponto originário, que traz o desenlace [*Aufrollung*] horizontal de um acorde [*Klang*], eu denomino linha originária [*Umlinie*], a voz inferior se ocupa do arpejamento [*Brechung*] deste acorde [*Klang*] por meio da sua quinta superior.

Enquanto uma sucessão melódica especificamente por passos de segunda, a linha originária [*Umlinie*] implica em movimento, expectativa em relação a um objetivo e também, por fim, no cumprimento dessa travessia. É a nossa própria ânsia de viver que, assim, transferimos para o traço da linha originária [*Umlinie-Zuges*], ela manifesta uma correspondência perfeita com a nossa vida espiritual. O arpejamento na voz inferior implica igualmente em um movimento na direção de um objetivo determinado e no cumprimento dessa travessia, o caminho em direção à quinta superior e o regresso para a fundamental [*Grundton*].

A vida da linha originária [*Umlinie*] e do baixo arpejado [*Baßbrechung*] não se expressa apenas na primeira sucessão horizontal e no primeiro arpejamento; ela se espalha tanto mais através do plano médio [*Mittelgrund*], por meio daqueles acontecimentos aos quais denominei camadas de condução de vozes [*Stimmführungsschichten*], camadas transformacionais [*Verwandlungsschichten*],

34 Na versão em inglês: "The background in music is represented by a contrapuntal structure which I have designated the fundamental structure." (SCHENKER, 1977, p. 4). Na versão em francês: "L'arrière-plan, en musique, est représenté par une structure contrapuntique que j'ai appelée la *structure fondamentale*." (SCHENKER, 1993, p. 20).

35 A palavra alemã *Brechung* significa literalmente *refração*. Gerling e Barros (2020, p. 6 e 7) já indicam este significado do termo, assim como a analogia com o fenômeno da luz contida em sua utilização, e com ela, a remissão ao estudo de Goethe ([1810] 1993) sobre as cores.

prolongamentos, desenredo [*Auswicklung*], etc..., em direção ao primeiro plano [*Vordergrund*] (SCHENKER, 1935, p. 16-17).<sup>36</sup>



Fig. 1: O contraponto originário (*Ursatz*), figura 1 do *Free Composition* (SCHENKER, 1977)



Fig. 2: O contraponto originário, com a linha originária, iniciando-se a partir do 5, figura 10.1 do *Free Composition* (SCHENKER, 1977)

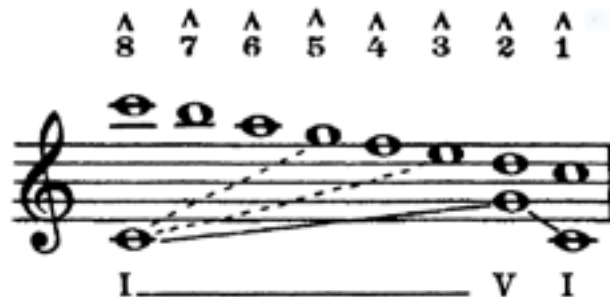


Fig. 3: O contraponto originário, com a linha originária, iniciando-se a partir do 8; figura 11.1 do *Free Composition* (SCHENKER, 1977)

36 "Der Hintergrund in der Musik wird durch einen kontrapunktischen Satz vorgestellt, von mir Ursatz benannt:

Fig. 1

Die oberstimme dieses ursatzes, die die horizontale Aufrollung eines Klanges bringt, nenne ich Urlinie, die kontrapunktierende Unterstimme befaßt sich mit der Brechung dieses Klanges durch die Oberquint.

Als melodisches Nacheinander in bestimmten Sekundschritten bedeutet die Urlinie Bewegung, Spannung zu einem Ziele hin und zuletzt auch die Erfüllung dieses Weges. Unser eigener Lebenstrieb ist es, den wir solcherart auch in die Bewegung des Urlinie-Zuges hineinbringen, sie offenbart einen völligen Gleichgang mit unserem Seelenleben. Die Brechung der unterstimme bedeutet ebenfalls Bewegung zu einem bestimmten Ziele hin und Erfüllung des Weges, den Weg zur Oberquint und zurück zum Grundton.

Das Leben der Urlinie und der Baßbrechung drückt sich aber nicht allein in der ersten horizontalen Folge und in der ersten Brechung aus, es breitet sich auch noch durch den Mittelgrund, durch die von mir Stimmführungs, Verwandlungsschichten, Prolongationen, Auswicklung u. ä. benannten Zustände aus bis hin zum Vordergrund" (SCHENKER, 1935, p. 16-17).

## Conclusão

Procurou-se refletir aqui sobre o significado de alguns termos usados por Schenker e sobre algumas possibilidades de tradução desses termos para a língua portuguesa. Como se sabe, o estudo da teoria musical de Schenker é marcado historicamente pela migração de alguns de seus alunos – entre os quais podemos citar Hans Weisse, Oswald Jonas, Felix Salzer e Viktor Zuckerkandl – para os Estados Unidos, tendo obtido lá uma repercussão maior do que aquela que teve lugar nos países de língua alemã. Por conta desse percurso histórico e geográfico, a língua inglesa veio a se tornar uma referência importante para o estudo dessa teoria. É por isso que uma discussão a respeito da terminologia utilizada por Schenker passa necessariamente por sua tradução para o inglês e, conseqüentemente, por uma avaliação das implicações que essa mediação realizada pela língua inglesa em relação à teoria de Schenker possa, porventura, ter acarretado. A comparação feita aqui da terminologia original em alemão com as suas traduções para o inglês e para o francês indica que a recepção do pensamento de Schenker nos Estados Unidos parece ser caracterizada por uma ênfase nas implicações práticas desse pensamento, no seu caráter técnico. Nesse sentido parecem sintomáticas as declarações de Hans Weisse, parcialmente citadas acima:

Após meses do mais intenso estudo da *Composição Livre*, tornou-se perfeitamente claro para mim que uma tradução palavra por palavra do livro é impossível, e que aquele que o fizesse, tornaria o livro mais inacessível ainda para um leitor anglófono do que se nem o tivesse traduzido. Nem um único termo (na medida em que existam palavras em inglês para eles) poderia significar algo inequívoco, algo imaginável para alguém que cresceu dentro do espírito da língua inglesa. Tornou-se claro para mim, para o bem da ideia, que é da maior importância para a humanidade, que uma transposição para o inglês é possível apenas se a teoria renascer no espírito da língua inglesa. Isto significa um completo afastamento da letra, da palavra e da expressão específicas, e exige, como substituto para cada termo, uma palavra ou um grupo de palavras que caracterize apropriadamente a coisa como aquilo que ela realmente é. A língua inglesa é demasiado precisa para permitir o uso, em sentido figurado, de expressões alegóricas como meio de comunicação. *Hintergrund*, *Mittelgrund*, e *Vordergrund*, por exemplo, significarão alguma coisa para o inglês tão somente quando aplicadas à pintura. Elas simplesmente não são adequadas para caracterizar o audível e, usadas assim, seriam apenas palavras que encobrem e obscurecem ao invés de inequivocamente impor de forma instantânea ao leitor ou ouvinte aquilo que é pensado e imaginado.

Aliás, considero, mais do que primeiramente se estaria disposto a admitir, como uma fatalidade que se impõe sobre o caminho da divulgação da teoria que a atribuição de nomes, coisa que o próprio Schenker diz na “*Composição Livre*” ser uma das mais importantes atribuições do Espírito, pague tributos a um princípio tão barato e obscuro como a metáfora. Com poucas exceções, todos os termos são emprestados de outras disciplinas, seja da filosofia, da pintura, da geologia... Isso espalha sobre o mundo auditivo de Schenker, que se refere apenas ao real, efetivo e objetivo, um véu quase impenetrável de misticismo, e é somente por isso que aqueles que devem ser conduzidos a seu mundo auditivo apenas por meio de sua palavra escrita levantam suspeitas de que ele estaria praticando

metafísica e são afastados por suas dúvidas críticas (Schenker Documents Online, OJ 15/16, [101], 22 de outubro, 1935).<sup>37</sup>

A preocupação externada por Weisse em relação ao risco de que o aspecto *especulativo* do pensamento de Schenker pudesse implicar em prejuízo para a sua divulgação e aceitação em território estadunidense parece ter contribuído para que se enfatizasse a objetividade e a efetividade da teoria por meio da sua condição como uma técnica analítica. A possibilidade de um “renascimento” da teoria a partir do “espírito” objetivo da língua inglesa proposto por Weisse, a necessidade de um “afastamento” em relação à formulação em sua língua materna, parece ter encontrado ressonância no trabalho de seus sucessores e alunos. A existência de divergências entre o texto alemão e o texto em inglês, que passa desde a reformulação de certas passagens e de certos termos, até a retirada de trechos inteiros do corpo do texto, atestam essa afirmação.<sup>38</sup> Não se questiona aqui a legitimidade do esforço realizado pelos alunos de Schenker, no sentido de ressaltar o caráter objetivo da teoria por meio da sua caracterização como uma técnica de análise musical. Nossa intensão é tão somente a de indicar a existência de tal movimento, no sentido de constatar algumas características relevantes da recepção da teoria schenkeriana nos Estados Unidos. Características que parecem influenciar diretamente a escolha das palavras na tradução da obra de Schenker para a língua inglesa, e que se tornam mais perceptíveis na medida em que se pergunta pela relação que a obra de Schenker guarda com a Filosofia.

---

37 “Nach monatelanger intensivster Beschäftigung mit dem freien Satz ist mir durchaus klar geworden, dass eine wörtliche Übersetzung des Buches unmöglich ist und dass der, der diesen Versuch unternehmen würde, das Buch einer englischen Leserschaft noch mehr unzugänglich machen würde, als wenn er es gar nicht übersetzt hatte. Kein einziger der Termini (soweit es überhaupt englische Worte dafür gibt) sagt könnte etwas im englischen Sprachgeist Aufgewachsenen etwas Eindeutiges, etwas Vorstellbares bedeuten. Mir ist klar geworden, dass um der Idee zu liebe, die für die Menschheit von grösster Bedeutung ist, eine Übertragung in’s Englische nur möglich ist, wenn die Lehre aus dem englischen Sprachgeist neu wiedergeboren wird. Das bedeutet ein völliges Abwenden vom Buchstaben, vom Einzelwort – und Ausdruck und verlangt als Ersatz für jeden Terminus ein Wort oder eine Wortgruppe, die die Sache, als das was sie wirklich ist, treffend kennzeichnet. Die englische Sprache ist zu präzise, als dass die bildliche Ausdrücke im übertragenen Sinne als Mittel der Verständigung zulassen würde. Hinter, Mittel und Vordergrund zum Beispiel bedeuten dem Engländer nur solange etwas, wenn sie auf die Malerei angewandt werden. Zur Charakterisierung von Hörbarem taugen sie einfach nicht und wären, so angewandt, nur Worte, die verschleiern, verdunkeln, statt eindeutig das Gedachte und Vorgestellte blitzartig dem Lesenden oder Hörenden aufzwingen.

Ich halte es übrigens für ein Verhängnis, das der Verbreitung der Lehre mehr als man zuerst anzunehmen gewillt ist im Wege steht, dass die „Namengebung“ von der Schenker selbst sagt, sie sei eines der wichtigsten Geschäfte des Geistes, im „freien Satz“ einem so billigen und verschleiern dem [sic] Prinzip huldigt, wie das des Gleichnisses es ist. Mit wenigen Ausnahmen sind alle Termini erborgt von andern Disziplinen, sei es Philosophie, Malerei, Geologie... Dies verbreitet über Schenkers Hörwelt, die sich nur auf Wirkliches, Wirkames, Tatsächliches bezieht, einen fast undurchsichtigen Schleier von Mystischem und nur daher rührt es, dass diejenigen, die durch sein geschriebenes Wort zu seiner Hörwelt hingeleitet werden sollen den Verdacht erheben, es betreibe Metaphysik und vom kritischen Zweifel abgeschreckt werden. (Schenker Documents Online, OJ 15/16, [101], carta de Hans Weisse para Jeanette Schenker de 22 de outubro de 1935, transcrição e tradução de William Drabkin).

38 Como é o caso das passagens excluídas do texto e incluídas na forma de anexo ao fim da tradução estadunidense de *Der Freie Satz* (Appendix 4, *Omissions from the Original German Edition*, p. 158-162). O comentário sobre este assunto feito pelo tradutor para o francês, Nicolas Meeüs, reitera o que se afirma aqui: “temo que a sua tradução para o inglês nem sempre seja aquilo que deveria ser” [“I am afraid their English translation is not always what it should be.”] (MEEÜS, *A note on terminology*. In: Heinrich Schenker · *Groupe de travail d’analyse schenkerienne*, 2017). A reprovação que Weisse expressa em relação ao uso por parte de Schenker de uma linguagem excessivamente metafórica é retomada, em um tom bastante mais brando, no comentário às “omissões em relação à edição alemã” feito por John Rothgeb: “uma fonte de dificuldade particular, o uso da metáfora, causa problemas excepcionalmente graves para a tradução” [“one particular source of difficulty, the use of metaphor, causes unusually severe problems for translation”] (SCHENKER, 1977, p. 158).

## Referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 5.ed. São Paulo: Mestre Jou, 2007.

BARROS, Cassiano de Almeida. *A teoria fraseológico-musical de H. C. Koch (1749-1816)*. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

BARROS, Guilherme Sauerbronn de; GERLING, Cristina Capparelli. *Glossário de termos schenkerianos* [livro eletrônico]. 1.ed. Salvador: Tema, 2020.

BENT, Ian. (contribuições) *Schenker Documents Online*. Londres: King's Digital Lab, 2012. Disponível em: <Schenker Documents Online: Jeanette (Jeaneth) (Jenny) Schenker [née Schiff] [Kornfeld]>. Acesso em: 20 de julho de 2021.

DRABKIN, William (transcrição e tradução). *Schenker Documents Online*. Londres: King's Digital Lab, 2012. Disponível em: <Schenker Documents Online>. Acesso em: 29 de março de 2021.

EPPLÉ, Barbara (org.). *Langenscheidt Dicionário de Bolso Português-Alemão/Alemão-Português*. Stuttgart: Pons, 2015.

EPPLÉ, Barbara (org.). *Universal-Wörterbuch Brasilianisches Portugiesisch*. Berlim e Munique: Langenscheidt, 2012.

EYBL, Martin. *Satzlehre*. In: *Österreichisches Musiklexikon online*. Viena: Musikforschung im Verlag, 2001. Disponível em: <Satzlehre (musiklexikon.ac.at)> Acesso em 02 de fevereiro de 2021.

FORTES, Rafael Moreira. *A estrutura orgânica da música na Teoria Schenkeriana*. Tese (doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2020.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *A metamorfose das Plantas*. Tradução, introdução, notas e apêndice de Maria Filomena Molder. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, [1790] 1993.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das Cores*. Apresentação, seleção e tradução Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, [1810] 1993.

GUBERNIKOFF, Carole. *Metodologias de Análise Musical para Música Eletroacústica* In: *Revista eletrônica de Musicologia*, Curitiba, volume XI, setembro de 2007. Disponível em: <Revista eletrônica de musicologia (ufpr.br)> Acesso em 21 de agosto de 2021.

HEIDEGGER, Martin. *A essência da liberdade humana: introdução à filosofia*. Tradução Marco Antônio Casanova. 1.ed. Rio de Janeiro: Via Veritas, [1929-30] 2012.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, [1790] 2016.

MEEÛS, Nicolas. *Heinrich Schenker · Groupe de travail d'analyse schenkérienne*. Disponível em: <Heinrich Schenker | Groupe de travail d'analyse schenkérienne (wordpress.com)>. Acesso em 5 de abril de 2021.

NABUCO, Ivan Gonçalves. *Um estudo sobre a dimensão metafísica do conceito de linha fundamental na teoria musical de Schenker*. Dissertação (mestrado em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Florianópolis, 2019.

NABUCO, Ivan Gonçalves. *A noção de vida da música (Tonleben) em Heinrich Schenker* In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, n. 6, 2020, Rio de Janeiro (Anais eletrônicos), p. 521-532. Disponível em: <A noção de vida da música (Tonleben) em Schenker | Anais do SIMPOM (unirio.br)>. Acesso em 23 de agosto de 2021.

PLATÃO. *Fedro*. Tradução e notas de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimaraes Editores, 2000.

RAMOS, Arthur. *A Linha da Beleza de William Hogarth* In: *Revista Filosófica de Coimbra*, Coimbra, volume 17, nº 33, março de 2008, p 147-158.

RAUSCH, Alexander. *Kontrapunkt*. In: *Österreichisches Musiklexikon online*. Viena: *Musikforschung im Verlag*, 2001. Disponível em: <Kontrapunkt (musiklexikon.ac.at)>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2021.

SATZ (Musik). In: *WISSEN, Dicionário Alemão Online*. Hamburgo: Konradin Medien GmbH, 2021. Disponível em: <Satz (Musik) aus dem Lexikon - wissen.de>. Acesso em: 15 de janeiro de 2021.

SATZLEHRE. In: *DUDEN, Dicionário Alemão Online*. Berlim: Bibliographisches Institut GmbH, 2021. Disponível em: <Duden | Satzlehre | Rechtschreibung, Bedeutung, Definition, Herkunft>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2021.

SCHENKER, Heinrich. *Counterpoint A Translation of Kontrapunkt by Heinrich Schenker: Volume II of the New Musical Theories and Fantasies: Book I Cantus Firmus and Two-Voice Counterpoint*. Editado por John Rothgeb. Traduzido por John Rothgeb e Jürgen Thym. Michigan: Musicalia Press, [1910] 2001.

SCHENKER, Heinrich. *Counterpoint A Translation of Kontrapunkt by Heinrich Schenker: Volume II of the New Musical Theories and Fantasies: Book II Counterpoint in Three and More Voices Bridges to Free Composition*. Editado por John Rothgeb. Traduzido por John Rothgeb e Jürgen Thym. Michigan: Musicalia Press, [1922] 2001.

SCHENKER, Heinrich. *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music volume I issues 1-5 (1921-1923)*. Editado por William Drabkin. Traduzido por Ian Bent (et al.). New York: Oxford University Press, 2004.

SCHENKER, Heinrich. *Der Tonwille: flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst einer neuen Jugend dargebracht, Zweites Heft*. Viena: Universal Edition, 1922.

SCHENKER, Heinrich. *Free Composition (Der freie Satz): Volume III of New Musical Theories and Fantasies*. Editado e traduzido por Ernst Oster. Nova York: Pendragon Press, 1977.

SCHENKER, Heinrich. *L'Écriture Libre. Seconde édition revue et adaptée par Oswald Jonas traduite de l'allemand par Nicolas Meeùs, Volume I: Textes*. Liège: Mardaga, 1993.

SCHENKER, Heinrich. *Neue Musikalische Theorien und Phantasien, Dritter Band: Der Freie Satz: Das Erste Lehrbuch der Musik*. Viena: Universal Edition, 1935.

SCHENKER, Heinrich. *The Masterwork in Music: a yearbook volume 2 (1926)*. Editado por William Drabkin. Traduzido por Ian Bent [et al.]. Nova York: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1996.

SOLIE, Ruth. *The Living Work: Organicism and Musical Analysis In: 19th-Century Music*, vol. 4, No. 2, autumn 1980, pp. 147-156.